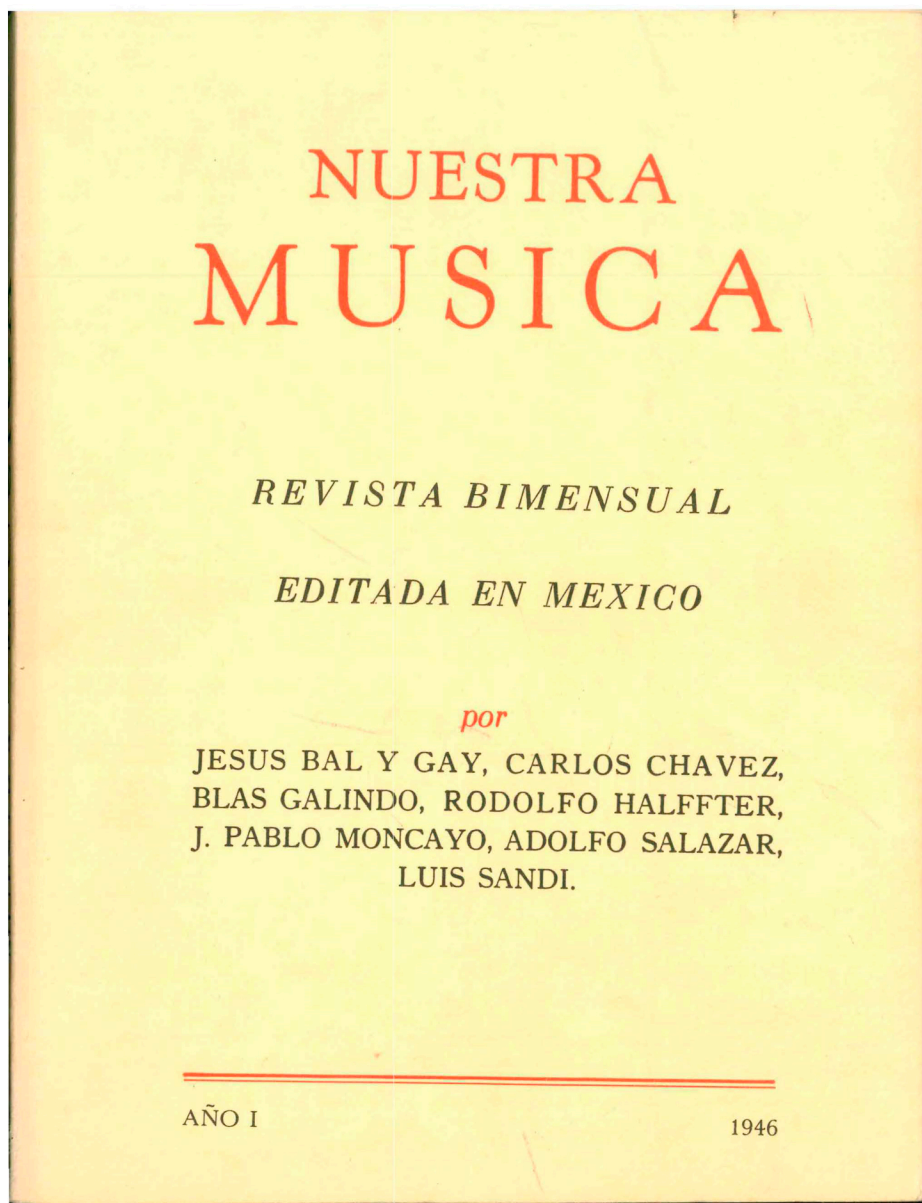




CULTURA  **INBAL**
SECRETARÍA DE CULTURA

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Nuestra Música: Revista Bimensual Editada en México, Conaculta, INBA, CENIDIM,
Año I 1946 (Reimpresión Facsimilar, México, 1992), 288 p.*

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL

EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR,
LUIS SANDI.

ESTA EDICION FUE
REALIZADA CON LA
AUTORIZACION DE
EDICIONES
MEXICANAS DE
MUSICA A.C.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PÁBLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

EDITORIAL.- *Blas Galindo, por CARLOS CHAVEZ.- Música popular y culta en Hungría (Artículo Póstumo), por BELA BARTOK.- Sobre los orígenes de la Chacona, por ADOLFO SALAZAR.- Actividades del Grupo.- Notas.*

Año I - Núm. I - Marzo 1946 - México, D. F.

©EDICIONES
MEXICANAS
DE
MUSICA A.C.

CENIDIM
DIFUSION

NUESTRA
M U S I C A

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Despacho 206
México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Un año (seis números)	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Un año	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PÁBLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

EDITORIAL.- Blas Galindo, por CARLOS CHAVEZ.- Música popular y culta en Hungría (Artículo Póstumo), por BELA BARTOK.- Sobre los orígenes de la Chacona, por ADOLFO SALAZAR.- Actividades del Grupo.- Notas.

Año I - Núm. I - Marzo 1946 - México, D. F.

EDITORIAL

Los compositores, que editamos NUESTRA MÚSICA, nos hemos agrupado con el propósito de trabajar fraternalmente.

Como nuestros temperamentos creadores son distintos — lo cual consideramos un hecho afortunado—, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituimos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y a cada uno de nosotros nos anima —¡eso sí!— un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente —como compositores, como organizadores y como críticos— al desarrollo musical de México.

Nos une asimismo una viva admiración hacia personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano. En beneficio de la cultura, creemos que nuestra obligación ineludible consiste en ampliar el círculo de partidarios de dichas personalidades y obras. He aquí una de las finalidades de

NUESTRA MÚSICA y también de los Conciertos de los Lunes, de cuya organización damos cuenta en otro lugar del presente número.

Pretendemos, además, que NUESTRA MÚSICA refleje la realidad musical mexicana, enfocada—claro está—desde nuestro particular punto de vista. Tenemos decidido empeño en divulgar la labor de todos aquellos maestros nuestros—vivos o muertos—cuyo significado, dentro de nuestra vida musical, represente una aportación.

La organización de los Conciertos de los Lunes y la publicación de NUESTRA MÚSICA no agotan nuestros propósitos de trabajo mancomunado. Tenemos en estudio la resolución del intrincado problema que plantea el establecimiento de una entidad editorial de música artística. Como otras personas interesadas en el fomento del arte de los sonidos, hemos lamentado la falta de un cauce de salida a la muy importante producción musical mexicana de altura, la cual si no se conoce, dentro y fuera del país, con la profusión y el crédito que merece débese precisamente al hecho de no estar impresa.

Por último, réstanos explicar brevemente el título de nuestra revista.

Consideramos "nuestra", en primer término, la música que escribimos nosotros mismos y, luego, aquélla que admiramos. Bien por su contenido, por su tendencia estética o bien por su perfecta realización técnica. Aquélla que ofrece, en suma, modelos imperecederos de música superior.

BLAS GALINDO

Por Carlos CHAVEZ

BLAS GALINDO es un caso espléndido de la fuerza creadora de México.

Las adversidades de este país son la mejor medida de su fuerza. Nada puede surgir fácilmente, pero en México el logro de un esfuerzo, más aún, de una personalidad entera, pone a prueba las más duras resistencias, las que habrían desfallecido en intentos que de lejos habríamos llamado heroicos.

El caso de Galindo es de heroicidad ¿por qué no reconocerlo desde cerca en todos sus aspectos? Parece que el ceceo de la selección natural hubiera querido hacerse aún más cerrado para él; dominó las pruebas que la vida le exigió, y en su triunfo de ellas depuró su empeño, sus afanes, su vocación.

Blas Galindo Dimas, de raza india pura, nació en San Gabriel, Jalisco, el 3 de febrero de 1910.

Su primer trabajo, de niño, de niño-jornalero, fué traer leña del monte. Así pasó su niñez en las faenas del campo, hasta los 9 años, que empezó a ir a la escuela.

Todas las miserias de nuestros campesinos, ignorancia, desnutrición, alcoholismo, infamias del caciquismo, todas las pasó y las vivió Blas, las sufrió, en esos años oscuros de niñez frustrada y amarga.

Blas cumplía sus nueve años allá por el año de 1919. La revolución en Jalisco era turbulenta y confusa; se iba hacien-

do cada vez más: agraristas, bandoleros, cristeros, sinceros revolucionarios.

Las inquietudes del joven adolescente, decidido y ambicioso, habían de tener, inevitablemente, el marco de drama y de sangre de la revolución.

Blas, inconforme con la vileza del medio, del caciquismo, de la opresión de los amos pueblerinos, entró en el torbellino de aquellas luchas de partidos con su "mausser" y su 45.

Años pasó de guerrillero en la sierra, entrando y saliendo del pueblo, en regresos fugaces, con la vida pendiente del caballo de la casualidad.

El triunfo del gobierno trajo el regreso de "la normalidad".

En 1928, a los 18 años, Blas se reinstala en su pueblo. Pero no para llevar vida sedentaria: trabaja, estudia, y organiza la banda municipal de música.

De la nada salió esa banda, en que Blas, director y alumno de sí mismo, rubricó, sin saberlo, su vocación musical.

Al fin, Blas no había de permitir que el continente constriñera al contenido. No había de permitir que el medio lo asfixiara.

Una irrefrenable rebeldía le hacía imposible aceptar una nueva e insoportable imposición pueblerina: sigilosamente una madrugada Blas salía de San Gabriel para siempre.

A los 21 años, Blas iniciaba su carrera formal en el Conservatorio de México, en el que doce años después había de recibir el grado más alto que el plantel puede conferir.

Un día se ha de escribir la biografía de Galindo. Pocas la igualarán como narración novelesca y expectante. Los rasgos sucintos que he dado aquí sólo pretenden evocar remotamente el drama de su vida, para que el lector se dé cuenta de los perfiles de una personalidad bien caracterizada, de una voluntad creadora de sí mismo primero, y después de su música.



La obra musical de Galindo ha entrado ya en la etapa de madurez.

Sus tres obras más recientes, los *Preludios para piano*, la

Sonata para violín y piano y el *Nocturno para orquesta*, son ya tres obras logradas.

La música de Galindo tiene estilo. Tiene estilo propio.

Está ya Galindo en la etapa en que el músico creador cualquiera cosa la vuelve suya. Es la prueba del dominio de la sensibilidad sobre la técnica.

Por ejemplo. El primero de sus *Cinco preludios para piano* es una pieza diatónica, a dos partes, de cierta *virtuosidad* pianística, que no teme ni evita ciertas fórmulas de composición, imitaciones, secuencias. El cuarto preludio es una especie de fantasía en "doce tonos".

Con tan distintos elementos, logra Galindo una unidad admirable de expresión y de estilo propios en ambos.

Es sorprendente en los preludios un sentido del piano que se explicaría fácilmente en un compositor de larga experiencia pianística. Pero Galindo no la tiene: su raigambre ha sido más bien instrumental y vocal.

En todo caso, casi puede uno lamentar que las circunstancias no hayan favorecido en mejor forma el casamiento de las manos del compositor con el teclado.

Si Galindo ha logrado un tal sentido del piano, sin ser pianista ¿qué no hubiera logrado siéndolo?

El quinto y último preludio es una pieza de "bravura". Aunque tardía, tal vez, buena suerte va a tener esta pieza con los pianistas, cuando éstos la descubran.

Sólo que, ya se ve: no una "bravura" a lo Liszt. No una "bravura" animal, sino fina y ágil con acento de decisión y de empuje.

Tan extraordinarias cualidades pianísticas están presentes también en la *Sonata para violín y piano*. Pero aquí hay otras cosas que ver. Esta es "la gran prueba": una sonata. Es decir, una "obra clásica". ¡Que la sonata no sucumba al compositor y que el compositor no sucumba a la sonata!

Y Galindo venció la prueba. La forma está integrada, lo que dicho más sencillamente sería: la música tiene coherencia.

Es a la hora de superar las preocupaciones de forma cuando el compositor ya puede sentirse bien sobre sus estribos.

Yo, personalmente, pienso que no hay que hacer tanto misterio de las cuestiones de la forma. Creo que la capacidad de integrar un todo, una forma artística, es la más alta que pueda reconocerse en un artista; creo que ello, y nada más ello, confiere la cualidad de maestro.

Pero lograrlo no es cosa de misterio, es cosa de tiempo y de largo ejercitamiento de la función creadora, una vez que hay el natural talento.

La pieza pequeña, suave, graciosa, humorística y mordaz, pero siempre limitada en su forma, ha sido, con todo su mérito, el caso general en la corta historia musical mexicana.

De allí a la vil sinfonía escolástica, leipzigiana, me quedo, de todos modos, con la piececita "salonière".

Las cualidades de forma, es decir, de buena integración, son las supremas, decía yo, y es por eso que la sonata de Galindo anuncia una nueva etapa en nuestra literatura musical.

Ni "piezas de salón" ni sinfonías de cemento armado, sino obras líricas, imaginativas, con integración arquitectónica, eso muestra Galindo, y eso indica el sentido fecundo de la nueva generación en México.

El *Nocturno para orquesta* es primario en su forma. Aquí es el sentido instrumental lo que admira. Es efectivamente admirable dominar así la orquesta a la cuarta o quinta obra. Es seguro que, con la bandita de viento de San Gabriel, Galindo adquirió una experiencia instrumental que habría de ser base segura de su técnica presente.

El futuro de la música mexicana tiene en Galindo uno de sus más sólidos pilares.

¡Que jamás se estreche, que siempre se amplíe el horizonte de Galindo! Y así será, porque el pasado de Galindo está lleno de inquietud. Y el pasado es el único signo cierto del futuro.



Blás Galindo —el tercero de izquierda a derecha— a los 13 años en la Escuela de San Gabriel (Jalisco).



Fotografía reciente de Blas Galindo.



Para M^{te} Elena Talamás

Sonata para Violín y Piano
Blas Galindo

Allegro $\text{♩} = 120$

Blas Galindo

Página autógrafa de Blas Galindo

OBRAS DE BLAS GALINDO

TITULO	Fecha de composición	Fecha de estreno
ORQUESTA SINFONICA		
<i>La Mulata de Córdoba</i> . Ballet	1939	1939
<i>La Creación del Hombre</i> . Orquestación de Candelario Huízar	1939	
<i>Impresión Campestre</i> .	28 de Abril de 1940	
<i>Tres Preludios para Ballet</i> (Entre sombras anda el fuego)	1940	Marzo 23 de 1940
<i>Danza de las Fuerzas Nuevas</i> (Suite Mexicana de Baile)	Sept. 21 de 1940	Nov. 23 de 1940
<i>Sones Mariachi</i> . (Arreglo)	Instrumentación para orquesta sinfónica, 1941	Agosto 15 de 1941
<i>Arroyos</i> .	Estados Unidos de Norteamérica. Agosto de 1942	
<i>Nocturno</i>	Julio 21 de 1945	Agosto 17 de 1945
PIANO Y ORQUESTA		
<i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	Mayo 15 de 1942	Julio 24 de 1942
ORQUESTA MEXICANA		
<i>Obra para Orquesta mexicana</i>	1938	Oct. 18 de 1938
<i>Sones Mariachi</i> . (Arreglo)	Abril 22 de 1940	Estados Unidos Mayo 16 de 1940

TITULO	Fecha de composición	Fecha de estreno
--------	----------------------	------------------

MUSICA DE CAMARA

<i>Sexteto de Alientos</i>	Estados Unidos 1941	Lenux. Mass. (Festival Berkshire) 1941
<i>2 Fugas para instrumentos de aliento</i>	1944	
<i>Tierra de Temporal. Suite para instrumentos de aliento sobre un cuento de Gregorio López y Fuentes</i>	1944-45	
<i>Sonata para Violín y Piano</i>	Julio de 1945	Oct. 24 de 1945

CANTO Y PIANO

<i>Mi querer pasaba el río</i>	1939	Nov. de 1939
<i>La Luna está encarcelada</i>	1939	Nov. de 1939
<i>Paloma Blanca</i>	1939	Nov. de 1939
<i>Páginas Verdes</i>	1939	Nov. de 1939
<i>Jicarita</i>	1939	Nov. de 1939
<i>Poema</i>	1939	Nov. de 1939
<i>Madre Mía</i>	1944	
<i>Arrullo</i>	1945	

CORO "A CAPELLA"

<i>Caporal</i>	1935	Nov. 25 1935
<i>En ti la tierra canta</i>	1943	Oct. 17 1945
<i>La Montaña</i>	1945	
<i>Arrullo</i>	1945	

TITULO	Fecha de composición	Fecha de estreno
--------	----------------------	------------------

CORO CON ACOMPAÑAMIENTO

<i>Primavera (Cantata Infantil)</i>	1944	Sept. de 1944
-------------------------------------	------	------------------

PIANO SOLO

<i>Jalisciense</i>	1936	1936
<i>Cinco Preludios</i>	1944-45	
<i>Arrullo</i>	1945	

CANCIONES ESCOLARES

<i>Alerta</i>		
<i>Estampa</i>		
<i>Aguilita Mexicana</i>		
<i>Canción Escolar</i>		
<i>Corrido "Luis Carlos Prestes"</i>		
<i>Pajarito Corpulento</i>		
<i>Madre Mía</i>		

MUSICA POPULAR Y CULTA EN HUNGRIA

(Artículo Póstumo)

Por *Béla* BARTOK

QUE el más elevado arte musical contemporáneo húngaro tenga por base la música folklórica de la Europa Oriental es casi una verdad de Perogrullo. Sin embargo, la relación entre nuestra mejor música culta y nuestra música rural es muy mal comprendida e interpretada. Algunas gentes creen que el desarrollo de la primera es un fenómeno similar al que se observa en la producción de los compositores "nacionalistas" del pasado, como por ejemplo Grieg, Dvorák y Tchaikovsky. No comprenden la diferencia esencial que existe entre esos varios movimientos. Los compositores que en el pasado iban a crear, consciente o inconscientemente, un estilo musical "nacionalista" buscaron los productos rurales o semi-rurales de su país, tomaron de vez en cuando partes de esos elementos—ritmos, motivos, ciertas características de la línea melódica y, frecuentemente, melodías enteras— y, con mejor o peor fortuna, las encajaron en su propio estilo personal. Eso, por supuesto, dió a su estilo algunos rasgos bastante insólitos que fueron considerados como algo exótico por los oídos europeos occidentales. Ello decididamente representó un beneficio en la evolución y coloración de la mejor música culta; pero, en conjunto, no afectó demasiado a las características generales del estilo de

los compositores, es decir, de los rasgos schumannescos de Grieg o de las cualidades brahmsianas de Dvorák. De los compositores del pasado, quizá fué Tchaikovsky quien llegó más cerca de la meta al reflejar en su música todo el espíritu musical de su país.

El caso de nosotros los húngaros es diferente. Nosotros hemos sentido la poderosa fuerza de la música rural en sus formas más serenas: una fuerza con la que iniciar y desarrollar un estilo musical impregnado, aun en sus partes más leves, de las emanaciones de esta fuente virgen. Fué, diría yo, una perspectiva musical completamente nueva o, para emplear el término técnico alemán, una nueva "Weltanschauung".

Nuestra reverencia por la música oriental europea estrictamente rural fué, por así decirlo, una nueva fe músico-religiosa. Sentíamos que esta música rural ostenta, en sus piezas intactas, un grado insuperable de perfección y belleza como en ninguna otra parte, excepto en los clásicos, se puede hallar. Nuestra adoración no se limitó solamente a la música rural; abarcó igualmente la poesía rural, el arte decorativo rural, en una palabra, se extendió a toda la vida rural no corrompida por la civilización urbana. Esta expansión se muestra, por ejemplo, en nuestras obras vocales: tenemos predilección por poner música a los poemas populares.

Para evitar falsos conceptos, hay que indicar que la diferencia arriba señalada entre el pasado y el presente no es cualitativa. No quiero de ningún modo aseverar que los resultados del procedimiento en el presente, por lo que atañe al uso de los productos musicales rurales, sean más valiosos que en el pasado. Quiero sólo subrayar la diferencia entre la manera de considerar la música folklórica en el pasado y en el presente.

¿Cómo fué que esta nueva tendencia hizo su aparición justamente en ese rincón de la Europa Oriental que se llama Hungría? La primera condición de todas fué, por supuesto, el haber allí compositores de mayor o menor fuerza creadora. Esta es una *conditio sine qua non*: si falta, ya puede un país

nadar entre los más grandes tesoros de música rural, que no obtendrá provecho alguno para el arte musical culto.

Aparte de esto, Hungría se encuentra en una situación especialmente afortunada por lo que respecta a la música rural (muy infortunada ¡ay! en los demás respectos). Se encuentra en la encrucijada de los estilos más diversos de la música popular. En la Europa Oriental y en un territorio relativamente pequeño viven contiguos, y en algunos puntos hasta mezclados, varios pueblos, cada uno de ellos de unos diez millones de almas. La influencia recíproca de sus músicas populares dió por resultado una variedad increíble de estilos rurales musicales, pero sin destruir la individualidad de la música popular de cada pueblo. Coexisten allí los estilos más aparentemente heterogéneos: antiguas melodías pentatónicas de origen asiático, melodías modales debidas en parte a transformaciones de las primeras; motivos más o menos breves de aspecto primitivo que abarcan solamente tres o cuatro grados, melodías de estructura bastante complicada y de gran extensión. Existe hasta un estilo "cromático" a dos voces muy peculiar (las melodías son cantadas en segundas mayores), limitado a una pequeña área de Dalmacia, fenómeno único entre los documentos folklóricos conocidos. Es probable que en ninguna parte (excepto quizá el Lejano Oriente todavía desconocido) se encuentre una variedad de estilos musicales rurales como la que hay en la Europa Oriental. Y Hungría es, si no geográficamente, sí espiritualmente, el centro de esa parte de Europa.

Dos de los compositores húngaros contemporáneos logramos una reputación internacional: Zoltan Kodály y yo. A pesar del concepto análogo que tenemos de la música rural y su participación en el desarrollo de la música culta, existe una muy marcada diferencia entre nuestras respectivas obras. Cada uno de nosotros se formó su estilo propio a pesar de la comunidad de fuentes utilizadas. Y esto es una gran suerte, porque demuestra que la música rural como fuente proporciona varias posibilidades para la creación de un arte musical

culto y que su uso como base no da resultados necesariamente uniformes.

Una descripción detallada de las diferencias entre la obra de Kodály y la mía nos llevaría demasiado lejos. Mencionaré solamente una, esencial: una diferencia de procedimientos que tal vez explica (por lo menos en parte) algunas diferencias de estilo. Kodály estudió y utiliza casi exclusivamente como fuente la música rural húngara, mientras que yo prolongué mi interés y amor hasta la música folklórica de los pueblos europeos orientales vecinos, y aun me aventuré en trabajos de investigación por territorios árabes y turcos. En mis obras aparecen huellas de los más diversos orígenes, fundidas —espero— en una unidad: fuentes diversas que, sin embargo, tienen un denominador común, esto es, las características del folklore musical rural en su sentido más puro. Una de esas características es la ausencia completa de sentimentalismo, de exageración de expresión. Esta ausencia da a la música rural una cierta sencillez, austeridad, sinceridad de sentimientos, y aun grandeza, cualidades que se hicieron cada vez más deficientes en los compositores menores de la época romántica del siglo XIX. Aparte la gran lección que tenemos en los clásicos, de quienes más hemos aprendido ha sido de esos aldeanos ignorantes e incultos que siguen apegados fielmente a su gran herencia musical, y que hasta crearon nuevos estilos de una manera misteriosa por decirlo así. Las cualidades arriba mencionadas se aplican igualmente a la ejecución musical practicada entre esas gentes rústicas y puras, sea ella vocal o instrumental. Aún los grandes intérpretes podrían inspirarse en ella, por lo que respecta a los medios expresivos tanto como a los recursos técnicos.

"Les extrêmes se touchent", como dicen los franceses: el grado más alto de perfección se encuentra por un lado en los logros de los grandes genios y por otro en las creaciones de los aldeanos ignorantes, todavía intactos por la civilización urbana.

Una colección impresa de música folklórica es un material muerto. Las descripciones no contribuyen gran cosa a vivificarla. Mayor ayuda prestan los discos gramofónicos, si bien son difíciles de obtener por encontrarse desparramados por todo el globo, guardados en museos (y la mayor parte de ellos ahora, probablemente, hechos pedazos por las bombas). Pero lo que más importa es el contacto personal con la gente rústica, yendo a las aldeas, viviendo con los aldeanos, observando su vida, y sentir su arte y su música dentro de su ambiente tal como surgen recreados cada día. Eso sí podemos hacerlo, y las horas inolvidables que pasé con aquellas gentes las considero las más felices de mi vida.

Nuestras obras ostentan dos categorías distintas: 1) obras en las que se utilizan sólo o en gran parte melodías populares como material temático, y 2) obras con temas originales. A la primera categoría corresponden, entre otras, las piezas escritas con intenciones pedagógicas (mis piezas para piano "Para los Niños", y los duos para dos violines; la mayor parte de los Coros para Niños de Kodály, etc.). Las obras más notables dentro de esta categoría son "Háry János"¹ y "El Hilandero de Székely" de Kodály (obras escénicas las dos): son verdaderas apoteosis de la música rural húngara de todos los tiempos (exactamente igual que "La Consagración de la Primavera" y "Las Bodas", de Stravinsky, son la glorificación de la música popular rusa). Además de esas obras, hay una gran cantidad de transcripciones de melodías populares para una voz con acompañamiento de piano. Kodály compuso unas cien transcripciones de esas, verdaderas joyas en su género, que muestran una variedad increíble en el tratamiento de las melodías. Yo tengo solamente unas treinta piezas de esa clase; pero dos obras más, puramente instrumentales (las dos rapsodias para violín y orquesta), pertenecen también a esta primera categoría.

¹ La suite de *Háry János* —que se toca en todo el mundo— se compone solamente de seis piezas tomadas de la obra, y dos de ellas contienen melodías populares.

El papel que representan tales transcripciones dentro de nuestra producción total recuerda ligeramente el que tuvieron en la obra de Bach sus transcripciones de corales.

Las obras de la segunda categoría (que comprende obras tales como el famoso "Psalmus Hungaricus", de Kodály, conocido en todo el mundo), aun cuando no utilizan melodías populares específicas, reflejan desde luego el espíritu de la música rural en sus más pequeños detalles. Esto está logrado a veces por la invención y uso de temas que imitan ciertos rasgos de la música rural.² Pero aún las obras más abstractas, como por ejemplo, mis cuartetos de cuerda, en los que no aparece tal imitación, muestran un cierto espíritu indescriptible e inexplicable, un cierto "je ne sais pas quoi" que dará a los que las escuchen y conozcan el respectivo ambiente rural que les sirve de fondo, la sensación de que aquello no podría haber sido escrito más que por un músico europeo oriental.

² Esto es, mi *Suite de danzas para orquesta*: las danzas primera y cuarta reflejan ciertas características de la música árabe; la segunda, tercera y los ritornelos, de la húngara; la quinta, de una música rumana peculiarmente primitiva. El *final* es una síntesis de todas esas características.

SOBRE LOS ORIGENES DE LA CHACONA

Por Adolfo SALAZAR

EL hecho de que desde el último año del siglo XVI haya en España menciones de la chacona como baile, junto a adjetivos que le atribuyen un origen transoceánico, ha hecho que se repita multitud de veces que el origen de esta danza del siglo XVII (cuyo nombre se daba también en ese tiempo a piezas de música vocal e instrumental de las incluidas en el grupo derivado de la "chanson" polifónica, con *canto fermo* en el bajo, que recibían instrumentalmente un tratamiento ornamental por medio de la variación) es de procedencia americana.

Nada conocemos de esta danza en sus orígenes como tal, ni su música, salvo que se le atribuía un movimiento rápido que perdería después. Los primeros documentos de músicas tituladas como chaconas son del siglo XVII, pero esa música no puede hallarse más distante de lo que permite la imaginación al concederla aquel origen. Lo que en esta época se sabe de la danza también denominada chacona, tampoco presenta aspecto alguno que permita esa idea.

Cotarelo decía ya en la Introducción General a su "Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas" (Madrid, 1911) que "Acerca de este baile no se han cansado

de escribir desatinos los autores extranjeros, y lo que es peor, algunos nacionales". Desde entonces ningún estudio serio se ha hecho sobre el asunto. Merecería la pena. En la página 346 del primer volumen de nuestra obra "La Música en la Sociedad Europea" se apuntaba, a título de sugestión, la posibilidad de que por mala lectura de manuscritos de la época trovadoresca en adelante se haya leído como *chacon*, *chacona*, palabras que, con las abreviaturas de los amanuenses, significarían *chanson*, *chanzona*. Hay, posiblemente, una confusión de vocablos y de cosas que se ha resuelto homologando una posible danza americana del siglo XVI con una música europea anterior o coetánea. La confusión parece que está ya hecha en los escritores españoles del siglo XVI avanzado; se aplica a una supuesta danza de carácter lascivo y movimientos ligeros; posteriormente se encuentra en otra danza de movimientos lentos, que se habría aplicado a músicas instrumentales construidas como variaciones ornamentales sobre un "basso ostinato"; aspectos que comparte la chacona: a) con la zarabanda por su vivacidad, si es cierto que ésta existió, porque las zarabandas conocidas documentalmente son también lentas; b) con el pasacalle o "passacaglia", que pertenece a aquel grupo de piezas de variación ornamental sobre un canto fermo; c) con otras formas vocales e instrumentales.

Para aclarar en lo posible este pequeño problema musicológico, que constantemente se repite con los mismos tópicos, creo conveniente clasificar los datos de que puedo disponer, en orden cronológico.

ANTES DEL SIGLO XVI

La *canço*, *cançon*, (*canzó*, *cansó*), provenzal, al pasar a las demás ramas románicas cambió unas veces la *c* fuerte por la *ch* suave (*chanson*); otras, guardó la inicial fuerte de *canzone*, *kanzone*. La *s* original se mantiene en el primer caso y cambia en *z* en los otros dos. Una forma mixta es *chanzona* y, en seguida, *canzona* (plural *canzone*) y *canzone* (plural *canzoni*) que se encuentran en la poesía italiana desde el siglo XIII.

Una forma de escritura abreviada que persistió largo tiempo, sustituye la serie *an* por una *a* con tilde encima. El sonido *cb*, seguido de vocal, se escribió en Francia como *ç* con cedilla. Así se tiene en una *chanson* cuyo facsímil publica Jean Beck en su edición de "Le Manuscrit du Roi" (B. N. de París, Fonds Français No. 844, publicado por la University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1938) el verso siguiente:

*Amors me fet commencier une chācon nouvele,*¹

Chanconete y *Chancon* aparecen con frecuencia en ese manuscrito. El plural de ambos pasará a España conservando la *cb* y la *ç* con cedilla. No parece que ocurriese todavía en el siglo XIII. El "Libro de Apolonio" dice "palmas e cantos" ... (546 b), que son canciones coreadas con palmadas. El "Libro de Alexandre" conoce *cançiones*, con cedilla: "falleron rescebirlo con diuersas cançiones" (E 1518 b, del ms. de París) que, en el ms. de Osuna se escribe como *cançones* (E 1376 b). Gonzalo de Berceo (en la edición de Solalinde, Madrid, 1922) se pronuncia por la primera forma: "Unos cantaban laudes, otros diçien cançiones" ("Vida de Santo Domingo de Silos", 271; d) aunque generalmente prefiere *cantos* (cantos leales, cantos generales, cantos rezientes) y aun *cantinelas* ("El Labrador avaro", 277, d.). En Alfonso el Sabio no es cuestión de *tanciones*, sino de *cantigas* y *cantares*, que son vocablos más antiguos, pues que ya se encuentra en el del Cid "las coplas deste cantar" (Cantar segundo, 111) y son los términos que utilizan los primeros trovadores gallegos.

Chançones y *chançonetas* aparecen en el Arcipreste de Hita, en el siglo siguiente, juntamente con *cantares*: "que pue-

¹ Desde luego, estas abreviaturas eran potestativas en el escriba. JEAN BECK reproduce tres manuscritos de fines del siglo XIII en la plancha IX de su librito sobre *La Musique des Troubadours* (París, s. f.) que insertan esta canción. El primero escribe *chācon*, los otros dos, *chanson* y *chancon*. Otro ms. más antiguo, dentro del mismo siglo (Plancha VI) escribe *chāt* (*chant*). La plancha VII resulta útil, al no especialista, para comprobar la multitud de abreviaturas. En el siglo XVI siguen siendo abundantísimas.

da de cantares vu librete rimar" (ed. Ducamín, Tolosa, 1901, E 11 c) (y, por supuesto, "las coplas con los puntos", E 69 a); "cantar tan triste" (E 92 b) etc.); pero de las tres cantigas a que se refiere en la E 1021, "las dos son chançonetas, la otra de trotalla", (dos son de canto y la otra para bailar el trotto; así dice: "anda acá, trete conmigo" de E 966 b), danza rústica que el rabadán tañe en su *citola trotera* (E 1213 d); más lejos "los órganos y diçen chançones e motetes", proximidad de géneros que indica el origen polifónico de este tipo de *chançon* y que no debe extrañar que se escuche en el órgano, pues que también el "roman" de Jean Molinet "Le Trone d'Honneur" había hablado antes de "*chançonettes de manicordions*" (ed. Noel Dupire, París, 1936). Parece oportuno señalar el hecho de que la "chançon" sea ya una pieza instrumental y sus especies menores, las "chançonetas" sean piezas cantadas. "Todas salen cantando, diçiendo chançonetas" (E 1241 d). No es aventurado, pues, suponer que la *chanzon* o *chanzona* del Arcipreste era una pieza de música instrumental congénere del motete polifónico construido sobre un canto fermo eclesiástico. Estos elementos perdurarán en esencia en las chaconas propiamente tales, hasta el siglo XVIII.

En el siglo XV temprano, Alfonso Alvarez de Villasandino (1350-1428) mantiene chanzones y chançonetas: "e con sones / de chanzones / danças do mal te parece" (Cancionero de Foulché Delbosc, No. 684) lo cual parece indicar que eran danzas que se bailaban con la música de una chanzon, lo cual interesa subrayar. En cuanto a su diminutivo, queda visto el aspecto nada festivo de su música por cuanto dice: "te loan e loarán/ e los santos cantarán/ por ty en gloria chançonetas" (Idem. No. 599, pág. 312). Villasandino menciona los discos franceses tanto como cantigas, que "fizo gela cantar con juglares". Y un tal Martín² cantaba y tañía: "sus cantigas

² "Este Martín ha de ser el mismo llamado también Martín el ciego o Martín tañedor, que trovaba, y del cual se conservan poesías en los cancioneros; sus cantos provenzales fueron los últimos que de la poesía occitánica se recuerdan en la corte castellana" (MENÉNDEZ PIDAL: "Poesía juglaresca...", pág. 284).

dulces muy bien concordadas/ asy en castellano como en ly-mosin", con lo cual la persistencia de la influencia trovadoresca (que Villasandino acusa multitud de veces) permanece vigente en su tiempo. En esa primera mitad del siglo Juan de Mena (1411-56) todavía menciona los "incesantes discoros" (idem., pág. 217) que, acaso por su exceso tienden a desaparecer, pues que el marqués de Santillana (1398-1450) parece preferir las formas castellanas de cançion, canto y cantiga;³ los villancicos y serranillas, a las formas francesas. Cuando las menciona, rara vez, lo hace todas en grupo "*baladas, cançiones y rrondeles*" (ed. de La Lectura, Madrid, 1932 pág. 84). Cuando habla de los discoros se entiende que son polifónicos (a tres voces, *triples, contras e tenores*) (idem., pág. 43). Gómez Manrique (Foulché Delbosc, pág. 392) y Juan Tallante mencionan las baladas como especie dentro de las canciones, lo que hace Nicolás Núñez con el villancico. Si alguna deducción cabe hacer es que el tipo original de la chanson francesa va perdiendo su estilo para adquirir otro más característico castellano. Pero este autor entra ya en el siglo XVI, cuando la influencia italiana es tan grande como en la "Diana enamorada" en la que es corriente cantar "sonetos". Las últimas menciones que parece encontrarse de la chançon dentro del siglo XV es en "El Victorial", crónica de Don Pero Niño, que reúne las formas francesas en grupo: "*chanzones de todo el arte que trovan los franceses en voces diversas muy bien acordadas*" (pág. 135, ed. de México, 1940), es decir, siempre la chanzona polifónica. El autor agrupa "*cantigas e decires*" (pág. 50) al hablar de las formas nacionales y emplea, quizá como novedad, el vocablo *chantarela*, que es de origen italo-francés, mientras que Santillana había empleado *cantinela*, vocablo cultista. Alvarez Gato (1430?-1496?) reúne "*cançiones, devisas e motes*", pero este vocablo, *motes*, ha perdido ya su primitiva significación francesa de *motetes* (mótes) y tiene ahora un nuevo significado de ingeniosidad social.

³ Juan Alfonso de Baena, alterna *chançones* y *canciones* en su Cancionero, reunido hacia 1445.

La influencia italiana sustituye ya enteramente a la francesa por esta época, de tal manera que cuando Cristóbal de Villalón en su novela imitada de Luciano "El Crotalon" habla de las *chanzonetas*, el sentido antiguo se ha perdido y ahora se las estima parientes al sustantivo *chanza*, estimándolas "cosas del donaire" junto a las "coplas y sonetos de placer". Por el mismo tiempo, la *canción* en "La Diana" de Montemayor es un género del canto a dos voces, última reminiscencia en este tiempo, tal vez, de su modelo polifónico, que ha perdurado en España hasta aquel instante. Coplas, romances y sonetos alternan con aquélla en esa novela pastoril, tan fuertemente italianizada, con músicas instrumentales en concierto de muy finas combinaciones, en las que parece reconocerse un modelo italiano, sin que los modelos de la "chanson" polifónica francesa estén en aquéllas todavía muy lejos; pero ya parece que se hayan evaporado las chanzones y chançonetas, como piezas de carácter polifónico.

El siglo XVI es el de los vihuelistas y, en general, el de los grandes virtuosos del laúd. Ahora bien, mientras que todos los vihuelistas españoles insertan en sus libros de cifra villancicos, romances, sonetos, canciones cuyo género se acusa con claridad en Alonso de Mudarra (1546), en quien, de sus dos canciones, una se canta sobre la copla de Jorge Manrique: "*Recuerde el alma dormida*" y la otra es "*Claros y frescos ríos*", de Boscán, en ninguno de aquéllos hay mención de chanzonas, canzonas, chanzonetas o canzonetas, a pesar de que con frecuencia ponen en tablatura los vihuelistas piezas polifónicas franco-flamencas. Los libros de tablatura de vihuela acusan dos particularidades importantes en este momento: una es la abundancia de piezas en pasajes de alto virtuosismo manual, del género "fantasía". La otra es la entrada en este género instrumental de piezas destinadas a la danza y que ahora van a ser tocadas con el ánimo de que se las escuche por ellas mismas. Estas danzas son en resumen la Pavana y la Gallarda.

Cuando Mudarra presenta su primera Fantasía dice como indicación de "tempo": "Fantasía que contrahace la arpa en la manera de Ludovico", con lo cual denota su procedencia italiana. Así ocurre con este arte del laúd trasplantado en España a la guitarra, que es lo que se entiende por el arte de los vihuelistas. Aunque otros tañedores precediesen a Luis Milán, músico de la corte de Germana de Foix y su marido el duque de Calabria, el primer libro en tablatura de vihuela que existe en España es "El Maestro", de Milán, impreso en Valencia en 1535-36. Sus antecedentes inmediatos son italianos. El tratado de "Intabolatura di leuto" de Francesco Spinaccino, de Fossombrone, impreso en Venecia por su paisano Petrucci en 1507 y las colecciones que siguen tienen la gran novedad de presentar transcritas danzas de salón como las pавanas, que va a ofrecer en seguida Luis Milán, mientras que otras danzas como el saltarello, la piva y la calata no pasan al valenciano. Otra danza que aparece en los libros en tablatura impresos en las colecciones de Attaignant (París, 1529), en Inglaterra en 1541 y especialmente en el libro de "Intabulatura del Lauto" de Antonio Rotta, en 1546 es la "gagliarda", que el Boyardo decía ser danza "*all' usanza lombarda*".... La gallarda aparece ese mismo año en España en los "Tres Libros de Música en Cifras" de Alonso de Mudarra, junto a las anteriores pавanas. Conviene tener en cuenta estas fechas para cuando se lea que pавanas y gallardas son de origen español, porque algunos tratadistas de danzas, italianos, hablan de "pавanillas de Castilla" y "gallardas a la española", así como de "calate a la spagnuola", que son danzas que nunca se conocieron en España. Si se recuerda la importancia de la influencia política de España en la Italia del Renacimiento, no parecerá raro que en los grandes salones se bailaran las danzas italianas con una inflexión o estilo castellano. El mismo Benedetto Croce admite el origen español (en la Italia del XVI) de ambas danzas a más de la basse-dance que era de origen francés y alemán, pero cuya procedencia española está muchas veces mencionada, y el tordiglione, que era el tordión francés, bien que muy conocido en la España del siglo XV. Incluso cuando

los vihuelistas insertan "villanellas" en sus tratados, este género no es una variedad del villancico, sino un género italiano de origen popular desde los primeros años del Renacimiento, cuando circulaba por Toscana, principalmente, y España desconocía el vocablo (*villotta, villanella*).

La gran atribución que los italianos van a hacer ahora a los españoles, dentro ya del siglo XVII, es la de la zarabanda y la chacona. Ya que hemos perdido de vista a chanzonas y chanzonetas en España dentro del siglo XVI, vamos a ver si las encontramos en otras partes. Todavía en el libro de tablatura de Francesco de Milano (Venecia, 1536) hay una *canzone* francesa junto a motetes. Lo tradicional en el género aparece aquí italianizado, la chaçon, chançon, transformada en chanzona, canzona. Cuando en 1557 Venegas de Henestrosa incluye una pieza análoga en su "Libro de cifra nueva" la denomina, no ya chanzoneta, a la vieja española, sino *canzonetta*, con dos *tt*, para que se reconozca mejor su origen inmediato; pero todavía hay en él canciones de carácter popular castellano y de carácter francés, a más de motetes flamencos. Parece que por esta época se halla el punto neurálgico del problema. Que todavía no había chaconas como tal música en España ni como danza en Italia se comprueba, finalmente, en el famoso tratado de Fabritio Caroso da Sermoneta "Il ballarino", impreso en Venecia en 1581, que contiene Cascarde, Gaggiarde, Tordiglione, Pavaniglie, Canarios, Passo e mezzo, "al' uso d'Italia, Francia e Spagna" a más de repetidos balletti y algún Contrapasso, que Caroso dice como "nuovo", con alguna Charenzana, lo que prueba que el autor no desdeñaba lo antiguo.

LA CANZONA Y LA CANZONETTA EN EL SIGLO XVI

Ahora es Italia quien se apodera de estos vocablos y los envía fuera. Lo que importa es conocer qué clase de música tenían dentro, para saber cuál era su origen, que no es sino el apuntado, desde siglos atrás. La "canzon francese" se modela

sobre el modelo de la "chanson" francoflamenca y se convierte en la forma instrumental más importante del siglo XVI encerrando dentro de sí los gérmenes de las futuras sonatas de cámara y de iglesia, pero que en un principio apenas si era una adaptación instrumental de las "chansons" polifónicas vocales. El vocablo italiano "canzona" se desliga de su origen de composiciones polifónicas ligeras a tres o cuatro voces que antes de 1530 eran congéneres de *frottole* y *barcellette*; tan similares éstas a los villancicos castellanos que entraron en Italia por Nápoles que algunos autores como Cesari piensan en una influencia positiva. Pero después de esa fecha, aproximadamente, esas formas menores quedan sustituidas por el *madrigal*, y las *canzonnette* y la *canzona* toman en su estilo la riqueza ornamental del arte del laúd, a semejanza del *ricercar*, *tiento* o *fantasía*, con lo cual modifica su nombre en "canzon de sonar". Por primera vez se encuentra una, así llamada, en las obras para órgano de G. Cavazzoni, en 1542. A fines del siglo, la canzona para órgano se compone de una serie de trozos cuyo número varía de 3 a 12 y en los cuales un motivo interviene repetidamente entretejiéndose en el complejo polifónico. Así, pues, puede decir Vincent d'Indy en su Tratado de Composición, que la canzona, "en tanto que modificación rítmica de un tema expuesto de antemano (*preexposé*, como si dijéramos *canto dado*) tiene su puesto junto al pasacaglia y la chacona como descendientes de la variación ornamental" (Lib. II. Parte 1a., pág. 104), pero, en sus momentos iniciales, según se advierte de lo anterior, la canzona participa de los caracteres técnicos de la chacona aun cuando ésta no haya aparecido todavía con este nombre en la música instrumental. Una canzona de Gabrieli toma a una chanson de Janequin el tema sobre el que va a basarse. ¿Cabe pensar que lo tomase a la música ramplona que los ciegos callejeros de Italia hacían sonar en sus chifonías con giros sempiternamente repetidos mientras ellos cantaban sobre ese bajo, en cuyo nombre de *ciacona* se ha querido ver un posible origen del término *chacona*? La ortografía de la época era de una versatilidad tan grande como su vocabulario, pero tanto la "recercarda" del toledano

Ortiz (1553), como las "cantate" de Monteverde y otras piezas suyas, más adelante, así como otros muchos autores más del XVII guardan de común con chaconas, passacaglias, canzonas y *ricercari*, la ornamentación variada sobre un basso ostinato, que frecuentemente consistía en un giro descendente de cuarta, y muy bien pudiera ocurrir que en este giro estuviese la solución del problema, porque podría ser él lo que incitase a los pasos de danza, repetidos, mientras la música instrumental tejía sobre ellos sus variaciones. Por lo demás, esta circunstancia del basso ostinato es muy común en la época y los músicos de Calderón no la ignoraban. (Haas: "Musik des Barocks, pág. 132). Una *ciacona* como la de Francesco Manelli, "Le Luciate" ("Musiche varie", 1636) repite el giro en el bajo tanto como otro giro en ambas voces, y no está lejos de ese *machaconeo* que pudo atribuirse a la *ciacona* (Pub. por Haas, Op. Cit., pág. 194).

F. Manelli. La Luciate. Ciacona. (según R. Haas)
(Valores a la mitad) (Musiche varie, 1636)

Non fu-ie cierva, ne vo-la lo ven-to co-me fá co-la pe chil-lo tor
men-to pe ch'el-la fac-cia che mor-te mi da

LA CHACONA. SIGLO XVII

Todavía en el siglo XVI no aparece el vocablo o no se conocen referencias literales sobre él. La chacona como danza sólo aparece en los Tratados españoles de guitarra que suce-

dieron en el siglo XVII a los de los vihuelistas. Pero, antes que ellos, los autores de comedias hablan ya de chaconas dejando ver que había en España una danza así llamada que era popular desde el siglo XVI. ¿Con qué música se bailaba? Las referencias que esos escritores hacen sobre su carácter permiten ver, a lo menos, que las primeras chaconas anotadas en música no tienen ya los caracteres lascivos, de danza excitante que se le atribuyen. Las referencias literales a la chacona en España están detalladas por Cotarelo ("Colección de Entremeses") y pueden reducirse a las siguientes; todas ellas dentro del siglo XVII, salvo la primera.

La primera mención que Cotarelo cita, pertenece todavía al siglo XVI, pero en su último año. Es del entremesista Simón Aguado, a quien divertía sacar a los negros a escena haciéndoles hablar su jerga pintoresca. En el entremés del "Platillo", que escribió en 1599 habla de Tampico y a seguida de la Chacona. La relación entre ambas cosas no está muy clara, pero a lo menos indica que la tal chacona era cosa conocida en el siglo XVI, y en otro lugar del mismo entremés (pág. 227 del vol. I de la colección de Cotarelo) Aguado habla de "dos damas que bailaban la chacona". Lope de Vega, en su auto titulado "La isla del sol", de 1616, habla de "chaconas de Castilla", mientras que un poco más tarde, en "El amante agradecido" (1618) menciona cierta vieja, que es la Chacona, que "De las Indias ha venido por la posta"... marítima es de suponer; pero en este pasaje no se aclara que la tal Chacona sea una danza, sino que, todo lo más, la identifica con el estribillo "Vida bona, vida bona". Así debe de ser, porque Cervantes en "La ilustre fregona" (pág. 174 de la edición de Autores Españoles de Rivadeneira) insiste sobre el estribillo, que aparece frecuentemente en otros autores menos conspicuos: "El baile de la Chacona —encierra la vida bona", y añade que ese baile "es más ancho que la mar", por lo que entiende que han de entrar muchas personas en él, y que "requieran las castañetas", aunque debía acompañarse principalmente con la guitarra, como Aguado lo dice en el entremés de "Los negros" (1602). Con ese instrumento se acompañaban los hombres solos que baila-

ban la Chacona (Rojas: "Loa 3a.", de 1601) y se le da por prima a la Zarabanda (Covarrubias). Góngora, por su parte, la acompaña con sonajas: "tañerás sonajas — bailarás Chacona". El baile debió de incluirse por la época de Lope en algún paso pantomímico burlesco, si es que así puede interpretarse lo que dice en su comedia "La villana de Getafe" (1621), cuando se pide a una dama que baile lo que sepa y ella dice que la Chacona, a lo que replica otra dama "Sátira es"... En "La Dorotea", (1632), todavía habla de una mujer "seguidillera y chaconista", lo cual, aunque la chacona estuviese ya mal reputada, como la Zarabanda, y el P. Mariana fustigase por entonces a ambas por lascivas e impúdicas, debería extenderse a las seguidillas, que no tenían tan mala reputación. Pasada la mitad del siglo, en 1660, López del Carpio, siempre repite el estribillo de "Vita bona" (que por el hecho de cambiar *vida* en *vita* indica tal vez que se había literarizado y perdido actualidad fresca).⁴ Pero, fuera de eso y de unas pocas menciones más, nada sabemos respecto a qué clase de baile pudo haber sido.

Volviendo a las menciones de la Chacona juntamente con calificativos exóticos, Cervantes, en el romance mencionado de "La ilustre fregona", la llama "indiana amulatada" y le presta cierto señorío, aun cuando buscarse la sociedad de otros bailes alegres para entrarse por los conventos a soliviantar novicias. Quevedo, por su parte, la llama "Chacona mulata" (pág. 115 de la colección mencionada). Henríquez Ureña dice que hay seguridad de que en Lima se bailaba en 1578, pero los recopiladores de bailes y canciones de los países americanos de la época colonial no han dejado, salvo error, constancia de su música o manera de baile.

La Chacona como canción aparece en el auto mencionado de Valdivielso, y en la mogiganga del "Zarambeque", de López del Campo, se canta y se baila. Merece decirse que las "*canzonette*" italianas, aun siendo música a varias voces, engendra-

⁴ Así se escribe en un auto de Valdivielso, donde se la dice cantada "a lo divino" (!)

ron los *balletti*, que, como los de G. Gastoldi, son de 1591, y que entrado el siglo XVII las chaconas italianas como las de E. Manelli ("Musiche varie", de 1636, a dos y tres voces) eran cantadas aunque con aire danzable.⁵ Cotarelo consigna que, por este tiempo, hasta un poco más tarde (entre 1615 y 1652), Tarquino Merula, músico probablemente cremonés, denominaba *Ciaconnas* (¿*ciaconne*?) "a duos y arias", quizá entre sus "Canzoni da sonare".

Chaconas cantadas y tocadas, *ciaconne* y *canzoni*, aparecen, pues, revueltas en esta primera mitad del siglo XVII en Italia. ¿Fue por entonces cuando la chacona, fuera de España, volvió a tomar de la antigua chanzona su estructura de variaciones ornamentales sobre un canto dado? Ahora serán los italianos como Marino quienes atribuirán a España el regalo de la zarabanda y la chacona (hacia 1623), atribuyéndoles aquel carácter lascivo que había provocado su condenación en España. Pero que de los versos de Marino:

*Chiama questo suo gioco empio e profondo
Saravanda e Ciaccona il novo Ispano*

("Adone" XX, 84 ss.)

pueda deducirse que las danzas llegaran de la península del Yucatán, me parece difícil de aceptar. El nombre de "Nueva España" que se daba a México por sus colonizadores, no parece que pasase de ser una manera oficial y conceptuosa de denominar a este país, para creer lo cual me fundo en la opinión de americanistas competentes. No veo que Lope identificase la chacona con la zarabanda, como lo dice Sachs ("History of the Dance", New York 1937), pero desde Covarrubias hemos visto que se las da próximo parentesco. Con todo, Domenico Zipoli, músico de la escuela napolitana nacido hacia 1675, imprimía en su "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo" (1716) *serabanda e canzona* (pueden escucharse en el disco No. 333 de la Anthologie Sonore, dirigida por Sachs).

⁵ Pero el basso ostinato se encuentra en sus sonatas a Trío (1637) y estaba también en las Canzoni de Frescobaldi, en 1628.

En los tratadistas españoles de guitarra, que sucedieron a los vihuelistas en el siglo XVII se encuentran menciones de la chacona (y de la zarabanda) desde 1622 en el "Método muy facilísimo" de Briceño hasta Lucas Ruiz de Ribayaz ("Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra", Madrid, 1677) y Gaspar Sanz ("Instrucción de Música", Zaragoza, 1674-97), juntamente con danzas de origen italiano como las pavanas y las gallardas, y otras españolas como paradedas, españoletas, etc. La segunda edición de Sanz (1697) que aumenta considerablemente a la primera, pero que reproduce sus mismas láminas de música, contiene "*zarabandas francesas* y otros sonos extranjeros también de rasgueado", lo cual merece mencionarse. Siguen *Passacalles*, preludios, fantasías, alemandas, fugas y gigas (V. Vol. II, págs. 174 ss.). La chacona aparece tras de la jácara y la zarabanda, en ritmo ternario, y como se trata de un método tan simple como pudo hacerlo el autor, sin complicaciones contrapuntísticas, está claro que ni la chacona ni el pasacalle se mueven sobre el tema obstinado que antaño había caracterizado a la canzona y al *ricercar* del XVI. Ni siquiera puede tratarse aquí de variaciones ornamentales, pues que Gaspar Sanz, como sus colegas italianos, lo que hacen es cifrar "el son de las danzas".

SIGLO XVIII

Pero la chacona que como música instrumental toma gran importancia en las postrimerías del siglo XVII, sigue basándose en ese *canto fermo* obligatorio, como en la canzona-chanzona tradicional desde los más viejos tiempos. Ya en 1703 Sebastián de Brossard en su "Dictionnaire de Musique" define la chacona como "un canto compuesto sobre un bajo obligado de cuatro compases, generalmente en $\frac{3}{4}$, que se repite tantas veces como secciones (couplets) tiene la chacona, en variaciones; es decir, cantos diferentes compuestos sobre este bajo".

Es esta la época de esplendor de la Chacona como pieza de música instrumental. Su aire grave, sus acentos rítmicos

poco marcados como consecuencia de su riqueza instrumental tienen que estar subrayados, para danzarla convenientemente, por el giro del bajo, que llegó a generalizarse como inflexión diatónica (alterada con notas de paso, a veces) de cuarta. En Francia, desde Luis XIV, se bailan a ese aire grave. Las danzas españolas mencionadas en el siglo XVI no debieron de tener semejanza con la danza francesa de ese nombre y su arte complicado. Lo que la corte francesa hará con la *chaconne* será darle empaque y señorío. Con ello puede escribir Madame de Sevigné en 1689, refiriéndose a cierto personaje, que "danza esas bellas chaconas, las folias de España y, sobre todo, los pasapiés con perfección extraordinaria".

La aparición de bailes de carácter popular ocurría en el Ballet de Cour cuando lo exigía el argumento; así en uno de tiempos de Luis XIII, donde unos españoles apuntan un paso de zarabanda acompañándose a la guitarra (Prunières, "Le ballet de Cour", pág. 172). A la zarabanda alude más especialmente el P. Mersenne, pero las danzas de carácter español como el Canario que habían entrado en los ballets franceses eran, en ellos, danzas de virtuosismo, solamente accesibles a los profesionales, (ídem, pág. 220). Su música era polifónica y venía escrita en tablatura de laúd, a veces de guitarra (ídem, pág. 239). La chacona, a la que Lully dió empaque singular desde mediados del siglo, le sirvió especialmente para terminar sus óperas con un énfasis que llegaría a hacerse vulgar. Rousseau no la concibe de otro modo en su "Dictionnaire de Musique" (1764), y en las óperas-ballet de Rameau son los griegos, con tritones, céfiros, bacantes, etc., quienes danzan la chacona, conforme lo hará asimismo Purcell. Un tratadista francés del tiempo, Desrat, advierte que cuando la corte se cansó de la chacona pasó al teatro, (L. Horst, "Pre-classic dance forms", New York, 1937, pág. 135), pero también había pasado a la música de cámara, en todos los casos con las maneras de composición típicas de la canzona y congéneres, como en las chaconas de d'Anglebert y Couperin en el siglo XVII.

Rousseau advierte que "autrefois" había chaconas a dos tiempos, pero que en su tiempo sólo las había a tres y que el basso ostinato tendía a desaparecer. A las diferencias ornamentales, Rousseau unía las de movimiento, que podía ser lento, alternando con otros más vivos, "du grave au gay, ou du tendre au vif". Pero las grandes chaconas del siglo XVIII, así como las Passacaglie, en Buxtehude, Pachelbel, Haendel y Bach mantienen el precepto del canto termo, así como las de Couperin, todas en la primera mitad del siglo. Lo que en esta época de la que podría llamarse la "gran Chacona" merece indicarse es la idea general de su origen italiano o español; a lo menos su gran boga supuesta en estos países, como Rousseau, discretamente lo dice. Más curiosamente, un tratadista de comienzos del XVIII, Lambranzi, en su "Nueva escuela de danza teatral", que imprime en alemán en 1716 hace aparecer en escena una gitana para que baile la Chacona. La "idea" de su origen español parece que en este momento se haya convertido en tópico y el autor añade: "*Die zigeunerin tanz mit castagnetten in der Hand, gantz allein eine Ciconia*". Rematando la mezcla de ambas cosas, la danza que en España se llamó Chacona y que le vino de las Indias y la música polifónica del género ornamental sobre un canto dado, Mattheson, en su tratado que titula "Der Vollkommene Capellmeister", que es de 1739, iza velas hacia el disparate en su definición de la pieza: "La más amplia entre las formas de danza es la Ciacona o Chacona, con su hermano o hermana el Passagaglio o Passacaille. Creo que esta Chacona es un verdadero nombre de familia y que el almirante de la Flota española en América, en el año 1721, se llama Señor Chacón". . .

Como forma de gran arte instrumental, la Chacona parece extinguida después de Gluck. Como danza, aun cuando pueda pensarse que desapareció en España aproximadamente por la misma época, pues que Francisco Guerau no la menciona ya (ni a la zarabanda, aunque siga citando pavanas y gallardas, folias y españoletas) en su "Poema armónico", que es de 1794, y que Melcior diga en su "Diccionario Enciclopédico de la Música" en 1859 que "ni en Italia ni en España se usa ya",

parece más cierto que vivía modestamente, pero no olvidada en el pueblo andaluz. "Ni por el continuo aluvión de los nuevos bailes ni de la recomposición de los unos ni de la fusión de los otros, dejan de existir siempre los recuerdos y las imágenes más vivas de la antigua Zarabanda, Chacona, Antón Colorado y otros mil que mencionan los escritores desde el siglo XVI hasta el presente, desde Mariana hasta Pellicer. En el moderno bolero se encuentran recuerdos de aquellos bailes, y una de sus mudanzas más picantes conserva todavía el nombre de la Chacona"... (Estébanez Calderón, "Escenas andaluzas, 1847, Un baile en Triana).

Si algo cabe deducir de todo lo anterior podría resumirse de este modo: *Primero*, como vocablo, la *chacona* quizá sea en castellano una acepción viciosa de la manera de escribirse *chanzona*, desde el siglo XIII al XV; *Segundo*, pudo haber pasado el vocablo a la América Española, lo más probablemente sin baile; *Tercero*, se bailarían allí y vendría de retorno a España en el siglo XVI, en el que los músicos no la conocían todavía por tal nombre, aunque sí lo fundamental de su procedimiento de escritura, con otros títulos, entre ellos el de *canzona*; *Cuarto*, avanzado este siglo o entrado el siguiente pasó el vocablo a Italia y Francia bajo el aspecto de danza; *Quinto*, en Francia, a lo menos, se convirtió en danza de salón, de ballet y de ópera, con aquellas características, y ya sin carácter popular español; *Sexto*, en el siglo XVII la *chacona* (*ciaconna*) es música de cámara en Italia y Francia siempre con los caracteres de la *canzona*. Como danza de salón, más bien degenerada, vuelve a España y no tarda en desaparecer en este carácter.

Actividades del Grupo

CONCIERTOS DE LOS LUNES

MANIFIESTO

ES este un convenio de amigos que suscribimos un grupo de compositores que participamos de ciertos ideales comunes.

El primero de éstos es el muy amplio de contribuir al cultivo de la música mexicana en todas partes y al de la música de todas partes en México, así como de ayudar al desarrollo en México de los músicos ejecutantes y los públicos interesados en la música superior.

Otros ideales nuestros, más particulares, son los que se refieren a hacer conocer nuestra propia música en un ambiente receptivo y abierto, mostrando a los públicos inteligentes no sólo las características de obras singulares, sino el desarrollo que en el curso del tiempo haya sufrido y haya de sufrir la personalidad de cada uno de nosotros.

Para el logro amplio y mediato de tales fines pensamos que hace falta realizar gran número de trabajos de carácter social, educativo, cultural, editorial, cuya responsabilidad recae en órganos públicos y privados diversos.

Pero, convencidos de que en esta grande y complicada obra hace falta el esfuerzo constructivo de todos, deseamos hacer una pequeña parte por nosotros mismos, dentro de la limitación de los medios a nuestro alcance.

Y, en tal virtud, hemos convenido en ponernos a trabajar en una reunión sui generis, que no implica adopción de posición estética ni credo alguno obligatorio para los así reunidos.

Pretendemos establecer una actividad musical práctica, regular y permanente. Nos interesa difundir la música de nosotros mismos y la de los maestros—mexicanos o no, contemporáneos o no— que más se identifique con lo que en música gustamos y consideramos mejor.

Convenimos en organizar una serie de conciertos que se llamará CONCIERTOS DE LOS LUNES, que en su inicio se darán de preferencia el último lunes de cada mes, y posteriormente con más frecuencia, si es posible.

México, D. F., 11 de marzo de 1946.

Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar, Luis Sandi.

PROGRAMAS DE LOS PRIMEROS CONCIERTOS

Año 1946

Lunes, 11 de Marzo

A cargo de J. BAL Y GAY

1. Sonata para dos clarinetes. Poulenc
2. Cuatro preludios para piano solo Chávez
3. Melodías para canto y piano Ma. Teresa Prieto
4. Tres piezas para canto y piano Bal y Gay
5. Divertimento, para flauta, oboe, clarinete, y fagot Bal y Gay
6. Concerto Falla

Lunes, 29 de Abril

A cargo de CARLOS CHAVEZ

1. Sonata para corno, trompeta y trombón Poulenc
2. Sonata para violín y piano Galindo
3. Haikais para canto y piano Sandi
4. Octeto Stravinsky
5. Cuarteto Doble Chávez

En la Campaña de Alfabetización cifra México su porvenir. Coopere con ella para que en el menor tiempo posible, no haya en el país un solo hombre que no sepa leer y escribir.

ANGÉLICA MORALES

...lejana y sola!
F. García Lorca.

Angélica Morales, en la plenitud de su vida, ha dejado tras sí una carrera de pianista célebre en toda Europa. Desde los países escandinavos hasta el Danubio y desde España hasta Polonia. En su patria, es más conocida como símbolo de lo mexicano, en los campos elevados del arte, que como la gran personalidad real y actual que es.

Angélica Sauer Morales, la llaman en Europa desde su casamiento con Emil Sauer, su maestro. Estos dos nombres unidos evocan a la vez una tradición pianística, ininterrumpida desde la época del romanticismo, y el origen mexicano de la artista. Una figura nacional e internacional, que a los ocho años obtuvo de nuestro Gobierno una pensión para

estudiar el piano en Europa y que regresó a nuestro país a los quince con una reputación que eclipsaba un tanto la de Alexander Brailovsky, quien se encontraba entonces por primera vez en México. Angélica Sauer Morales había tocado ya en las salas alemanas y francesas y en Nueva York con éxito muy notable.

La guerra y el actual caos europeo la alcanzaron en Viena. Residía, cuando decidió partir, en su antigua casa; en la que nos imaginamos su vida como la de Clara Schumann o la de Elizabeth Browning. Ella y su esposo, amantes de los buenos libros, habían reunido allí una biblioteca musical que hoy echa de menos Angélica en la melancolía de su re-



Angélica Morales

J. S. Sauer's works

The works of the second category (comprising such works as Cordell's famous "Bœhmus Hungaricus" known and played all over the world), though not using specific folk-melodies, mirror nevertheless the spirit of rural music, in their minutest details. Sometimes this is achieved by inventing and using themes which imitate certain features of rural music.* But even the most abstract works, as for instance my String Quartets, where no such imitations appear, show a certain indescribable, unexplainable spirit, a certain "je ne sais pas quoi" which will give to anybody who listens to them and who knows the respective rural background, the feeling: this could not have been written but by an Eastern European musician!

* i. e. my Dance Suite for orchestra: the 1st and 4th dances reflecting certain characteristics of Arab music, the 2nd & 3rd and the Ritornelle of Hungarian, the 5th of a peculiarly primitive Rumanian music. The finale is a synthesis of all these characteristics.

Béla Bartók

La última página autógrafa del artículo póstumo de Béla Bartók (1881-1945)

greso. Los bellos cuadros de su propiedad tuvieron que empacarse para dejarlos. Entre ellos un retrato de Sauer, en la actitud del concertista, del mismo autor del retrato de G. Carlota Rejane. El Museo del Louvre había gestionado su compra; pero los esposos Sauer-Morales no pensaron nunca desprenderse de él, como tampoco de los auténticos dibujos de Whistler y de otras obras de arte, que adornaban su hogar.

A la muerte de Emil Sauer, ocurrida al principio de la guerra, Angélica fué nombrada para sustituirlo en su cátedra del Conservatorio, honor altísimo otorgado a la joven extranjera en la capital legendaria de la música pianística. Siempre fué su destino ser comparada a otros artistas que, por lo menos, le doblaban la edad. Y su hazaña, haber salido ganando de estas comparaciones como ahora ha salido ilesa de la vorágine que arrastró y aún no deja reaparecer a tantos valores contemporáneos. La celebridad enorme de Sauer no opacó nunca el brillo propio de la discípula, en un principio; ni el de la joven esposa, más tarde. Este maestro, solista por excelencia, supo reconocer en su joven alumna esas cualidades sólo existentes en raros artistas: las del solista. Siendo todavía su discípula, y ya después de llamar poderosamente la atención

como una niña en los altos centros musicales de Europa y de América, tocó Angélica Morales en España al lado de Emil Sauer como otra solista de la misma talla.

Familiarizada con la intensa vida musical en la que se movían artistas de la categoría de Edwin Fischer, de Weingartner, de Georgesco, bajo cuya dirección tocó Angélica en innumerables ocasiones; efectuando temporadas como solista en Inglaterra, en Bélgica, en Holanda, en Francia; tomando parte en los imponentes ciclos Bach, Beethoven, Liszt, en diversas capitales; descansando brevemente en la tranquilidad campestre de Suiza o de Baviera sin dejar de dar conciertos —la música es como el aire que se respira en esas maravillosas regiones—, su personalidad profunda e intensamente sensible se desarrolló completa y firme.

No se ha olvidado en Europa, ni en América, sus versiones de niña del *Clavecín bien temperado* de Bach, y de las grandes sonatas de Beethoven. En París, en donde muchas veces tocó en los conciertos Lamoureux, el gran crítico Guy de Pourtalès la llamó "una nieta espiritual de Liszt" (de quien es bien sabido que fué discípulo Emil Sauer, como también lo fué de Anton Rubinstein). Angélica dice, con la reverencia de una nieta efectiva, que

los concertistas europeos nunca olvidarán que fué Liszt quien les dió el rango que hoy poseen. Recuerdan todavía, que en tiempos de Beethoven, los músicos eran poco menos que lacayos de las casas nobiliarias. Fué Liszt, quien, con la grandeza de su genio, se impuso a la aristocracia de su tiempo y creó, a la vez que una nueva alcurnia, nuevas responsabilidades a los verdaderos concertistas.

De esas responsabilidades es sumamente consciente Angélica Morales. Su sensibilidad mexicana se cultivó en el medio vienés, donde florecieron los talentos excelsos de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert. En la orgullosa ciudad temida y amada, se forjó su sensibilidad fina y transparente, cuya calidad no han sabido definir ni los críticos más experimentados. Nadie ha aclarado cuál de los estilos es el que mejor domina Angélica; qué maestro clásico, romántico, moderno o contemporáneo es al que mejor interpreta. El calificativo, que ella dice, con toda sencillez, haber oído de sí misma "su universalidad" y el hecho de haberse destacado musicalmente en la propia Viena, la consagra sin disputa. Sobresalir en aquella ciudad, es hacerlo sobre los más altos grados de comparación.

Vibra en la persona de Angélica Morales una energía tan honda y tan

llena de sutilezas y repercusiones, que, aún lejos del piano y de las cuestiones musicales, se siente uno en presencia del genio artístico. Más que la comprensión meramente intelectual, o que la habilidad cerebral, hay en Angélica Morales el dominio de los medios de interpretación y de expresión por el sentimiento, vigorizado por recias disciplinas y encauzado por amplios y claros senderos de una luminosa y equilibrada cultura. Su pasión por la pintura y las letras, paralela a la que ha sentido y vivido por el piano, la lleva a encontrar con facilidad en el claroscuro, en el color, en el ritmo del dibujo de un cuadro, el equivalente de una interpretación musical. Velázquez, pintor que ella admira, tiene en esos grises indescritibles que plasman la atmósfera en sus cuadros, enseñanzas que en vano buscaría un músico en otra fuente.

En este imprevisto regreso a México, Angélica ha pensado y expresado que puede servir mejor a su patria en el extranjero. Agradece noblemente a México el haber iniciado y hecho posible su carrera. Esta gratitud la impulsa a dar por su país tanto como recibió. Encontramos justa su apreciación. Para los altos vuelos de la artista, no basta un solo país, por grande que sea, tiene que darse al mundo. Angélica ha dedicado su vida a adquirir, uno tras

otro, los más complejos recursos técnicos para dominar un arte. Tuvo un maestro de vasta experiencia, que abarcó prácticamente todo un siglo: discípulo de Liszt, alcanzó todavía la influencia de su círculo, y hombre de gran mundo, gozó de la amistad de los talentos de toda una época. En su casa de Viena, todavía guardaba su joven esposa cartas autógrafas de Tchaikovsky dirigidas a él. La mano del maestro era una mano amante, que supo guiar sin oprimir, que logró no una imitación de su propio arte, sino el desenvolvimiento completo de una personalidad fuerte y resistente, a la vez que sutil y delicada. La esposa de Emil Sauer es más famosa como Angélica Morales que como discípula de su eminente esposo.

Mientras la artista espera el deseado regreso a su cátedra y la reanudación de sus jiras europeas, es posible que se decida a ampliar nuestros conocimientos reales de la tradición pianística de Liszt, de sus obras, de la escuela implícita en ellas. Tal vez, también de la escuela y obras de otros autores. Los programas de Angélica, sus listas de repertorio, son innumerables. La agilidad, con que cita las obras nos haría caer en error si intentáramos decir cuáles son las más interesantes o frecuentes en sus recitales. Comprenden desde los clavecinistas hasta los músicos

actuales. Habla, con mucho conocimiento, de Ricardo Strauss. Al tratar de los directores de orquesta, a quienes conoce por su condición de solista, comenta que en Europa se juzgan algunas orquestas americanas mejores que las europeas de categoría semejante. La televisión y demás medios mecánicos de difusión de la música no parecen interesarle de manera particular. Prefiere el contacto directo con el público.

En estos días, en que una mujer de la América Latina acaba de obtener el galardón a que nunca se creyó acreedor quien no fuera europeo, antes de Eugenio O'Neill, una biografía de Angélica Morales ofrece interés palpitante y vivo. Y todavía es más fascinante si se está a la espera de lo que aún pueda ofrecer la vida a esta gran artista, después de haberle dado cuanto hay de más alto y deseable, según ella misma dice con emoción velada.

* * *

Angélica Morales es bella, con la belleza de las mujeres mexicanas que describió la condesa Calderón de la Barca. Belleza que no hiere los ojos como un dardo, pero que a la contemplación, va revelando perfecciones inusitadas. Fulgor recóndito, como el de aquellas perlas de nuestros mares que codiciara una virreina.

Llenos los dulces ojos de valor e inteligencia, acompañada de su hermoso niño, tiene cándidas y amables frases de saludo para todos los mexicanos. Su arte y su leyenda son

por ahora una realidad que nos halaga. Su presencia en México es una oportunidad de merecerla.

Margarita CALVO.

UN LIBRO SOBRE FALLA

Al fin aparece en lengua castellana un libro sobre Manuel de Falla. (*Roland-Manuel: "Manuel de Falla". Traducción de Vicente Salas Viu. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945*). Pero todavía queda por saldar la deuda que los españoles tienen para con ese maestro, pues este libro no es otra cosa que la traducción del que hace bastantes años escribió Roland-Manuel, fiel amigo y en cierto modo discípulo de Falla.

Más que una biografía y un análisis ceñido de la obra del compositor, este libro nos ofrece un retrato espiritual del artista ejemplar que en largos años de acendrado trabajo y total devoción por su arte ha logrado una obra perfecta. El retrato resulta excelente, como no podía menos de serlo dada la personalidad de Roland-Manuel, músico francés de fino espíritu y amplia erudición literaria y filosófica, enamorado de España y buen conocedor —a lo largo de mu-

chos años de amistad y admiración— de la vida y el pensamiento de Manuel de Falla.

La obra total de este compositor, al contrario de la de Stravinsky —tan sorprendente como la de Picasso con sus vueltas y revueltas—, es un continuo ascender en la misma dirección. No hay en ella ni cambios bruscos de manera ni —mucho menos— reediciones de sí misma. "El arte de Falla", dice Roland-Manuel, "nada menosprecia tanto como aquello que posee. A medida que se enriquece, le vemos desprenderse de sus riquezas para alcanzar otras más altas". Y más adelante, en apoyo de esta idea, el autor cita las siguientes líneas que Altermann escribió a propósito del compositor: "Simultáneamente, la evolución de su carrera musical ofrece el más bello ejemplo de una inspiración que se concentra, de una sensibilidad que se particulariza, de un alma, en fin, que descubre

cada día más su unidad, mientras que, de otra parte, su espíritu se universaliza, su oficio se hace cada vez más apto a todo propósito".

El hablar de ascéticos y místicos al referirse a Falla puede parecer alusión demasiado fácil, comodín o evasión de musicógrafo que prefiere no ir al fondo de la cuestión. La conocida religiosidad de este maestro y aún su propia apariencia física invita a esa alusión. Pero es justamente al adentrarnos en su obra cuando nos percatamos de que existe en verdad un paralelismo entre ella y la mística española. "Manuel de Falla", dice Roland-Manuel, "ha alcanzado la maestría por un sendero que se aproxima siempre y cada vez más al *Caminio de perfección* de los místicos castellanos. Su poética respira el mismo realismo intelectual, la misma alegría espiritual, la misma resistencia a las sollicitaciones del siglo, la misma voluntad de renunciamento, el mismo tormento de lo esencial, el

mismo amor a una acción que se desprende de la contemplación como el fruto maduro del árbol".

Roland-Manuel establece un buen panorama del desarrollo de la producción de Falla, desde sus comienzos hasta la iniciación de *La Atlántida*. En él se destacan las diferentes obras no sólo según sus propios perfiles sino también en relación recíproca de valores, lo cual establece con claridad la evolución estilística del compositor.

Esta traducción castellana del libro de Roland-Manuel se debe al musicógrafo español Vicente Salas Viu, el cual con muy buen tino agregó al original francés un ensayo titulado "Falla y el futuro de la música española" con abundante información y juicios críticos muy pertinentes acerca de los compositores españoles contemporáneos más notables.

J. B. y G.

SRIA. DE EDUCACION PUBLICA

PLANES DEL DEPARTAMENTODE MUSICA

Con motivo de iniciarse el presente año escolar, el jefe del Departamento de Música de la Secretaría

de Educación Pública, maestro Luis Sandi, reunió a todos los profesores dedicados a la enseñanza de la mú-

sica en los centros oficiales. Concurrieron al acto los profesores concertistas, los acompañantes de ejercicios físicos, los profesores de música en las escuelas primarias, secundarias y normales, los jefes técnicos de sección, los recopiladores de música folklórica, los profesores del Conservatorio Nacional y de la Escuela Nocturna de Música.

El maestro Sandi pronunció, en esta ocasión, un extenso, substancioso y razonado discurso. Expuso, en términos generales, los diversos planes del Departamento—en vías de inmediata ejecución—con objeto de mejorar, en todos los sentidos, la educación musical de los escolares, cuya finalidad primordial consiste en producir tanto intérpretes aptos como oyentes calificados.

Mientras no tengamos abundancia de músicos profesionales que amen la gran música y sean capaces de ejecutarla con perfección—dijo el maestro Sandi—es inútil esperar una benéfica transformación de nuestro ambiente musical. Y añadió a renglón seguido: desde tiempo inmemorial, el mexicano no ha sido educado en la escuela, ni mucho menos fuera de ella, para el disfrute de la buena música. El mismo estudiante de carreras musicales, adiestrado en tocar instrumentos y en componer música, no recibe una educación musical adecuada para alcanzar aquella meta.

Ni el mexicano de cultura media tiene el hábito de escuchar música artística, de concurrir a conciertos, de seleccionar sus audiciones radiofónicas y de tener una discoteca escogida—son palabras del conferenciante—; ni el músico profesional tiene interés por superarse, espíritu de sacrificio para alcanzar a cualquier trance el más alto nivel y la necesaria ética profesional que le impida tocar con deleite la música barata de diario consumo.

Consecuencia de este lamentable estado de cosas son que la inmensa mayoría de los ciudadanos no disfrutan de la música de altura, que una parte considerable de nuestro pueblo no sospecha siquiera la posibilidad de gozar de ese tipo de música y que únicamente existen unos cuantos centenares de oyentes privilegiados que encuentran realmente placer en la audición de las obras de los grandes maestros.

Otra consecuencia, no menos funesta que las anteriores, es la manera con que nuestros músicos profesionales desperdician su talento en quehaceres de escaso valor artístico. Su indiferencia es la causa de que nuestra vida musical se mantenga en situación de franco abatimiento y de que, para reanimarla, siempre se piense en la importación de elementos extranjeros.

Según el maestro Sandi, sólo existe

un camino para remediar estos males, expuestos por él con tan ruda franqueza: convertir en objetivo y razón de ser de toda la labor docente de los maestros de música, la inculcación, en el corazón de los escolares, de un amor ferviente por la música artística. Importa menos, en efecto, que un niño solfee bien una lección musical que el que sea capaz de escuchar con atención un trozo de Bach o de Stravinsky. Es más importante que un joven de secundaria oiga música de Haendel que el que sepa de memoria la fecha de nacimiento y la nacionalidad de este autor. Es urgente, por lo tanto, llevar a la mente de los futuros maestros el convencimiento de que sólo la gran música y la genuina canción folklórica son dignas de modelar la sensibilidad del niño y de que toda música populachera debe ser arrojada de las aulas sin piedad.

Lo anterior no implica un desprecio de la técnica. Para el maestro Sandi, la técnica es un medio y el amor a la buena música, un fin. Es indispensable que los escolares sepan leer y entonar correctamente la música; pero a condición de que lean y entonen la mejor música existente. Es interesante que la técnica de los estudiantes del Conservatorio sea perfecta; mas no para que escriban y ejecuten, por ejemplo, paráfrasis de concierto de una canción callejera.

“A tal extremo hemos de llevar estos principios—afirmó el maestro Sandi—que consideraremos fracasada la labor de un profesor si sus alumnos gustan sobre todo de la música barata, aunque solfeen maravillosamente con voces educadas de modo magistral, y, en cambio, consideraremos salvado al profesor cuyos alumnos amen a la música de Beethoven, aunque no sepan distinguir con certeza un do de un re”.

La tarea de hacer amar la buena música es difícil y se ha de hacer con entusiasmo que contagie, que arrastre a los remisos y contrarreste la influencia nefasta del radio y del cine. Es indispensable que haya una armonía perfecta entre el personal docente y las autoridades técnicas de la Secretaría de Educación. “En verdad, —dijo el maestro Sandi— desde que tengo el gusto de trabajar con ustedes, primero como jefe de la Sección de Música y más tarde como jefe del Departamento de Música, siempre ha habido relaciones sinceras de estimación y afecto entre nosotros. En esta ocasión solamente quiero refrendar ese cariño y asegurar que siempre atenderé los problemas que ustedes me presenten, tratando de hallar las soluciones más favorables. Quiero, por mi parte, pedirles que continúen en su misma actitud cordial hacia sus compañeros y jefes”.

"He visto con la natural simpatía el interés que el Sindicato muestra por los problemas técnicos, en la ponencia presentada al Congreso Sindical que acaba de celebrarse. Incorporaremos desde luego todas las mejoras que en ese trabajo se sugieren y discutiremos con ustedes, serenamente, todos aquellos puntos, por fortuna muy pocos, en que estemos en desacuerdo".

A continuación, el maestro Sandi informó a la concurrencia acerca de los planes para este año. Como un paso que se aproxima mucho a la definitiva dignificación de la profesión de maestro de música, se concederá un plazo de seis años para que los maestros, actualmente en ejercicio en escuelas primarias, secundarias y normales, estudien las materias que les falten, de acuerdo con el plan de estudios del Conservatorio, para poder obtener el título de Profesor Especializado en Enseñanza Musical Escolar.

Dentro de seis años será requisito indispensable para entrar en el cuerpo docente del Departamento, poseer el título correspondiente, quedando así cerradas para siempre las puertas del magisterio de música a recomendaciones y favoritismos, como hace mucho quedaron cerradas las del magisterio de primera enseñanza. Ha hecho posible que se diera este paso la elevación de sueldos que, merced

a la comprensiva actitud del señor Jaime Torres Bodet y del licenciado Ernesto Enríquez, ha colocado a los maestros de música en situación de poder estudiar para mejorar su preparación técnica.

Se ha creado una sección de difusión musical que será la encargada de organizar todos los conciertos del Departamento y de hacer las publicaciones que con tanta urgencia necesita nuestra cultura musical.

Los conciertos en las escuelas primarias y secundarias tendrán una mayor regularidad y un sentido educativo más hondo. Los conciertos de demostración del aprovechamiento de los alumnos de las escuelas primarias, secundarias y normales tendrán el carácter de competencias y en ellos participarán probablemente planteles particulares.

En días pasados se celebró una junta con los representantes de la C. T. M., de la Confederación Campesina y del Sindicato de Electricistas para convenir la forma de organizar conciertos en el propio local de los Sindicatos con objeto de educar, en este sentido, a los obreros y campesinos. La Banda del Departamento dará una temporada de conciertos al aire libre. La serie de conciertos del Departamento, que se desarrollará durante los meses de octubre y noviembre, comprende conciertos para niños; conciertos del *Coro de Madri-*

galistas, dedicada al renacimiento italiano, al francés, al inglés y al alemán; conciertos del Conservatorio, que incluyen las representaciones de "Le Pauvre matelot", de Milhaud, "Il matrimonio Segreto", de Cimarosa y "La Jardinera Fingida", de Mozart, y las ejecuciones de la "Misa del Papa Marcello", de Palestrina y de "Las Bodas", de Stravinsky, por el Coro del Conservatorio, con pianistas, percusionistas y cantantes solistas del plantel. En la misma temporada, los dos cuartetos y los concertistas más distinguidos del Departamento ofrecerán varios recitales.

Se está elaborando un plan de radiodifusiones que incluirá la radiorepresentación de escenas importantes de la vida de músicos célebres.

Grandes conjuntos corales participarán en la ceremonia inaugural del nuevo edificio de la Escuela Normal, en la fiesta conmemorativa de la iniciación de la Campaña Alfabetizada y en la Fiesta de la Raza.

Va a publicarse un boletín trimestral, cuyo primer número está ya en prensa, que se ocupará exclusivamente de asuntos técnicos musicales, preferentemente docentes. El cuerpo de redacción del Boletín se encargará de la publicación de cuatro obras técnicas durante el año, siendo los títulos que corresponden a este año de 1946 un "Tratado de armonía", por Juan B. Fuentes, un "Estudio de

Folklore Mexicano", por los folkloristas del Departamento, un "Tratado de Instrumentación", por Rodolfo Halffter y una obra sobre la técnica de la enseñanza elemental de la música.

Se publicarán varias colecciones de cantos para las escuelas primarias y secundarias. Ya está en prensa una de cantos de Haendel.

Se ha creado una Sección de Investigaciones Musicales, que se encargará del estudio de nuestro folklore y de nuestra música culta; de la formación de un archivo de música mexicana en la Biblioteca del Conservatorio Nacional, de la distribución mundial de las publicaciones del Departamento y de la conservación de nuestras prácticas folklóricas musicales.

La Escuela Secundaria de Bellas Artes seguirá funcionando como preparatoria del Conservatorio Nacional; porque es urgente elevar la cultura general del músico como requisito indispensable para mejorar su calidad profesional.

Por otra parte, estando reconocidos los estudios realizados en la Secundaria de Bellas Artes como equivalentes a los de cualquier otra escuela de segunda enseñanza, se evita toda pérdida de tiempo al estudiante que, por falta de aptitudes para la música o por cualquier otra causa, decida cambiar el rumbo de sus estudios.

El Conservatorio Nacional va a dar cursos libres de acústica, de historia de la música, de investigaciones folklóricas, de conjuntos de cámara y de mejoramiento para músicos y cantantes profesionales así como de capacitación musical para profesores normalistas. El Conservatorio establecerá, asimismo, unos cursos, que, en realidad, constituirán una verdadera escuela de ópera.

El Coro del Conservatorio colaborará con la Orquesta Sinfónica de México, cantando en la presente temporada la "Misa Solemne", de Beethoven y la "Creación del Mundo", de Haydn.

Se establecerá, en las Escuelas Normales del país, un curso de especialización para profesores auxiliares de música, cuyo programa estará integrado por las siguientes materias: piano o guitarra (tres años), historia

de la música (un año) y armonía, (dos años).

Se han creado tres plazas de jefes de clases, cuya misión será: organizar en las capitales de los Estados cursos regulares, en las escuelas primarias, secundarias, normales y profesionales de música, de acuerdo con las posibilidades de la localidad y conforme a nuestros planes y programas; crear sociedades de conciertos; conservar y revivir festividades folklóricas e interesar a industriales, comerciantes, agricultores y banqueros en el patrocinio de actividades musicales de alto rango.

"Todo este plan será posible, terminó el maestro Sandi, si ustedes, señores profesores, me prestan como hasta ahora, su decidida ayuda; si ustedes no ahorran esfuerzo ni escatiman sacrificio para lograr que el supremo deleite de la buena música sea accesible a todos los mexicanos".

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

CONVOCATORIA PARA UN CONCURSO DE COMPOSITORES MEXICANOS

Con la mira de contribuir al estímulo de la producción nacional sinfónica, la Orquesta Sinfónica de México convoca a un CONCURSO de acuerdo con las siguientes bases:

1a.—A juicio del Jurado, se dará entrada al CONCURSO, a las obras que reúnan todas las condiciones esenciales en el repertorio sinfónico de altura.

2a.—De preferencia, la obra deberá ser escrita para gran orquesta, sin exceder de la dotación siguiente:

- 1 pequeña flauta,
- 2 flautas,
- 2 oboes,
- 1 corno inglés,
- 1 clarinete en mí bemol,
- 2 clarinetes en sí bemol,
- 1 clarinete bajo,
- 2 fagotes,
- 1 contrafagot,
- 4 cornos,
- 3 trompetas,
- 3 trombones,
- 1 tuba,
- 1 timbales,
- instrumentos de percusión para 4 ejecutantes,
- 1 arpa,
- piano y quinteto de cuerdas.

3a.—También se dará entrada a obras de menor dotación, pero que no lleguen a ser consideradas a juicio del Jurado como obras de *pequeña orquesta*.

4a.—Se dará entrada igualmente a obras para orquesta de cuerda, siempre que por su forma y contenido merezcan ser consideradas dentro del repertorio sinfónico propiamente dicho.

5a.—La ejecución de la obra no deberá durar menos de diez minutos ni más de treinta.

6a.—Los concursantes deberán ser ciudadanos mexicanos.

7a.—No se recibirán obras ya publicadas, ni obras premiadas en concursos anteriores, o que hayan sido ejecutadas en conciertos o audiciones, o reproducidas por medio mecánico alguno.

8a.—Cada concursante podrá enviar solamente una composición.

9a.—Las partituras deberán estar escritas con tinta, con toda claridad y limpieza, y firmadas con un seudónimo. Deberán ser enviadas junto con un sobre cerrado, marcado con el mismo seudónimo, que contenga en su interior el nombre y dirección del concursante.

10a.—Las obras deberán ser enviadas a la "Orquesta Sinfónica de México", Av. Isabel la Católica, 30, Despacho 302, México, D. F.

11a.—Las obras se recibirán desde la fecha de esta Convocatoria hasta el día 10. de junio de 1946, a las 14 horas.

12a.—El Jurado estará integrado por los maestros: Don Rafael J. Tello, Don Juan D. Tercero y Don Luis Sandi.

13a.—El fallo del Jurado se publicará a más tardar el día 15 de julio de 1946.

14a.—El compositor que obtenga el primer lugar, recibirá un premio de \$1,000.00.

15a.—El compositor premiado deberá entregar un juego completo de partes, que le será devuelto tan pronto como la obra haya sido ejecutada, según lo establece la cláusula siguiente.

16a.—La obra premiada se ejecutará, sin ninguna retribución para el autor, por la "ORQUESTA SINFÓNICA DE MEXICO" en el par de conciertos que oportunamente se indicará, en su temporada 1946.

CONVOCATORIA PARA EL DECIMO CONCURSO DE SOLISTAS TEMPORADA 1946

Con la mira de estimular a los violinistas de México, la Orquesta Sinfónica de México convoca a un CONCURSO, de acuerdo con las siguientes bases:

1a.—Podrán tomar parte en este CONCURSO los violinistas mexicanos que cursan el último grado, o tengan terminados sus estudios en el Conservatorio Nacional, en la Escuela Superior de Música de la Universidad o en alguna de las Academias de Violín de maestros distinguidos del país los cuales podrán presentar el número de alumnos que deseen.

2a.—La obra de concurso será el "Concierto para violín y orquesta en mi mayor", de J. S. Bach.

3a.—Las inscripciones para este CONCURSO se harán en las Oficinas de la Orquesta Sinfónica de México,

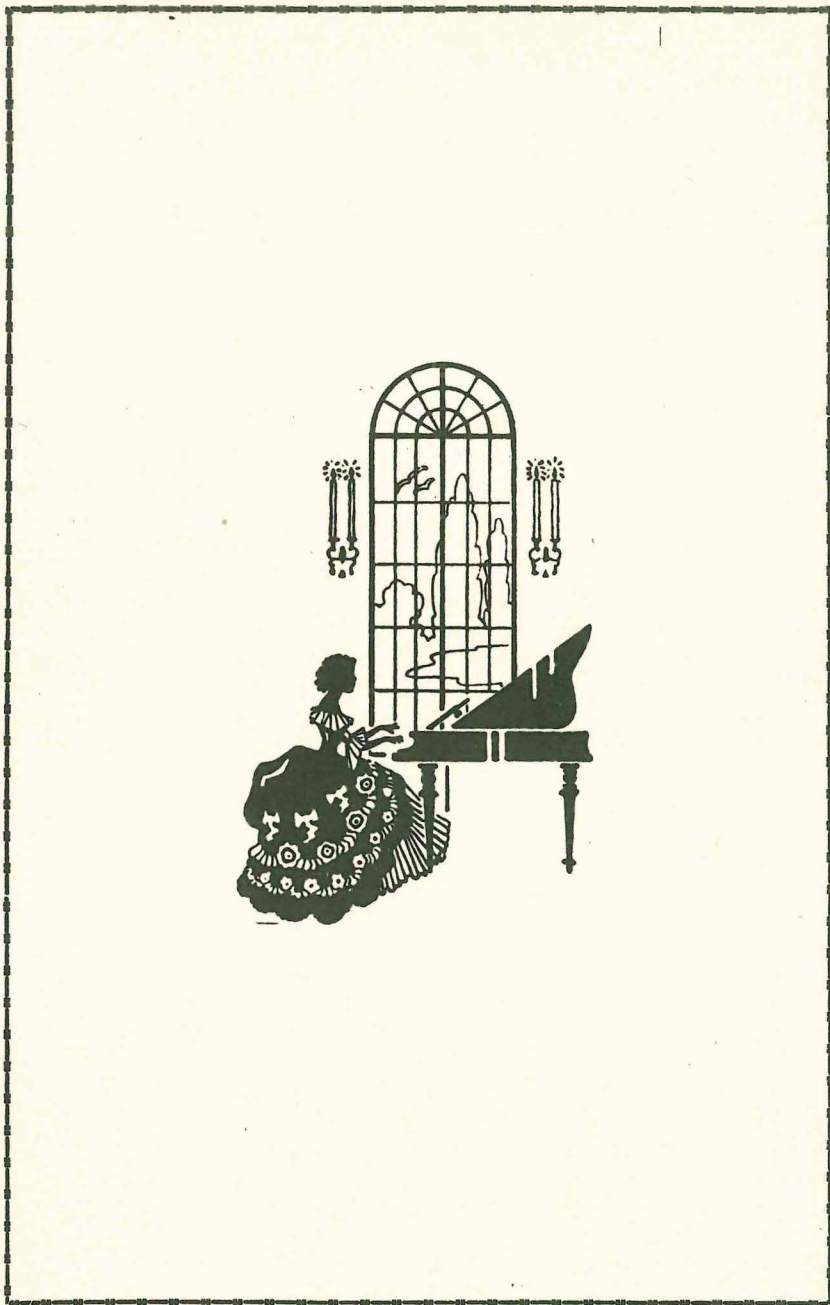
Ave. Isabel la Católica, 30, despacho 302, a partir del día de la fecha de esta convocatoria hasta el 31 de mayo próximo.

4a.—Las pruebas tendrán lugar durante la primera quincena del mes de junio en la fecha que oportunamente se dará a conocer.

5a.—La Orquesta Sinfónica de México dejará reservado un lugar en la serie de conciertos de abono de la temporada que va a iniciarse, para la actuación del solista triunfante en el concurso.

6a.—El Jurado Calificador estará integrado por los Sres. Profesores: Francisco Contreras, Imre Hartman y Juan D. Tercero.

7a.—El concursante elegido recibirá como compensación por su actuación como solista, la cantidad de \$500.00 (quinientos pesos).



NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

*C. Huizar, por BLAS GALINDO.- Grabación de
música indígena, por HENRIETTA YURCHEN-
CO.- Conciertos de los lunes.- Notas.- La música de
Aaron Copland, por ARTHUR V. BERGER
(Traducción de Carlos Chávez).*

Año I - Núm. 2 - Mayo 1946 - México, D. F.

NUUESTRA
MUSICAA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Despacho 206
México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Un año (seis números)\$ 10.00 m. n.
Número suelto 2.00 „ „
Número atrasado 4.00 „ „

Para el extranjero.

Un año 2.50 Dls.
Número suelto 0.50 „ „
Número atrasado 1.00 „ „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

*C. Huízar, por BLAS GALINDO.- Grabación de
música indígena, por HENRIETTA YURCHEN-
CO.- Conciertos de los lunes.- Notas.- La música de
Aaron Copland, por ARTHUR V. BERGER
(Traducción de Carlos Chávez).*

Año I - Núm. 2 - Mayo 1946 - México, D. F.

C. H U I Z A R

Por Blas GALINDO

INQUIETUD perenne y deseo ferviente de renovación han sido los móviles que han impulsado la evolución de la técnica de composición musical de Candelario Huízar.

Huízar no se conformó nunca con la enseñanza dogmática que recibió. Este tipo de enseñanza estereotipada no incita al alumno a evolucionar. Al contrario, lo amarra, lo estanca. No le da oportunidades para investigar por su cuenta. El caso de Huízar —al rebelarse— es digno de admiración.

Candelario Huízar García de la Cadena nació en Jerez, Zacatecas, el día 2 de febrero de 1888. Allí pasó su niñez y los primeros años de su juventud.

Como sucede con los hijos de las familias humildes, Candelario trabajó con su padre. Éste era propietario de una pequeña herrería. Candelario le ayudó en las duras faenas de la fragua. Pronto se opuso a la vieja y tiránica exigencia pueblerina de que los hijos tienen que heredar forzosamente la ocupación del padre. La tradición de "padre jornalero, hijo jornalero" chocó con su manera de ser y sentir. Un buen día, decidió entrar de aprendiz en un humilde taller de orfebrería.

Candelario, como todos los muchachos del lugar, tocaba la guitarra sin el deseo expreso de dedicarse profesionalmente a la música. Ninguno de sus familiares había sido músico.

A la edad de 17 años, inició los estudios de saxhorn alto con don Narciso Arriaga. Debido a sus aptitudes musicales, no tardó en estar en condiciones de ocupar un puesto en la banda de música del pueblo.

La estrechez del medio y el anhelo de ampliar el horizonte le movieron a trasladarse a la capital del Estado. Aquí, en la ciudad de Zacatecas, estudió corno con don Candelario Rivas, en aquel entonces, director de la Banda del Estado.

A la edad de 19 años, Candelario regresó a Jerez para casarse con la señorita Altagracia Ordóñez, de quien enviudó el 9 de abril del año en curso.

Alternó el estudio de la música con el oficio de orfebre. Mas incitado por el deseo de progresar —siempre vivo en él— salió de Zacatecas para no regresar.

Huízar llegó a México en 1918. Para allegarse los recursos económicos indispensables para continuar los estudios emprendidos, ingresó en la Banda del Estado Mayor. El mismo año, se inscribió en la clase de composición de don Gustavo E. Campa.

En la clase de Campa, Huízar asimiló las enseñanzas de los tratados al uso y conoció la técnica francesa. Si las explicaciones del maestro eran, por una parte, muy precisas, se resentían, por la otra, del dogmatismo imperante.

Como consecuencia de la íntima colaboración con la Orquesta Sinfónica de México, iniciada en 1928 —primero como cornista y más tarde como bibliotecario—, Huízar tuvo la oportunidad no sólo de escuchar las obras de los grandes maestros clásicos y románticos sino también la de cultivar la amistad de Carlos Chávez.

Este acercamiento amistoso fué decisivo en su carrera. Huízar conoció a fondo la música contemporánea, que Carlos Chávez —con esfuerzos inauditos— incluía por primera vez en los programas de la Orquesta Sinfónica de México. Como ejecutante, se familiarizó con este nuevo tipo de música. De Chávez recibió, cordialmente, nuevas orientaciones e interesantes indicaciones acerca de la técnica de la composición y de la orquestación.

Huízar es hombre reservado. No se entrega, en efecto, de buenas a primeras. A esta prudente reserva se debió que asimilara lenta pero seguramente la nueva estética musical y que consolidara, poco a poco, la amistad con Chávez. Desde esos días, la amistad entre ambos no se ha interrumpido.

La evolución de Huízar ha sido profunda: tanto en el empleo de los procedimientos armónicos, en la manera de estructurar las melodías como en el manejo de los recursos orquestales. En el terreno de la forma, no obstante, no ha dejado nunca de seguir con cierto apego los lineamientos generales de los moldes clásicos.

Huízar ama las grandes formas. Por eso, las practica. Basta ojear las partituras de sus siete obras de orquesta, de su *Cuarteto de cuerda* y de su *Sonata para clarinete y fagot* para cerciorarse de la seguridad con que las concibe. Con excepción de los poemas *Imágenes* y *Surco*, las restantes obras de orquesta se desarrollan dentro de la forma *sonata*. Sin embargo, esta estructura tradicional adquiere, en manos de Huízar, ciertas características propias al modificar el acostumbrado plan tonal e invertir el orden de sucesión de los temas en la reexposición.

He tomado, para analizarlas, tres de sus obras: *Oxpaniztli*, la *Cuarta Sinfonía* y *Pueblerinas*, porque encuentro que son tal vez las más representativas de su personalidad creadora.

Oxpaniztli, compuesta en 1926, es la descripción de una fiesta azteca dedicada a Xochiquetzal, Diosa de las Flores.

Los temas del primero y tercer movimientos están contruidos en escala pentáfona.

El empleo de esta escala implica un problema serio, que su misma limitación trae aparejado: el peligro de la monotonía. Sin embargo, Huízar, con inteligencia y buen sentido, logra evitarlo por medio de las modulaciones que unen los temas. Por ejemplo: en el primer movimiento, encontramos el tema A construido sobre una escala pentáfona de DO y el tema B,

sobre una escala, también pentáfona, de *RE*, las cuales se enlazan por una transición modulante.

El segundo movimiento se ajusta a una forma muy simple y no encuentro en él rasgos que ameriten un estudio especial.

El tercer movimiento, en forma sonata, está elaborado con temas pentáfonos: el primero en *DO* y el segundo en *SI*.

Oxpaniztli es una verdadera sinfonía con ritmos propios de *ballet*. En ella, se emplea preferentemente una armonía de acordes en relación de quintas. Pocas veces se hace uso del contrapunto.

La Cuarta Sinfonía, compuesta en 1942, es la última de las obras de Huízar hasta el momento actual. Representa el punto culminante de la evolución de su autor. Su forma es consistente.

Con todo el nutrido arsenal de conocimientos, que Huízar había adquirido en sus laboriosos estudios académicos, ninguna realización de importancia hubiera logrado alcanzar si no se hubiera sentido arrastrado por la pasión y el entusiasmo por la práctica de su arte. Huízar ha sido un gran trabajador. Gracias al constante desarrollo de sus facultades creadoras en la composición de las numerosas obras sinfónicas, escritas en los últimos 13 ó 15 años, pudo, más que por ninguna otra razón, adquirir gran experiencia en el dominio de la forma.

Esta sinfonía sigue de cerca la forma tradicional: el primer movimiento, sonata; el segundo, scherzo; el tercero, canción y el cuarto, rondó.

El material temático que emplea en esta obra procede de los indios coras y huicholes. Está trabajado con la habilidad y la maestría propias en él.

Huízar ha asimilado dicho material hasta el punto de darnos la impresión de que se trata de temas originales.

La escritura es preponderantemente armónica y alcanza, en algunas páginas, las expresiones más audaces de toda la producción de Huízar.

Pueblerinas es una de sus primeras obras escritas pasada la época de estudios. A pesar de esta circunstancia, aparece ya bien marcada con el sello de su personalidad. Sus combinaciones rítmicas tienen originalidad, y sus giros melódicos e instrumentales, el sabor particular de su autor.

En el primer movimiento emplea, como tema *A*, la melodía de *Los Panaderos*, baile popular de su tierra, y en el tercer movimiento encontramos otro tema del pueblo, la canción de *El Sauce y la Palma*.

Pueblerinas fué compuesta en 1931; es ágil y fresca en todas sus partes, aunque en el movimiento final se puedan advertir ciertos pasajes que revelan una elaboración trabajosa.

PRIMER MOVIMIENTO:

Con el fagot solo se inicia una introducción, cuya frase se repite acompañada por un fondo de las cuerdas. Un segundo elemento, tomado del tema *A* del primer movimiento, sirve para trazar un pequeño desarrollo modulante que hace las veces de segunda parte de la introducción.

Se inicia el tema *A* en los cornos, reforzados después por los trombones. Está tratado en forma armónica. Se emplean preferentemente acordes de la 7a., 9a. y 11a. Aun cuando melódicamente está en tono de *DO*, la armonía se relaciona con otras tonalidades. Por medio de un pequeño desarrollo modulante, confiado a los violines y tomado rítmicamente de la cabeza del tema *A*, se llega a la tonalidad de *MI*, en la que se repite todo el tema. Éste, escrito en compás de 5/4, es de carácter rítmico.

Con elementos del tema anterior, establece una transición modulante que nos conduce al segundo tema, entonado por los violoncellos y el trombón. Se inicia en la dominante de *RE*, pero no define tonalidad alguna.

En el desarrollo se combinan, al iniciarse, elementos de los temas *A* y *B* en forma contrapuntística. Posteriormente, el

desarrollo sigue basándose en el tema A, que pasa a los violines segundos, acompañados por el resto de la cuerda. Al mismo tiempo, las flautas tañen una melodía que sirve de adorno. Esta parte se repite con la melodía en los alientos; y los violines toman el dibujo de las flautas.

Por todos conceptos, se trata de un desarrollo excelentemente logrado: Huízar ha vencido así una de las pruebas superiores con que un compositor se enfrenta.

En la reexposición, no reaparece el segundo tema, circunstancia que la hace muy corta, sin que, sin embargo, pierda el debido equilibrio.

SEGUNDO MOVIMIENTO:

El segundo movimiento es una canción ternaria. Se inicia la primera parte por un tema diatónico en el corno inglés, que consta de una frase de seis compases, sobre un fondo de los contrabajos en acordes de cuartas y quintas. Esta frase se repite acompañada, además, por un contrapunto del fagot. La segunda parte está instrumentada solamente para la cuerda. Los violines cantan la melodía principal y el resto de la cuerda ejecuta un interesante contrapunto. Al final, se repite la frase inicial de seis compases.

El carácter general del trozo es expresivo y severo.

TERCER MOVIMIENTO:

El tercer movimiento es también diatónico. Una introducción rítmica modula y prepara la entrada del tema principal, que se oye en los contrabajos, acompañado por variantes del mismo tema en las maderas. Posteriormente, los violines primeros inician un contrapunto que después pasa a los segundos y a las violas.

El tema principal tiene su origen en un baile popular de Zacatecas. Desborda alegría. Su estilo es marcadamente mexicano.

El tema se repite con una instrumentación típica de banda de pueblo, con lo cual se acentúa su carácter *nacionalista*. El regreso al material rítmico de la introducción sirve de puente para la tercera presentación del tema.

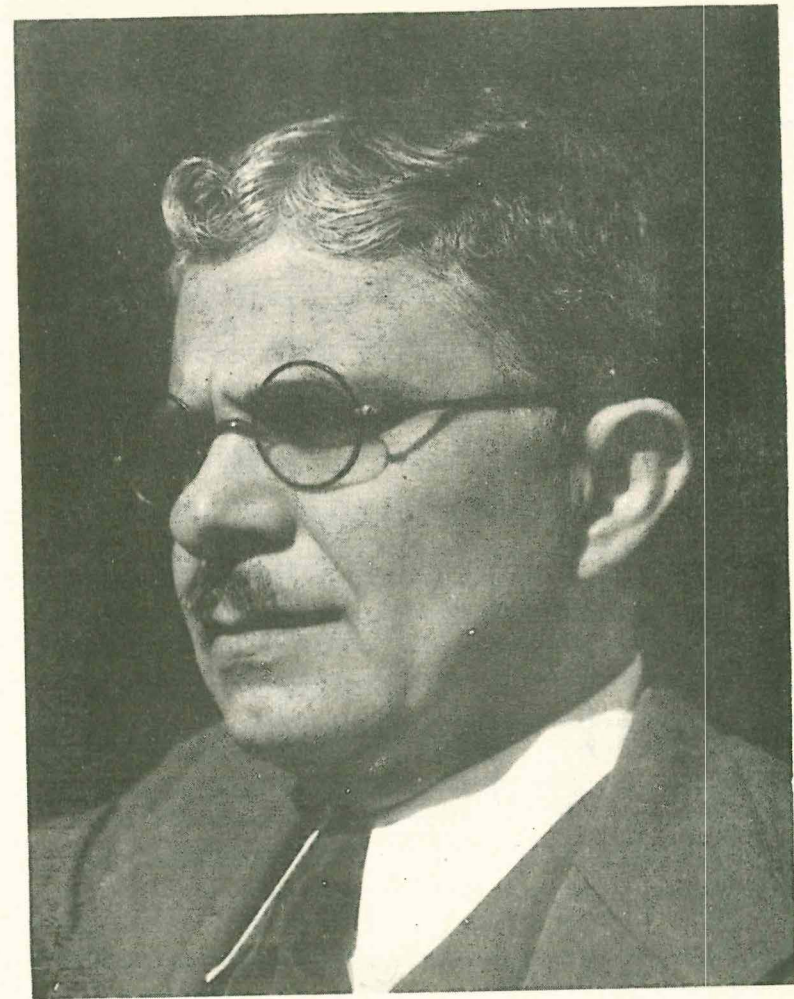
La forma de este movimiento es de canción con variantes instrumentales; ya que el tema no se modifica, sino que se repite igual.

Huízar, desgraciadamente, sufre desde marzo de 1944 una enfermedad que lo ha incapacitado para seguir produciendo. Esperamos que pronto volverá a estar en condiciones de darnos nuevas obras. Con su producción actual, no obstante, tiene ya ganado un lugar relevante en la Historia de la Música Mexicana.

En la Campaña de Alfabetización cifra México su porvenir. Coopere con ella para que en el menor tiempo posible, no haya en el país un solo hombre que no sepa leer y escribir.

OBRAS DE CANDELARIO HUIZAR

TITULO	Fecha de Composición	Fecha de Estreno
ORQUESTA SINFONICA		
<i>Imágenes</i>	Dic. 13, 1929	1930
<i>Sinfonía No. 1</i>	Nov. 6, 1930	1933
<i>Pueblerinas</i>	Nov. 6, 1931	1932
<i>Surco</i>	Oct. 25, 1935	1935
<i>Sinfonía No. 2 (Oxpaniztli)</i>	Sep. 4, 1936	1939
<i>Sinfonía No. 3</i>	Jul. 19, 1938	1938
<i>Sinfonía No. 4</i>	Ago. 7, 1942	1942
ORQUESTACIONES Y ARREGLOS		
<i>Toccatá, Adagio y Fuga en DO mayor, J. S. Bach-Huízar</i>	Jul. 7, 1939	1939
<i>Concerto Grosso en RE menor. Op. 3, No. 11, Vivaldi-Huízar</i>	Jul. 17, 1942	1942
<i>Sobre las Olas. Rosas-Huízar</i>	Sep. 24, 1939	1939
<i>La Creación del Hombre, ballet, Galindo-Huízar.</i>		
<i>Misa. Aldana-Huízar</i>	1940	1940
<i>Suite de la ópera "Giustino". Haendel-Huízar</i>	Jun. 19, 1942	1942
MUSICA DE CAMARA		
<i>Sonata para clarinete y fagot</i>	1928	
<i>Cuarteto de cuerda</i>	1938	



Candelario Huízar.

GRABACION DE MUSICA INDIGENA

Por Henrietta YURCHENCO

Por primera vez, ha sido posible grabar música, en discos gramofónicos, de nueve de los núcleos indígenas existentes en México y en Guatemala. He aquí el resultado del trabajo realizado en cinco expediciones. Hoy se cuenta, pues, con una colección importante de trozos representativos de música indígena que todavía conserva elementos prehispánicos.

Hasta ahora, la mayor parte de las investigaciones de este tipo, llevadas a cabo en Latinoamérica, se referían a la música mestiza o a la de aquellos grupos indígenas, cuyo patrimonio musical aparece marcado por las huellas de la influencia europea.

La preocupación por la música indígena ha sido sentida, casi exclusivamente, por antropólogos; mas éstos, por carecer de los conocimientos técnicos de la notación musical, se han limitado al estudio y clasificación de los instrumentos. Su aportación, con ser muy valiosa y útil, no cubre la falta de una investigación profunda de la música indígena.

Los intentos de grabación de música indígena datan de los comienzos del presente siglo. Los antropólogos, que los realizaron, grabaron algunos trozos; pero dichas grabaciones se han

Sinfonía No. 4.

Largo. M. (♩ = 42.) Poco più. ♩ = 58

C. Huizar

Poco più. ♩ = 58

Largo. M. (♩ = 42.) Poco più. ♩ = 58

extraviado o son de calidad técnica tan ínfima, que no permiten su reproducción para el conocimiento público.

El desarrollo de la civilización moderna, en México y en Guatemala, tiende a destruir los residuos de una cultura musical, cuyo vigor es tan extraordinario que siguen vivos a pesar de los siglos transcurridos. De aquí se desprende el valor de la presente colección y también la necesidad de intensificar este género de actividades.

Antes de la llegada de los europeos a este Continente, florecían en la América Central muchas razas, las cuales habían alcanzado diversos estados de civilización. Desde los más primitivos hasta los más desarrollados. Sus características culturales eran, por lo tanto, divergentes. Las razas más civilizadas practicaban la agricultura. Grupos tales como los maya-quichés, del sureste de México y de Guatemala y como los aztecas del valle de México, se regían por formas complicadas de gobierno. Eran excelentes constructores y arquitectos. Sus artesanos se distinguían por su habilidad en las artes de la cerámica, del tejido y de la escultura. Entre estos pueblos, la música había alcanzado la jerarquía de verdadera cultura artística. Desempeñaba un papel principal en la celebración de las festividades, en la guerra y en el culto de la religión. Cada ceremonia poseía su música especial, compuesta para el caso e interpretada por conjuntos de instrumentistas y cantores, los cuales—unos y otros—formaban parte de las cortes de nobles y de sacerdotes.¹

¹ Fray Francisco Ximénez, uno de los cronistas del siglo XVII, describe vívidamente en sus relatos de la vida maya, el papel que tenía la música en las ceremonias religiosas. La siguiente cita proviene de su descripción del rito para el sacrificio de prisioneros de guerra: "En la mañana de la festividad, el sacerdote, vestido de oro y joyas, empezaba la procesión a través del templo con cantos y danzas; tocaban los tambores como en un gran concierto y finalmente se detenía toda la concurrencia ante los ídolos y los cantantes cantaban las pasadas glorias de sus héroes de la paz y de la guerra. Entre tanto, el rey y sus oficiales conducían cada uno un prisionero hasta el altar, pidiendo a los dioses buenas cosechas y muchos soles, tras de lo cual cada esclavo iba siendo sacrificado. Esta fiesta duraba siete días, en los cuales se bailaba y se cantaba ante los varios ídolos".

A principios del siglo XVI, cincuenta años después de la llegada de los conquistadores españoles, las ciudades mayas y aztecas estaban en ruinas; los ídolos destruidos; los sabios y los músicos, aniquilados. Como los indios no conocían la escritura musical y la música estaba en manos de la minoría culta, estos sucesos, junto a la penetración de ideas europeas, provocaron la rápida desintegración de las antiguas manifestaciones musicales. La nueva administración colonial, deseosa de borrar toda evidencia, material y espiritual, de la vieja civilización, estableció leyes severas, que prohibían cantar en las lenguas nativas. Tales medidas fueron, sin duda, efectivas. Hasta el punto de que hoy, siglos después de la Conquista, ciertas tribus carecen de literatura musical vocal. Esto se aprecia notablemente en Guatemala. Así, poco a poco, la música de las grandes civilizaciones, mexicana y guatemalteca, terminó por desaparecer.

En el siglo que siguió a la Conquista, los españoles exploraron, palmo a palmo, bosques, montes y llanos en busca de oro y riquezas. Ocasionalmente, topaban con alguna tribu salvaje, perdida en lugares casi inaccesibles. Estas gentes no tenían templos grandiosos, ni tesoros, ni minas. Los españoles las dejaban en paz. Entre estas tribus, aisladas y primitivas, se conservan aún vestigios de música prehispánica. Vivas y florecientes, como hace cientos de años, existen allí todavía manifestaciones musicales, con sus instrumentos correspondientes, de la antigua América. En estas regiones apartadas fué donde se emprendió el trabajo de grabación de música.

LA COLECCIÓN

En discos gramofónicos, se han grabado aproximadamente 500 trozos, instrumentales y vocales. Esto se hizo en las regiones huichol, de Jalisco; cora, de Nayarit; seri, de Sonora; tzotzil y tzeltal de Chiapas y quiché, kekchi, sutujil e ixil, de Guatemala. Aunque todos estos grupos han estado en contacto con la civilización europea, por razones históricas y psicológicas,

han conservado vivas las características básicas de las manifestaciones musicales prehispánicas. A pesar de haberse introducido nuevos instrumentos y de haber aprendido los indígenas danzas de los frailes misioneros católicos, lo antiguo ha perseverado al lado de lo nuevo.

La grabación de música india comenzó en la primavera de 1944. Dieron su apoyo al proyecto, la Secretaría de Educación Pública de México, la de Guatemala, la Division of Cultural Cooperation of the U. S. State Department y la Biblioteca del Congreso, de Washington. El Instituto Indigenista Interamericano coadyuvó como organizador y coordinador de actividades.

Antes de hablar de la colección en sí misma, quiero decir unas palabras acerca de cómo escogí los grupos que había de visitar y sobre la técnica de la grabación. Al seleccionar las tribus, me guié por la experiencia adquirida en la grabación durante mis viajes, en 1942, a las regiones tarascas, tzotzil, tzeltal y zoque, de México. Consulté detalladamente a especialistas del Gobierno, a antropólogos y a los musicólogos del Departamento de Música de la S. E. P. Se hizo un estudio general de las distintas tribus indígenas. Por último, se escogieron los grupos que todavía practican ritos paganos, por suponerse que estos grupos eran, con mayor probabilidad, los depositarios de una tradición musical primitiva.

Al efectuarse los preparativos, surgieron varios problemas técnicos. ¿Cuál era el medio de obtener fuerza eléctrica? ¿Cómo transportar el equipo delicado por terrenos difíciles? ¿Qué hacer si se descomponía la máquina de grabar? Estas preguntas sólo podían obtener respuesta adecuada sobre la misma marcha de los acontecimientos.

Además de estos problemas puramente técnicos, había que afrontar la cuestión del acercamiento a los indios. En la mayoría de los casos, me dí cuenta de que lo más acertado era establecer relaciones con ellos a través de las autoridades locales, los maestros de escuela y los miembros de las diversas misiones culturales. Pero cuando no había tales autoridades o cuando existían anta-

gonismos entre ellas y los indios, tuve que establecer relaciones directas y personales, lo que exigió bastante tiempo.

Aunque yo poseía información específica sobre la música de algunos grupos, la de otros me era completamente desconocida. En estos casos, tuve que atenerme a los datos procedentes de personas que, si bien estaban dispuestas a ayudarme, me proporcionaron informes equivocados. Recuerdo haber llegado en 1944, al campamento seri en Sonora. Unos mexicanos, que habían vivido entre los seris durante años, me dijeron que estos indígenas no tenían música propia; que yo andaba a la caza de fantasmas. No hice caso. En esta expedición, grabé más de 80 canciones. Los seris, amables conmigo, se rehusaron a cantar en presencia de los mexicanos, a quienes consideran gentes hostiles. Los seris me informaron que, a causa de la presencia de los blancos, ya no cantan ni celebran sus fiestas tradicionales. Prefieren olvidarlas antes que llevarlas a cabo ante personas que suponen enemigas.

He aquí otro ejemplo de las equivocaciones a las que está expuesta la investigación: en mi primer viaje a Chiapas, en 1942, me atendieron representantes oficiales del Estado. Me aseguraron que, si bien los indios tocaban muchos instrumentos, jamás cantaban. Los mismos indios, tímidos y reservados, lo confirmaron. Así la colección, reunida entonces, se integró únicamente con material instrumental. En 1945, de acuerdo con el proyecto actual, regresé a Chiapas. Trabajé independientemente de las autoridades locales. Esta vez, los indios, más confiados, cantaron a su gusto. La colección actual se compone, en un 70 por ciento, de material vocal.

Según se desprende de los ejemplos anteriores, es evidente el peligro de trabajar en estrecha colaboración con los elementos oficiales. Sin embargo, al tratar directamente con los indios, surgen dificultades de otra índole, particularmente las derivadas de la diferencia de lenguaje. Muchas de estas tribus indias no hablan sino su idioma nativo. Su modo de expresarse nos es, además, extraño. En 1945, durante mi estancia en Guatemala, pedí a uno de los indios datos acerca de los instrumentos usados

en las fiestas. Me dijo que sólo usaban el tambor; lo que no es cierto. A preguntas ulteriores, admitió que también usaban el pito de carrizo. Para su manera de expresarse, quiso decir, al afirmar que sólo usaban el tambor, que también usaban el pito de carrizo. La combinación instrumental de tambor y pito de carrizo es tan común entre los indios, que éstos hablan, muy naturalmente, de los dos instrumentos a la vez, como si se tratara de uno solo. Las aseveraciones de los músicos indios deben aceptarse con reservas. En Chiapas, cada pueblo tiene sus cantos propios. Las canciones de un pueblo se oyen rara vez en los restantes. Los cantores niegan generalmente que conocen las canciones de los pueblos contiguos. No obstante, pude convencer a algunos cantores de que entonaran canciones de otros pueblos, lo que hicieron un tanto intimidados, después de muchos ruegos.

No sólo es diferente el método de acercamiento psicológico a los músicos indios, según el ambiente cultural que los rodea, sino también es distinto el sistema de grabación, según el tipo de música y las funciones que ésta representa dentro de la comunidad.

Hay tres procedimientos para registrar la música de las fiestas religiosas:

- 1) grabando durante los actos de celebración de la fiesta,
- 2) reproduciendo dichos actos un día cualquiera con objeto de grabar,
- 3) llamando aparte a los músicos para grabar sin el ruido de fondo, que acompaña forzosamente a aquellos actos.

Aunque el primer procedimiento da una idea exacta de la intensidad de la celebración de la fiesta, debido a la participación de las grandes masas congregadas y a la embriaguez de los participantes, es difícil, en la mayor parte de los casos, lograr de los indios la atención y la cooperación indispensables. Únicamente entre los huicholes y los coras, que no beben hasta que dan por concluidos sus cantos, son posibles tales grabaciones.

El segundo, bueno en sí mismo, es prohibitivo por lo elevado de los gastos y la dificultad de reunir a la gente.

El tercero es, desde luego, el más eficaz. Los músicos indios, lejos de la censura de familiares y amigos, pierden el sentido de la cortedad que les caracteriza, y permiten obtener, al registrar diferentes versiones, buenas grabaciones de sus cantos.

CLASIFICACIÓN DE LA COLECCIÓN

He dividido la música que constituye la colección en dos grupos principales, cada uno con una subdivisión:

1) Música prehispánica.

A) Música prehispánica con modificaciones.

(En esta subdivisión he catalogado la música que es básicamente prehispánica, aunque haya adquirido, posteriormente, características europeas. Por ejemplo: la sustitución de un instrumento indígena simple por uno más complicado del mismo tipo. Trompeta de metal en lugar de pito de carrizo o trompeta de madera. También he incluido en esta subdivisión las melodías prehispánicas a las cuales se han añadido formas de acompañamiento que son típicamente europeas).

2) Música posthispánica: la nueva música india.

(Estas manifestaciones musicales, aunque influenciadas por la música occidental, no son sinónimas de las manifestaciones mestizas, tales como el corrido, el huapango, la canción ranchera, etc., etc.).

A) Música posthispánica con modificaciones.

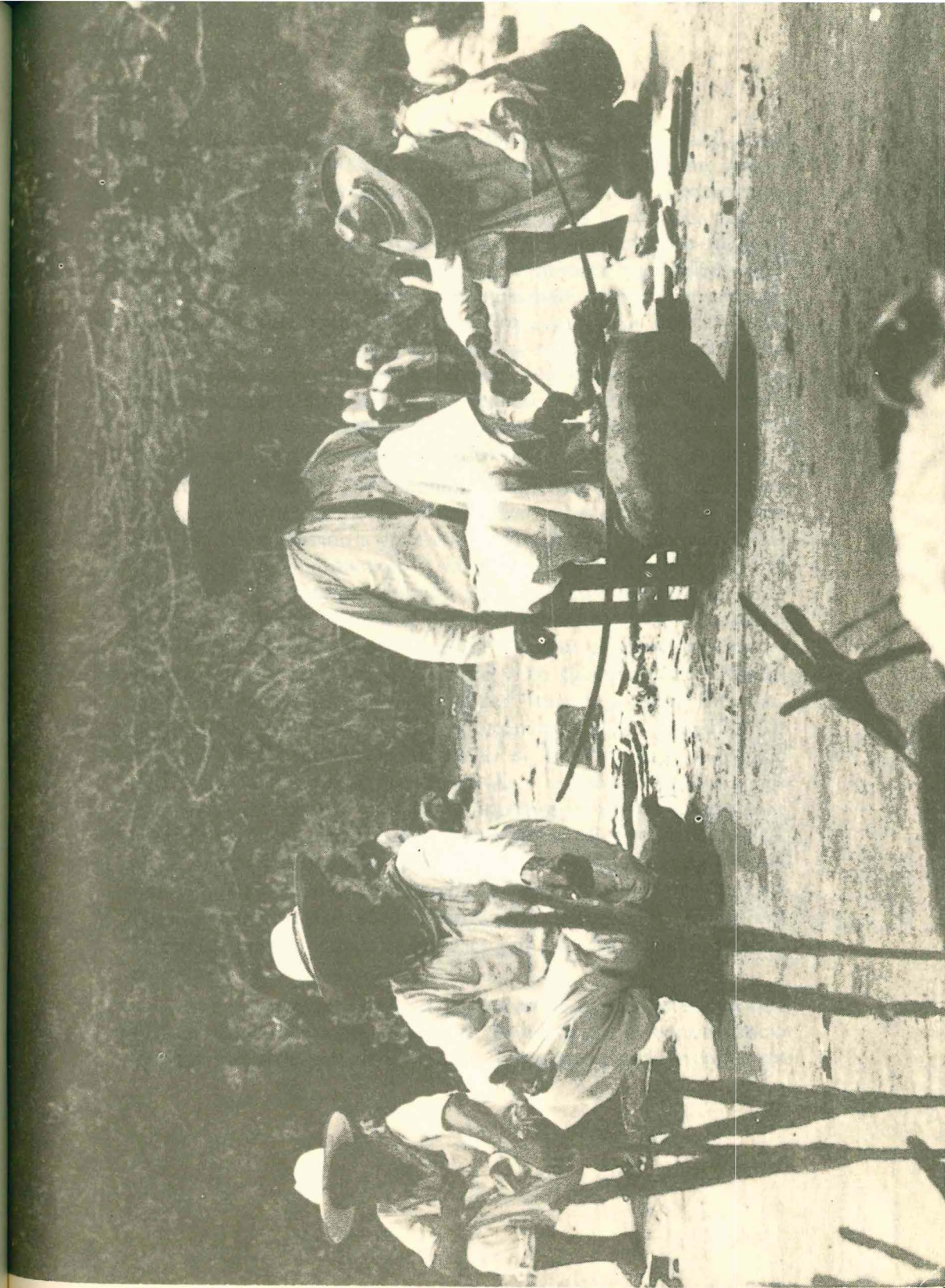
(A esta categoría pertenece la música esencialmente europea que, a lo largo de los siglos, ha adquirido características que deben ser consideradas como indígenas, particularmente en lo que se refiere al estilo de ejecución).

Esta clasificación es provisional. Indudablemente sufrirá cambios cuando se transcriba la música registrada en los discos. En dicha clasificación, están incluidos sólo los cantos que considero prehispánicos y los de evidente origen europeo. Hay mucho material que, de momento, desafía todo género de clasificación. Un análisis detenido y un estudio comparativo, aclarará —estoy segura de ello— los puntos oscuros o dudosos y establecerá los orígenes de muchos cantos.

FUNCIÓN DE LA MÚSICA

En las sociedades primitivas de América Central, la función principal de la música consiste en acompañar las imploraciones a los dioses, para que éstos concedan buenas cosechas y buena salud a la comunidad. La música es uno de los factores importantes en la vida ceremonial. Existe la convicción de que los resultados de las imploraciones son más efectivos, según la calidad de las voces y la precisión de la memoria de los cantores (*shamans*). Una creencia de los huicholes decreta que, cuando los dioses están enojados y niegan todo a los hombres, especialmente la lluvia, el canto de los *shamans* les hace ceder y sentirse complacidos.

El maíz es el principal alimento de los indios de América Central. La mayor parte de las ceremonias paganas se celebran en adoración del maíz. Entre los huicholes, las fiestas relacionadas con el peyote y el venado también se relacionan con la adoración (o culto) del maíz. Los tres simbolizan una misma cosa: el sustento. De acuerdo con la mitología huichol, el maíz y el peyote fueron, en una época, venados. Esta idea fundamental se manifiesta de muchas maneras. Por ejemplo, la caza y el sacrificio del venado, así como la peregrinación anual a los campos de peyote, se consideran esenciales para el buen crecimiento del maíz. Cuando danzan los huicholes, representan



la relación existente entre el venado, el peyote y el maíz. Carl Lumholtz, el antropólogo americano que visitó la región a fines del siglo pasado, averiguó, por la confidencia de un indio, que los saltos de los danzarines representan tanto los brincos del venado como los de los granos del maíz al ser arrojados sobre el metate. Ese mismo indio aseguró a Lumholtz que, cuando llegaba a los campos de peyote, imaginábase que veía granos de maíz dondequiera, mezclados con los capullos de la planta del peyote. Como otro ejemplo de dicha relación, citaré el hecho de que los tambores usados en las ocasiones sagradas deben siempre unirse con sangre de venado sacrificado. En menor grado, la vida ceremonial de los coras y los ixiles también está consagrada, en gran parte, al culto del maíz.

Cada fiesta de los huicholes comienza por una sesión de canto que dura una noche entera. Los mitos de la tribu, transmitidos de generación a generación, son repetidos incesantemente. Los cantos comienzan a la puesta del sol y terminan al amanecer. Un *shaman*, llamado *maracami* en huichol, es asistido por dos ayudantes. Canta el primer tema, contestado al unísono por sus ayudantes; sigue el segundo, vuelta al primero, sigue el tercero, vuelta otra vez al primero y así sucesivamente. Todos los participantes a la fiesta, hombres, mujeres y niños, intervienen a ratos. No se usa ningún instrumento para acompañar los cantos. Al día siguiente, cuando se ha consumado el sacrificio de los animales y principia la comida y la bebida, los violinistas y guitarristas sacan a relucir sus instrumentos para acompañar a los danzarines. En ocasiones sacrosantas, tales como las fiestas de la *Buena Temporada*, úsase el tambor antiguo para acompañar a los danzarines. Muchos de los discos con música huichol fueron grabados durante esas ceremonias nocturnas. Como era imposible grabar toda la música, recogí sólo fragmentos de cada melodía.

Entre los coras, la sesión nocturna de canto difiere en que cantan únicamente los *shamans*. El resto de la concurrencia límitase a participar en la danza. Los cantos, cuyo significado

lo desconocen los cantantes en la mayor parte de los casos, son acompañados por un *arco musical*, que se describe más adelante.

Más al sur, en las alturas de Guatemala, los ixiles conservan asimismo ritos semejantes. Al contrario de los coras y huicholes, aquéllos los celebran estrictamente en privado. A causa de limitaciones de tiempo, no pude desgraciadamente grabar la música de estas ceremonias. Registré, en cambio, un baile basado sobre el origen legendario del maíz. El *Baile de las Canastas*, como lo llaman, se funda sobre un relato que explica cómo los ixiles abandonaron la vida nómada y se convirtieron en cultivadores del maíz. La música es esencialmente prehispánica, aunque ha sido ligeramente modificada por el uso de la trompeta de metal. El timbre de este instrumento da a todo el baile un sentido moderno, acentuado, a su vez, por el ritmo sincopado.

Son también de interés otros trozos de música primitiva, grabados entre los indios quichés del pueblo de Rabinal. La música para el *Baile del Venado* y el *Rabinal Achi*—uno de los ejemplos de drama maya prehispánico, conservado hasta nuestros días—forma parte de la colección. Estas músicas, aunque han perdido su significado pagano y ritual, permanecen fieles a moldes musicales no europeos.

La música de los indios seris es de diferente categoría. Esta tribu nunca alcanzó el nivel de civilización del estado agrícola. Hoy día, siguen siendo cazadores y pescadores seminómadas. Los seris nunca tuvieron una vida ritual tan completamente vinculada a la vida cotidiana como sus vecinos más avanzados y agricultores. Sus manifestaciones musicales son todavía más profanas que sagradas. La mayor parte está relacionada con la caza, la pesca, el amor y la guerra. Son notables las canciones de cuna. Los cantos de guerra constituyen el núcleo de la colección grabada y demuestra—muy a las claras—la naturaleza belicosa de los seris. Los cantos de los curanderos, entonados durante las ceremonias de curación de enfermos, son los únicos que ostentan sentido religioso.

Toda la música mencionada tiene rasgos comunes en lo referente a la melodía, las escalas, el ritmo y el estilo de ejecu-

ción. Sin embargo, existe una diferencia importante: la música instrumental está más desarrollada entre los pueblos mayas del sur; en cambio, es principalmente vocal entre los grupos más primitivos del norte de México.

En general, la música primitiva de México y Guatemala se canta al unísono. No obstante, pueden señalarse ciertos efectos armónicos. El ritmo suele ser binario. En el *Rabinal Achi* y en los cantos de la región cora, existen pasajes en ritmo binario-ternario. Los diseños melódicos tienen ámbitos distintos. No se practica el desarrollo del material temático. Rara vez, las melodías exceden de una décima. Como en la música india norteamericana, es común la inversión de frases cortas. La escala pentafónica do-re-mi-sol-la es la más usada; pero también existen melodías en otras escalas de dos, tres, cinco y siete sonidos. El canto suele ser diatónico. Ocasionalmente, se perciben sonidos cromáticos.

La mayoría de los indios cantan dentro de la extensión normal de la voz humana. Las mujeres, más que los hombres, cantan, a veces, con voz aguda de falsete. Los cantantes poseen de modo innato el sentido de la dinámica. Particularmente durante la celebración de ritos paganos, expresan, en sus cantos, emoción profunda y dramatismo intenso.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Aunque todos los grupos antes mencionados han aceptado, como parte integrante de su cultura musical, instrumentos europeos, aún hoy tocan los instrumentos antiguos de sus antepasados. Se usan todavía algunos instrumentos prehispánicos tales como el *teponaztli*, conocido en quiché por el *tun*, el *buebucl*, la concha de tortuga, el *mitote* y el *adufe*. Por la limitación de espacio, no describo los tres primeros, de los cuales pueden obtenerse datos informativos de innumerables fuentes. Me limitaré a describir brevemente el *mitote*, de los coras, y el *adufe*, de los quichés e ixiles.

El *mitote*, palabra que también significa danza, es un arco

musical con un resonador de calabaza.² El *guaje* se coloca en la tierra. Sobre el mismo, descansa el arco. El ejecutante sostiene ambos con el pie. Atada a las puntas del arco, existe una cuerda que el ejecutante golpea con dos palillos delgados. Este instrumento de percusión acompaña los cantos de las ceremonias dedicadas al maíz (véase la fotografía).

El *adufe*, al contrario de otros instrumentos de origen prehispánico, ha perdido todo significado sagrado. Se emplea en el acompañamiento de los bailes que se representan con motivo de las festividades cristianas. Trátase de un tambor cuadrado; de un armazón de madera cubierto de piel. Este instrumento es un tambor prehispánico, el cual, según Izikowitz —conocida autoridad en materia de instrumentos primitivos—, ha sufrido algunas modificaciones en su construcción actual.

Los violines, guitarras, arpas y marimbas, se usan como diversión y acompañamiento de danzas. Estos instrumentos, fabricados en su mayor parte por carpinteros y artesanos locales, son de diferentes tamaños, construcción, número de cuerdas y afinación. Sin embargo, se asemejan generalmente al tipo co-

² Véase el artículo titulado "¿Existió el arco musical en México durante la época prehispánica?", del señor Raúl G. Guerrero, publicado en el "Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública", No. 1, febrero de 1946. De este artículo tomamos la siguiente cita:

El Padre José Ortega, durante el primer tercio del siglo XVIII, viajó entre los indios nayaritas (coras y huicholes) y al describir en su libro "Historia del Nayarit, Sonora, Sinaloa, &", los ritos supersticiosos, ceremonias e instrumentos, dice: "A poca distancia del tronco se sentaba el que había de tocar el arco a cuya cuerda amarrada a una batea honda daba con un palillo, de que resultaba tal armonía, que la escuchara el oído sin enfado, si el susurro destemplado de los cantores no la confundiera".

Esta descripción del arco entre los coras de Nayarit, a principios del siglo XVIII, concuerda exactamente con la que nos da Lumholtz, quien al viajar por tierras tepehuanas y coras, en su "México Desconocido", dice: "Vi frente al sacerdote el instrumento que había estado tocando, el cual consistía en una gran calabaza redonda y hueca, con un arco de inusitado tamaño puesto encima. El que lo toca lo detiene por medio de un barrote en que apoya el pie derecho y con dos palillos hiere la cuerda, siguiendo un ritmo compuesto de un toque largo y dos cortos. Oído de cerca, el sonido tiene sonoridad parecida a la del violoncello". (Nota de la Redacción).

rriente. Debe exceptuarse el *violín* seri, que es oblongo y tiene una sola cuerda (véase la fotografía).

El grupo instrumental más corriente entre los indios está constituido por el pito de carrizo y el tambor. El pito de carrizo, de indudable origen antiguo, rara vez se encuentra en su forma original, con la embocadura abierta. Hoy día, la embocadura suele llenarse de cera o a la misma se adapta una caña, dejándose abierto un pequeño conducto para que penetre el aliento.

MÚSICA POSTHISPÁNICA

Con excepción de los seris, que no son cristianos, todas las restantes tribus, de las cuales obtuve grabaciones de discos, ejecutan música en las festividades cristianas. Entre los ixiles y los coras, que celebran tanto ritos paganos como cristianos, las manifestaciones musicales y los instrumentos varían según la clase de festividad. El *mitote* y los cantos acompañados de los cora, por ejemplo, se emplean exclusivamente durante las fiestas dedicadas al maíz, mientras que el pito de carrizo y el tambor se tocan durante los días santos cristianos. En sus primitivos ritos secretos, los ixiles nunca usan la marimba, muy común en Guatemala. Consideran que este instrumento extranjero, que "tiene muchas lenguas", puede traicionarlos al transmitir sus secretos rituales a los blancos. Sólo los huicholes, que observan las dos clases de fiestas, no hacen distinción. Las mismas manifestaciones musicales sirven para las fiestas de la calabaza o del venado que para el *Día de Corpus*. Varía, eso sí, el contenido de los cantos, mezcla curiosa de creencias paganas y cristianas.

La música de las regiones tzotzil, tzeltal, kekchi y sutujil debe incluirse en la categoría posthispánica. Estos indios han conservado poco de la música precortesiana. No obstante, han creado un nuevo tipo de música, nacida de las aportaciones de los conquistadores y de la manera peculiar de los indios de assimilarlas. Abundan los cantos religiosos, los cuales se usan tam-

bién, con textos profanos, para la celebración de bodas, de nacimientos, etc., etc. Algunos de los trozos más interesantes de esta parte de mi colección son los cánones a dos voces, cantados por indios tzotziles del pueblo de Chamula. Son asimismo encantadoras las canciones carnavalescas de los coras —llamadas *Pachitas*—, que éstos entonan en grupos, con acompañamiento instrumental, de casa en casa y con distintas *tonadas* en cada visita.

El pito de carrizo y el tambor es la combinación instrumental más frecuente para celebrar las festividades religiosas del calendario cristiano. El pito de carrizo puede tener de tres a siete agujeros. El tambor es de muchos tamaños. En Chiapas y en Guatemala, se agrega a la mencionada combinación una trompeta de metal. Generalmente, sin pistones. Este trío instrumental aparece durante las procesiones y sirve para anunciar e iniciar las diferentes fases de la ceremonia. Ocasionalmente, acompaña a los bailes, aunque éstos lo son más frecuentemente por violines, guitarras y arpas de manufactura casera. Ciertas tribus establecen una distinción precisa: reservan los instrumentos caseros para las danzas religiosas y usan los fabricados en la ciudad para los bailes profanos, especialmente los de parejas.

Mi colección de música indígena representa solamente una parte pequeña de la vasta riqueza musical de la población india de México y Guatemala. Siglos después de la Conquista y de la presión ejercida por la civilización actual sobre moldes de vida tradicionales, los indios conservan su antigua cultura musical. Pero no cabe duda de que, a medida que las carreteras lleguen a los parajes más apartados y que sean electrificadas grandes zonas de esos países, desaparecerán poco a poco aquellas culturas primitivas. Las antiguas manifestaciones musicales, junto a otras expresiones artísticas, serán desplazadas. Por este motivo, la grabación de la música india, especialmente de la más primitiva, es preciso emprenderla sin demora. Espero que mi colección, que la Biblioteca del Congreso pondrá, en parte, a la venta en un futuro próximo, será útil a los estudiantes de música primitiva, los compositores, los antropólogos y los lingüistas.



CONCIERTOS DE LOS LUNES

PROGRAMAS

Año 1946

Lunes, 27 de Mayo

A cargo de BLAS GALINDO

1. *Cinco piezas* para orquesta de cuerda *Hindemith*
2. *Homenaje a Antonio Machado* para piano *R. Halffter*
3. *Suite Banal* para orquesta de cámara *Sandi*
4. *Tres Baladas de François Villon y Fiestas Galantes* para canto y piano *Debussy*
5. *Danzón cubano* para dos pianos *Copland*
6. *8 x Radio* para orquesta de cámara *Revueltas*

Lunes, 24 de Junio

A cargo de RODOLFO HALFFTER

1. *Psyché*, poema, para canto, flauta, arpa, violín, viola y violoncello *Falla*
2. *Sonata* para piano *Herrera de la Fuente*
3. *Introducción y Allegro* para arpa, cuarteto de cuerda, flauta y clarinete *Ravel*
4. *Dos Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz* para canto y piano *R. Halffter*
5. *Dos canciones* para canto y piano *Galindo*
6. *Seis estudios* *Debussy*
7. *Rêves* para canto y piano *Milhaud*
8. *II Cuarteto de cuerda* *Chávez*

EL CASO DE DOMENICO ZIPOLI

El musicólogo uruguayo Sr. Lauro Ayestarán, publica en forma de folleto algunos trabajos que habían visto anteriormente la luz en revistas de su país. El que titula *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, tiene especial interés porque se refiere a una figura curiosa, cuya vida, mal conocida y rodeada de cierto misterio, incita a hacer suposiciones que, a pesar de las tentaciones que despiertan, no pueden convertirse en realidad por falta de datos fehacientes.

El Domenico Zipoli conocido por los historiadores fué un músico cuya intervención en la escuela napolitana de teclado tuvo cierta importancia. Se le cree nacido en Nola, cer-

ca de Nápoles, alrededor de 1675. Se sabe que estudió en esta gran ciudad en el Conservatorio dei Turchini ("Conservatorio della Pietá dei Turchini"). En 1696 se le da por residente en Roma, de cuya iglesia de "Il Gesù", de los PP. Jesuitas, fué organista, aunque se ignora si pertenecía o no a la Compañía. Varias composiciones suyas fueron impresas en condiciones y años de edición que no dejan de ser dudosos. Las principales ediciones accesibles son las de Walsh,* el editor de Haendel, que las habría tomado del músico-

(*) Reimpresas en Torchi, *L'Arte musicale in Italia* (vol. III); Farrene, *Trésor du pianiste* (vol. XI); Pauer, *Alte Meister*, en la *Raccolta nazionale della musica italiana*, y otras. Discos en Sachs: *Anthologie Sonore*, No. 33.

editor francés y jesuita Michel Corrette. Un grupo de obras, aparecido hacia 1715, contiene toccatas, improvisaciones o entonaciones y fugas para órgano o clavicímalo, o, al menos, la colección de Walsh llevaba ese nombre general. Hacia 1725, diez años después, se dan por publicadas por Walsh dos series de obras, o dos partes de *Sonate d' intavolatura per organo e cimballo*, en la segunda parte de cuyo grupo hay seis *Suites de lecciones italianas para clavicembalo* (se recordará que Domenico Scarlatti denominaba indiferentemente a sus Sonatas como Ejercicios y Lecciones). Esas obras son la base de la reputación de Zipoli y han sido descritas por Hermann Mendel en su *Quellen Lexikon* (*Musikalisches Conversations-Lexikon*, comenzado en 1870 y terminado por Reissmann en 1883, con un total de trece volúmenes), de donde proceden los datos anteriores. Con referencia a la incorporación de Zipoli al arte napolitano del teclado es menester tener presentes las obras de Guido Pannain: *Le Origini della scuola musicale napoletana* (1914) y *Le origine e lo sviluppo dell' arte pianística in Italia del 1500 al 1700 circa* (1918). Después de los trabajos recientes de Willy Apel acerca de la influencia de los primeros compositores castellanos para teclado so-

bre la entonces incipiente escuela napolitana, existe hoy una discusión llena de interés sobre este punto, y la música de Zipoli entra, por lo tanto, dentro de este interés. Para Apel, en sus trabajos titulados *Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments* (1934) y *Neapolitan Cembalists as Links between Cabezón and Frescobaldi* (1938), la influencia de Cabezón resalta decisivamente sobre los primeros compositores napolitanos para clave como Trabacci y Mayone. La vinculación de la corona de Nápoles a la rama colateral de los Borbones unía en esos siglos el estado de cultura general, y particularmente la musical, en Castilla y en las Dos Sicilias.

La figura mortal de Domenico Zipoli desaparece en el punto mismo en que se le ve sentado ante el bufete del órgano jesuítico. Ahora bien, en el año 1726 murió en la República Argentina un cierto Domenico Zipoli, natural de Prato, en Toscana. De ello da fe el P. Pedro Lozano en unas "Cartas Anuas" conservadas en el Archivo Nacional de Munich. En ellas testimonia los sucesos importantes para la comunidad entre los años 1720 al 30. Resulta tentador suponer que este Domenico Zipoli, florentino, fuese el mismo Domenico Zipoli, napolitano y para ello no hay más que proponérselo.

negando, como el señor Ayasterán lo hace, que la música impresa de Zipoli no. 1 acuse parentesco con la escuela napolitana de teclado, lo cual queda bajo su responsabilidad. La idea de que el estilo de canto de Provenzale y los operistas de la escuela napolitana no se refleja en las obras para tecla de Zipoli no es suficiente razón, porque tendría también que extenderse a Alessandro Scarlatti y a su hijo Domenico, etc.

Es raro que si ambos Zipoli son la misma persona (y el apellido Zipoli es vulgar en Italia, principalmente en el sur, y el nombre de pila Domenico no lo es menos) el que llegó a la Argentina en julio de 1717 hubiese sido enviado el año anterior a Sevilla para hacer su noviciado, y que, una vez desembarcado en las costas sudamericanas, pasase a Córdoba "para terminar sus estudios" (pág. 18) que su condición de organista oficial del magno templo jesuítico de Roma hace pensar que estarían adelantados, si no en lo teológico, a lo menos en lo musical. Como el Zipoli nacido en Prato vino al mundo en 1688, resulta que estaría tocando ya el órgano en aquél templo romano (en 1696) a los ocho años de edad, lo cual es ligeramente dudoso. También se pierde el rastro del toscano hasta que en 1716 un Domenico Zipoli aparece como or-

ganista en la Casa Profesa de Roma (*odaeum professae romanae adscriptus*, dice Lozano), que no sabemos si es la misma que la gran iglesia de la Compañía, "Il Gesù", de la que era organista el napolitano desde veinte años antes.

Quienquiera que fuese el Zipoli nacido en Prato, pasó a la casa de Sevilla para hacer su noviciado el 10. de julio de 1716, que es el año en que lo conocemos organista. Es arriesgado suponer que este fuera el autor de las *Sonate d' intavolatura per organo e cembalo*, porque textualmente no se las menciona en ningún documento referente al Zipoli muerto en la Argentina, y porque estas sonatas aparecidas en 1715 en la edición inglesa son de fecha anterior. En 1716 el Zipoli napolitano tendría cuarenta y un años, si había nacido en 1675 como lo indica Mendel entre interrogantes, aunque otros lo prorrogan hasta 1677 y aun a diez años más tarde, sin explicar por qué motivo lo hacen, trasladando su lugar de nacimiento a alguna villa de "Castilla la Nueva", se dice, lo cual sería raro en un apellido Zipoli; pero bien podría ocurrir que se trate de "provincia jesuítica" y no de las geográficas.

El Zipoli llegado a la Argentina solamente parece haber publicado "un pequeño librito", al decir del P. Lo-

zano, que encomia los méritos musicales del frailecito recién conficionado en Sevilla, para demostrar el valor del titulado *Principia seu Elementa al bene pulsandum Organum et Cimbalum*, si es esta obra la que Lozano menciona como "*libello typis excusso*", sin más títulos, porque el que se transcribe es el que De Baker dice haber sido compuesto *en italiano* antes de la entrada de Zipoli en el noviciado (Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. VIII, Bruselas, 1898). En esa época la reputación del Zipoli napolitano era tanta que se discute la paternidad de sus *Sonate*, diciéndose que el editor Corrette (a cuya edición se supone que recurrió Walsh) se las habría atribuido para vender mejor su impresión, lo cual quiere decir que la fama de su autor era ya continental, cosa que no se habría silenciado por los cronistas como el P. Lozano.

La carrera en América del Domenico Zipoli No. 2 no fué larga, ni, al parecer todo lo brillante que hubiera podido esperarse si este fué el autor de las Suites, Sonatas, etc., antes mencionadas. Su ejecución en el órgano era, sin embargo, notable y atraía a multitud de gentes que acudían para escucharlo, particularmente en las "visperas que duraban casi toda la tarde", según otro testimonio que menciona a Zipoli como

teólogo, tras de confirmar que había sido "maestro en el Colegio Romano, de donde pasó a nuestra provincia". ¿Maestro de qué? Y ese Colegio Romano, ¿era la misma cosa que la Casa Profesa de Roma y que la iglesia de "Il Gesù"? Por teólogo que fuese, este Zipoli no había terminado aún su Teología en 1726, cuando murió en Tucumán, según el documento mencionado por Sommervogel donde habla de los *Principia*, pero de ninguna otra obra más.

Otra publicación del Sr. Ayestarán que merece mencionarse es la *Crónica de una temporada musical en el Montevideo en 1830* (Montevideo, 1943). Como el año 1830 es el que señala el apogeo del Romanticismo en Europa, resulta curioso conocer cuánto se refiere a la vida musical en los países sudamericanos en esa época. En el escrito del musicólogo uruguayo vemos desfilar comedias y música, la orquesta, el baile y la tonadilla sobre la escena, las canciones patrióticas. El capítulo II, "De cómo en Montevideo se iniciaba antiguamente la actividad musical de todo el Río de la Plata" es particularmente interesante, y no lo es menos la Bibliografía que va inserta al final de la obra.

Ad. S.

MIS OBRAS ESCRITAS EN AMERICA

Siempre he trabajado enormemente. Con harta frecuencia se me ha reprochado incluso la abundancia de mis obras; pero, cuando en julio de 1940 llegué a Estados Unidos, hubiera sido de mal gusto —pienso yo— reprocharme tal prolijidad. Dado que mis obras estaban publicadas en Europa, en América no se encontraba, en efecto, sino un corto número de materiales de orquesta y ninguna de las partituras de orquesta de mis obras de teatro. Este hecho bastó para estimular mis deseos de trabajar y para incitarme a acelerar mi producción. Deseaba alimentar la demanda del mercado musical. (Perdóneseme que use este lenguaje propio de un comerciante). En mi maleta, ya traía una obra destinada a América: los "Conciertos Sinfónicos" de Chicago habíanme encargado, algunas semanas antes de la guerra, una sinfonía, cuya primera audición debía yo dirigir.

Para no perder el tiempo durante la travesía, comencé a escribir mi décimo cuarteto de cuerda en una de esas pequeñas libretas pautadas que se hallan siempre en los bolsillos de todo músico. Fué a bordo del "Excambión". En el mismo transatlántico viajaba Jules Romain, su seño-

ra y Julien Green. Antes de partir de Lisboa, recibí una carta de una persona que yo no conocía, el Dr. Thaddeus Ames, diciéndome que había sabido, por amigos comunes, que abandonábamos Francia y que pensaba que nuestro viaje, acompañados de un niño, sería bastante penoso. Por ello, nos invitaba a pasar algún tiempo en su casa de campo de Connecticut. Muy emocionado por esta generosa hospitalidad de un desconocido, acepté su invitación y en su casa continué la composición de mi cuarteto, el que terminé antes de mi salida para California.

La Sra. Elizabeth Sprague Coolidge me pidió este cuarteto para el concierto anual que se celebraba, el día de su cumpleaños, en la Biblioteca del Congreso.

En 1939, el Ballet Teatro montó mi ballet la "Creación del Mundo" con el título de "Ritual Negro". El Sr. Richard Pleasant, que presidía entonces este grupo coreográfico, después de asistir a uno de sus espectáculos en el Estadio, de Nueva York, me pidió que le escribiera un nuevo ballet, cuyo escenario sería una interpretación de un pasaje bíblico, referente a Moisés. Mi amigo Alexandre Smallens dirigiría la primera

representación. Desgraciadamente, la situación financiera de esta compañía fué de mal en peor; me di cuenta de ello cuando se me pidió una nueva instrumentación para orquesta reducida. Finalmente, se suspendieron los espectáculos del Ballet Teatro cuando mi obra estaba en ensayo. Esta organización pasó a otras manos que fueron propietarios eventuales de los derechos musicales, pero como el coreógrafo, poseedor de los derechos coreográficos, abandonó la compañía, fué imposible toda solución. Pierre Monteux dió la audición de este ballet en San Francisco con el título de *Opus Americanum* No. 2.

Durante el verano de 1940, vino a San Francisco Vladimir Golschmann y me pidió una orquestación de Couperin para los conciertos sinfónicos. Escogimos, de común acuerdo, las dos primeras partes de la suite "La Sultana", que apareció con el título de "Introducción y Allegro".

Siempre me gustó trabajar en el tren. La duración de los viajes de la costa del Pacífico a la del Atlántico había de favorecer este hábito. Cuando fuí a dirigir unos conciertos al Este, a la ida, compuse una sonatina para dos violines y a la vuelta un trío de cuerda que llevé, como regalo de viaje, a uno de mis alumnos del Mills College; la otra obra la dediqué a mi esposa e hijo.

Para corresponder a la demanda de una casa de publicaciones, editora de una colección de piezas escritas para niños por un gran número de compositores contemporáneos, hice dos trozos extremadamente fáciles "Teclas blancas y teclas negras", cuyos títulos indican por sí solos sobre qué parte del teclado deben tocar los niños.

Durante el otoño, tuvo lugar en San Francisco una temporada de ópera. Allí conocí a mi compatriota Lily Pons, quien me pidió que le escribiera algunas canciones con acompañamiento de orquesta. Elegimos cuatro poemas de Ronsard que ella cantó con numerosas orquestas de Estados Unidos, bajo la dirección de Andrés Kostelanetz. La fecha de la primera audición merece ser mencionada. Tuvo lugar el día histórico 8 de diciembre de 1941, en un concierto del Waldorf-Astoria, momentos antes del discurso radiodifundido del Presidente Roosevelt, en el que declaraba la guerra a las potencias del Eje.

No soy pianista, pero puedo tocar algunas de mis obras para piano y orquesta, cuyas partituras están, desgraciadamente, en Europa. Hube de escribir un segundo "Concierto para piano y orquesta", del cual di la primera audición en Chicago y después en Cincinnati, San Luis y Nueva

York, a fin de satisfacer las peticiones de sociedades de conciertos sinfónicos, que me contrataban para dirigir y tocar el piano al mismo tiempo.

Con objeto de continuar la serie de obras de música de cámara para instrumentos de cuerda, como las que escribí en el tren, en la primavera de 1941, compuse una "Sonatina para violín y viola" dedicada a mis amigos Halleux y Prévost, los cuales eran entonces los únicos representantes del cuarteto belga Pro Arte. Durante este verano escribí cuatro piezas para piano (orquestadas con el título Four Sketches), con los nombres de Egloga, Madrigal, Sobre la Loma y Alameda. Acabábamos de instalarnos en una encantadora casita construida para nosotros en los terrenos del Mills College. La presidenta de esta institución propuso dar un nombre español al camino que lleva a nuestra casa: sobre la loma; pero, la dije, ¡si es un nombre de rumba! y al día siguiente compuse el trozo que lleva este título y la envié el manuscrito. Durante esas vacaciones comencé a escribir el "Concierto para dos pianos y orquesta", por encargo de los Babin Wronsky, quienes dieron su primera audición un año más tarde bajo la dirección de Reiner.

A petición de una casa editorial especializada en la publicación de obras

para órgano, compuse "Pastoral", cuya primera audición se dió en la Catedral de Washington, a cargo del organista Strickland.

Poco antes de la guerra hice una transcripción para saxofón y orquesta de "Scaramouche", escrito en su origen para dos pianos; el clarinetista Benny Goodman me pidió otra transcripción para clarinete y orquesta, la cual tocó en Rochester. A continuación me pidió con toda urgencia un concierto, que le llevé cuando fui a Nueva York, por Navidad.

En 1932 había escrito yo una importante partitura para la "Anunciación" de Claudel. Luis Jouvet quería utilizarla para sus representaciones en América del Sur, pero mi partitura estaba en Europa. Así que decidí escribir otra nueva, de una concepción musical totalmente diferente a la primera, puesto que estimo que cuando se trabaja en una obra para la cual ya se ha escrito la música, es necesario, ante todo, evitar un ensayo de reconstrucción que con mi mala memoria sería, sencillamente, desastroso. Es preciso, pues, volver a partir de elementos nuevos y hacer una obra diferente. Por desgracia, la lentitud de los transportes postales, incluso los aéreos, y, sobre todo, las demoras de la censura, para quien una partitura musical es siempre objeto de sospechas, no permitieron a esta partitura

llegar antes de la primera representación en Río de Janeiro, y Jouvet tuvo que buscar en el último momento y grabar en discos una música de escena de Massarani, compositor italiano, refugiado en Brasil. De esta nueva versión de la "Anunciación" extraje nueve preludios para órgano y cinco oraciones para textos latinos para canto y órgano o piano.

En 1942, la Liga de Compositores festejó su veinteavo aniversario. Para esa ocasión escribí mi onceavo cuarteto de cuerda. El Cuarteto de Budapest dió la primera audición de esta obra en uno de los conciertos conmemorativos.

Después de haber hecho una serie de seis melodías, llamadas "Sueños", sobre textos anónimos del siglo XX, emprendí un trabajo bastante extraño, una "Suite para armónica y orquesta", que me pidió Larry Adler, virtuoso de este instrumento, al cual consideran como un juguete los sindicatos de músicos, cosa que evita a Larry Adler pertenecer a la "Musicians Union". Hube de estudiar, pues, las posibilidades de este instrumento que no figura en los tratados de orquestación, pero en vista de que Adler es, con toda probabilidad, el único tocador de armónica capaz de ejecutar una obra de la dificultad de un concierto, he hecho de esta suite una versión para violín y or-

questa y en esta forma será como se publicará.

Eugene Goosens pidió a varios compositores marchas que se relacionasen con la actualidad militar. Le envié una "Marcha de la Libertad", para la orquesta de Cincinnati, de la que es director hace muchos años.

Adoro escribir óperas. Encuentro que no hay nada más confortador que tener delante de sí una larga obra por escribir, que pueda llenar el tiempo reservado a la meditación durante las largas semanas precursoras del momento en que hay que decidirse a tomar la pluma y, después, durante los meses de elaboración.

Ya había hecho una partitura de escena en 1936, para las representaciones de "Bolívar", de Jules Supervielle, en la Comedia francesa. La idea de la liberación domina la acción de toda la obra y decidí tratar con mayor amplitud este asunto tan actual. Mi mujer, Madeleine Milhaud, que me había hecho ya el libreto de Medea, dado en la Opera de París en mayo de 1940, antes del derrumbamiento de Francia, me extractó un libreto del "Bolívar" de Supervielle. La composición y la orquestación de esta obra me ocuparon las tres cuartas partes del año de 1943.

El artista German Prevost, deseoso de tener un repertorio de música nueva, me encomendó tres obras: la

primera, una suite llamada "Quatre Visajes" (Cuatro rostros). He tratado de evocar aquí cuatro siluetas familiares a dicho artista; la californiana, la de Wisconsin, la de Bruselas, la parisién. La segunda es una sonata sobre temas anónimos e inéditos del siglo XVIII, la tercera será, pues aun no la he escrito, una sonata que haga contraste con la anterior, basada en temas antiguos.

En Hollywood va a grabarse una serie de discos, cuyos temas serán fragmentos de la Biblia leídos con un acompañamiento musical. Colaboran en este trabajo: Tansman, Stravinsky y Hindemith. Por mi parte, yo he tratado el episodio de Caín y Abel.

La Biblioteca del Congreso festejó

el 80o. aniversario del nacimiento de Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge. Una serie de danzas de Marta Graham conmemoraron este acontecimiento. El programa comprendió obras de Hindemith, de Aaron Copland y una nueva suite en seis partes, titulada "Juegos de Primavera". Esta obra mía está escrita para nueve instrumentos.

A mi "Sonata para viola", sigue mi "Segunda Sinfonía", encargada por la Fundación Kussevitzy. Si mi primera sinfonía fué compuesta al comenzar la guerra, espero que la segunda marque el final de las actuales calamidades.

Darius MILHAUD.

IMPRESIONES DE VIAJE

He viajado mucho por nuestro país. Lo he recorrido casi en toda su grande extensión. Sin embargo, cada vez se renueva en mi ánimo la misma impresión del primer viaje: una triste ternura ante nuestro paisaje árido o selvático, pero siempre inhumano, amenazador, hostil. Y entre ese paisaje, rara vez dulce, el hombre aparece como una proeza.

Los niños, desnudos, son un milagro de adaptación; las mujerucas tristes y los hombres graves, un prodigio de valentía. Dura tierra la nuestra: rocas, desierto y selva, y un puñado de hombres sin técnica y con hambre para dominarla. Mejor dicho, dos puñados de hombres divididos entre sí por cuatro siglos: los mestizos pobres, pero viviendo en nuestro tiem-

po, anhelando una posición mejor, tocados por el rayo de la Revolución, y los indios, para los cuales el tiempo se ha detenido en un eterno y miserable presente, sin pasado glorioso o amable que recordar ni futuro mejor que esperar; bestias de carga del blanco y del mestizo; tema obligado de todos los programas revolucionarios y siempre al margen de la revolución. ¡Indios, hermanos nuestros, sumergidos en la miseria, en la suciedad, en la ignorancia, en la superstición, en la noche llena de pesadillas del alcohol!

Pero cuando empieza uno a convivir con los hombres; cuando deja uno el tren o el automóvil y comienza a recorrer las calles de pueblecitos y ciudades, siente uno un cálido oleaje de sangre fuerte, de vida profunda, de reservas de energía inmensas. Ya no se siente uno en un país derrotado sino antes bien, en un país que empieza a surgir apenas, lenta pero segura y firmemente. Y sobre todo lleno de personalidad. Nada en él se parece a lo europeo o a lo norteamericano. Todo se hace en un estilo singular, de acuerdo con un ritmo peculiar; todo revela una actitud tradicional y diferente frente a la vida.

Es difícil decir, en esta peculiar manera de ser de nuestro pueblo, dónde empiezan las virtudes y terminan los defectos. ¿Es defecto o virtud esa elegante indolencia que mece la vida

de nuestra gente en el trópico? ¿Es virtud o defecto esa indiferencia hacia el dinero de que nuestros indios hacen gala? ¿Es defecto o virtud el desprecio a la vida, que el mexicano tiene?

Lo que sí se puede afirmar es que esta suma de defectos casi cualidades y de cualidades casi defectos coloca a nuestro pueblo en una situación de pueblo niño con todas sus implicaciones positivas y negativas.

Esta minoría de edad nos impide hacer afirmaciones categóricas y definitivas sobre nuestra gente. No podemos decir: México es un país industrial, agrícola o artista, ni tampoco, que no lo es. Podemos decir solamente que es un país muy bien dotado que puede llegar a ser muchas cosas con tal que se le eduque bien.

México es como un niño dócil e inteligente que hace lo que sus padres le dicen. Y sus padres son los que por algún camino tienen poder. El pueblo de México todavía no sabe lo que quiere y por eso no puede imponer su voluntad a los que lo gobiernan: su destino está en sus manos, sin más restricción que la influencia generosa de los maestros, de los sabios y de los artistas. Esta influencia es desgraciadamente muy limitada: el pueblo lee lo que quieren hacerle leer los poderosos no lo que quisieran los maestros y los literatos, los economis-

tas, los médicos y demás hombre de ciencia; el pueblo oye y ve la música y la pintura que ciertos comerciantes quieren darle y no la que los artistas quisieran hacerle llegar.

Afortunadamente los gobernantes se dan cuenta de su papel de educadores y tratan de cumplirlo.

Casi en todas aquellas poblaciones a las que la última jira del Coro de Madrigalistas me llevó, pude palpar este afán de los gobernantes por dar a sus gobernados algo más que bienestar material: educación y cultura.

Hacia seis años que, con el mismo Coro, había recorrido este mismo itinerario, así que pude darme cuenta del grado en que ha aumentado el interés por la música en esa región.

El primer lugar que visitamos fué Aguascalientes. Es éste un Estado de tradicional cultura: Manuel M. Ponce, los Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León tuvieron ambiente propicio para desarrollar sus facultades en el solar nativo. Sin embargo, a nosotros nos tocó presenciar un colapso: a pesar de los esfuerzos de don Enrique del Valle, eterno enamorado de la buena música y, él mismo, violoncellista de un cuarteto fundado y sostenido por su energía y su desinterés, a pesar de su gran valimiento en la sociedad aguascalentense y de su decidido deseo de ayudarnos, a punto estuvimos de quedar

varados allí, hace seis años, cuando la indiferencia del Gobierno local y la falta del hábito de asistir a conciertos del público nos pusieron al borde de una catástrofe.

¡Qué distinto el ambiente que nos rodeó ahora! El ingeniero Jesús María Rodríguez que con hábil mano dirige el Gobierno del Estado, su Secretario, el Secretario del Ayuntamiento, todos nos llenaban de atenciones, nos mostraban su interés en la forma más amable. El público, abundante, oía con recogimiento y aplaudía con ardor. El gobierno patrocinaba nuestra visita; el pueblo demostraba que merecía que sus gobernantes se preocuparan por su cultura.

Pero todavía nos reservaba otra sorpresa Aguascalientes: el Gobernador pasaba días difíciles por causa de la música. El ingeniero Rodríguez había promovido, al principiar su gestión, el establecimiento de un Conservatorio; se reunió una suma relativamente considerable de dinero y empezó a funcionar el Conservatorio, como institución privada. Parece que este funcionamiento nunca acababa de organizarse, que los planes de estudios nunca acababan de aprobarse y que el Conservatorio iba quedándose en escuela para aficionados a pesar de las instancias del ingeniero Rodríguez para sacarlo del "ínfimo purgatorio a la luz".

Un día, en que por el Palacio de Gobierno soplaron aires ejecutivos, el señor Gobernador declaró oficial al Conservatorio y nombró a un nuevo director que lo organizara. La reacción fué inmediata: profesores y alumnos (no sé cuántos ni cuáles), respaldados y alentados por el periódico local, alzaron el grito en defensa de su libertad de ser desorganizados. Pero el Gobernador se mantenía firme defendiendo su derecho de velar porque el Conservatorio de Aguascalientes fuera una escuela profesional, naturalmente con planes y programas.

Cualquiera que sea el resultado de este conflicto, es muy consolador que un señor Gobernador perturbe la paz de sus dominios porque la música sea mejor. Ha sido tan habitual en nuestro país la indiferencia y hasta la hostilidad de los gobernantes a la buena música, que casi nos parece mentira, y desde luego admirable, que el Palacio de Gobierno pase horas de intranquilidad porque en sus salas se debate el porvenir de la música. Esto nos recuerda a Platón, que pedía la intervención del Estado en la música para bien de la vida de la nación, y a Confucio, que aconsejaba gobernar con música.

Antes de dejar Aguascalientes —cuesta trabajo dejarlo con el cuerpo y con la pluma— quiero decir otra empresa alucinante del ingeniero Ro-

dríguez. Ha reunido a los músicos de la ciudad, les ha atado con un sueldo, les ha dado un director y les ha puesto a estudiar para que lleguen a formar una orquesta sinfónica. Son músicos populares muchos de ellos; algunos están empezando a conocer los signos musicales, pero son jóvenes y varios de ellos de grandes facultades. Recuerdo a dos violinistas de hermoso sonido y a un contrabajista con todas las condiciones para ser un gran ejecutante de ese difícil instrumento.

En Zacatecas —linda ciudad— la vida parece suspendida. La encuentro como la dejé hace seis años, sólo parece que hubiera caído más polvo durante su sueño. Pero, como entonces, hay un grupo en vigilia, un puñado de gente que se afana intensamente por las cosas de la cultura, que oyé con avidez, que se extasía con la música, que lo compensa a uno, con creces, por su interés y amor, de todas las fatigas del viaje: los miembros del Instituto de Ciencias.

Fatigas que no son muy grandes para llegar, pero sí para salir. ¡Qué infinito tormento es ese baño de polvo sutil que por todas partes le penetra a uno en ese camino de Zacatecas a Torreón!

El Gobernador de Coahuila, señor Ignacio Zepeda Dávila, patrocinó nuestra visita a Saltillo. Debo decir

que fué el primero que contestó con gran prisa a nuestras proposiciones para cantar en esa ciudad. Saltillo nos brindó una temporada de delicioso descanso hace años, cuando festejaba el centenario del Ateneo Fuente y ahora nos volvió a hacer sentir su hospitalidad cordial y nos puso en contacto más directo con su público, comprensivo y entusiasta.

En Monterrey, pudimos cantar dos inolvidables conciertos para los aficionados regiomontanos. Es un público tan inteligente que aprecia con deleite los más finos detalles, los matices más sutiles. Y, luego, la Sala de la Universidad es de una sonoridad tan buena. Los sonidos flotan en ella fugaces y dorados. Nunca, un eco o una rispidez, ni aun en los más grandes fortísimos; jamás, un sonido perdido, ni el más suave.

El aficionado de Monterrey es uno de los más cultivados de la República.

Aquí volvemos a encontrar la mano de los gobernantes. No sólo de los que actualmente gobiernan sino de los que gobernaron y siguen usando su influencia para bien de su ciudad. Así, no sólo vimos que el licenciado Arturo B. de la Garza, Gobernador del Estado y el Presidente Municipal trabajan por la cultura musical de Monterrey, sino que un ex-presidente municipal, el profesor Flores, quien fundó la Escuela Muni-

cipal de Música y la Orquesta Sinfónica, durante su gobierno, ha vuelto a influir para el restablecimiento de una costumbre que él implantara: la celebración de fechas o de acontecimientos cívicos con conciertos populares. Hace seis años cantó el Coro de Madrigalistas con gran éxito en la Plaza Zaragoza el 5 de mayo; ahora cantó en la Alameda para festejar las mejoras de ese hermoso y enorme parque. La idea es magnífica: millares y millares de personas de todas las clases sociales asisten a estos actos, ofreciendo una oportunidad espléndida para la difusión de la buena música, con tal de que se atienda a la perfecta solución del problema de la amplificación del sonido.

Laredo, Tamaulipas, y Laredo, Texas; fin de un país y principio de otro. Límites engañosos que nos afirmaron en una curiosa evidencia ya vista en los dos Nogales: siendo Estados Unidos un país más grande y más poderoso era natural que su influencia en la frontera fuera mayor que la nuestra; sin embargo, la ciudad norteamericana es mexicana en más alta proporción que su homónima mexicana es americana.

Fué imposible que el Coro cantara en el Laredo nuestro; la tropical indolencia de un señor político-bibliotecario, azote de la biblioteca en la que tiene una única silla para que no

se amontonen los lectores, aspirante a padre de la patria y seguro padrastro de sus representados, a quien el presidente municipal le encargó organizar el concierto, no lo permitió.

Nuestro primer contacto con el público de los Estados Unidos fué también—y esto nos complace mucho—bajo la égida de nuestro gobierno. Fué nuestro Consulado en Laredo, Texas, quien organizó, invitó y distribuyó los boletos, y todo lo hizo con amor y con maestría. Sus trabajos y los nuestros quedaron pagados por la acogida cordial, por la unánime alabanza y el aplauso calu-

roso de nuestro primer público en el extranjero.

En síntesis, nuestras impresiones de este viaje son: que los gobernantes, siguiendo el ejemplo del señor Presidente, se interesan cada vez más por la cultura del país; que nuestro pueblo llegará a ser un pueblo artista con poco que sus gobernantes perseveren en su tarea; y que la obra que nuestro país puede realizar en sus relaciones con el extranjero, es más probable que sea de cultura y de arte que de industria y comercio.

Luis SANDI.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

19a. TEMPORADA, 1946

Una orquesta como la Sinfónica de México es una proeza y un privilegio.

Una proeza por el esfuerzo que representa su vida, sin claudicaciones, de 19 años.

Un privilegio para los miles y miles de oyentes que la disfrutaban cada temporada en la sala de conciertos o a través del radio.

Contemplar el prospecto anunciador de su décimanovena temporada, que acaba de iniciarse, constituye un anticipo del goce que han de proporcionarnos sus 34 conciertos. El afi-

cionado más exigente y el músico más deseoso de información tienen que quedar satisfechos.

Por primera vez, oiremos a Gustavo Mahler, una de las muchas plagas en que expira el romanticismo. Brahms dejará oír su retórica postromántica. Ravel, su deliciosa voz que—junto con la dulce de Debussy y las de Fauré, Dukas e Ibert—representa la gran voz de Francia en el momento en que surge la nueva música de la declinación del romanticismo.

Ya en plena era contemporánea, no faltan los grandes nombres: Hindemith, Milhaud, Stravinsky, Copland, Prokofiev y Shostakovich. Y de los nuestros, por sangre o por convivencia, Carlos Chávez, el líder del movimiento musical mexicano; Miguel Bernal, José Pablo Moncayo, Ma. Teresa Prieto, Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter y el compositor que resulte premiado en el concurso de composición. La escuela norteamericana actual está representada por William Schuman.

De entre los músicos que forman el puente que lleva del romanticismo a la música actual, han sido escogidos Ricardo Strauss, Sibelius y Rimsky-Korsakov: tres maestros en sus respectivos estilos de transición.

La hora cenital del romanticismo está representada por Schumann, el crítico apasionado, el compositor vehemente, el genio desorbitado que acaba su vida en melancólica demencia.

La música clásica está representada abundante y magníficamente. Pasa lista de presente Purcell, el más grande de los compositores isabelinos, Bach, Haendel, Buxtehude —gran organista, modelo admirado por J. S. Bach— y Beethoven.

Entre toda esta serie de obras admirables, descuellan las dos más grandes de Beethoven —la *Misa Solemne*

y la *Novena Sinfonía*— y el bello oratorio de Haydn: *La Creación del Mundo*. Estas obras serán cantadas por el Coro del Conservatorio, que así continúa su colaboración con la OSM, iniciada el año pasado.

Como suceso extraordinario en cualquier ciudad del mundo y, desde luego, único en la historia musical de México, tres de los más egregios compositores de nuestro tiempo —Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Darius Milhaud— dirigirán a la OSM, brindándonos así la ocasión de volver a escuchar las espléndidas interpretaciones que da Stravinsky a sus obras y dándonos a conocer las versiones que de las suyas ofrecen Hindemith y Milhaud.

El grueso de la temporada será dirigido por Carlos Chávez —director titular de la orquesta—. José Pablo Moncayo, director artístico de la OSM, y Luis Sandi, director del Coro del Conservatorio, dirigirán dos conciertos cada uno.

Concertistas de fama universal, los violinistas Albert Spalding y Louis Kaufman, el celista Imre Hartman y los pianistas, Alejandro Unisky y György Sandor, alternarán con nuestros concertistas, Arturo Romero, violinista, y los pianistas Miguel García Mora y Salvador Ochoa.

En las obras vocales, escucharemos a varios cantantes mexicanos, algu-

nos de ellos jóvenes de gran talento y facultades, a quienes presenta la OSM, y otros ya ampliamente conocidos por nuestro público: las sopranos Irma González, Ana Feus y Fela Rodríguez; las contraltos Conchita de los Santos y Oralia Domínguez, los tenores Carlos Puig y Alfonso Caronne y los bajos Pedro Garnica, José Estrada y Roberto de Figueroa.

En el prospecto anunciador, que nos ocupa, Carlos Chávez resume la labor de la OSM, de esta manera:

“Desde su primer día de existencia la Sinfónica quiso estimular a los compositores de México; perfeccionar técnicamente cada vez más a nuestros instrumentistas, ampliar el horizonte musical de los públicos.

Fueron estos tres deseos, a grandes rasgos, los que alimentaron y han seguido alimentando los ideales de la Sinfónica. No sólo queremos hoy ver su justeza, sino la trascendencia de su firmeza: desarrollar, crear, perfeccionar una música mexicana de altura; lograr un grupo de músicos ejecutantes tan aptos como en cualquiera otro país avanzado; orientar a públicos varios y numerosos hacia la belleza de las expresiones de su propio país y de todas las épocas y países; es decir, no traer de fuera una cultura musical, sino provocarla y

nutrirla en nuestro propio suelo. Y todo ello con timón invariable a través de 19 años de trabajo continuo.

Porque, si alguna cosa ha sido admirable en el esfuerzo de la Sinfónica es su continuidad y su permanencia en la travesía de los largos e ininterrumpidos años, raras veces tranquilos, y muchas emborrascados.

Marineada con buenos principios y con constantes y varios esfuerzos de hombres de cultura, nuestra nave ha alcanzado ya muchas y muy lejanas orillas.

Podrían, pueden medirse objetivamente los logros de la obra de la Sinfónica; pero uno engloba todos; uno que compensa los esfuerzos arduos; uno que justifica la razón de ser de toda la obra: el público de México, por miles cada año crecientes, acoge, busca, pide, la música que le ofrecemos.

Mejores y más largas temporadas sinfónicas vendrán con los años venideros, que alentarán las nuevas generaciones de nuestros maestros y músicos. Nosotros hemos caminado la distancia que históricamente nos correspondía, y nos queda sólo la modesta satisfacción de haber cumplido una misión que ha sido, por 19 años, tan ardua como grata”.

NUESTRA
M U S I C A

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

LA MUSICA DE AARON COPLAND

POR
ARTHUR V. BERGER

S U P L E M E N T O No. 1

Año 1 - Núm. 2 - Mayo 1946 - México, D. F.

LA MUSICA DE AARON COPLAND

Por Arthur V. BERGER

Traducción de Carlos Chávez *

NO es fácil generalizar acerca de la música de Aaron Copland. Es innegable que pocos compositores contemporáneos han desarrollado un estilo tan marcadamente individual como el suyo, aunque haya sufrido en el curso de veinticinco años una serie de transformaciones sorprendentes, determinadas tanto por una rara facultad de autocrítica como por un claro sentido de responsabilidad hacia el público. Copland no es de los artistas que siguiendo un dudoso impulso creador lo justifican diciendo sencillamente que "hacen lo que sienten". No, él, al contrario, puede examinar en perspectiva su obra realizada, y no ha vacilado en decir en algunos momentos críticos de su carrera que ya ha explotado totalmente tal o cual tendencia, y que ya es necesario encontrar una nueva táctica.

Por lo tanto, al estudiar la música de Copland debemos tener una idea de sus diferentes facetas y de su evolución, no porque así vaya a sonar mejor a nuestros oídos, sino para que no vayamos a pensar que observaciones relativas a un determinado período pueden también aplicarse a otro. Además, el objeto de este artículo es examinar las fuerzas que hacen de la

* Artículo tomado de *The Musical Quarterly* de octubre de 1945 y traducido y publicado con autorización de G. Schirmer, Inc., Nueva York.

música de Copland lo que es, para lo cual es necesario, primeramente, considerar algunas de las causas determinantes.

Los hechos escuetos de la carrera de Copland están muy bien presentados en el ensayo autobiográfico titulado "Compositor de Brooklyn", publicado en el libro del propio Copland titulado *Our New Music*. Para los que desconocen esta fuente de información o los nuevos aspectos de la personalidad de Copland desde que escribió este libro, será bueno hacer preceder un bosquejo cronológico a las observaciones más específicamente musicales. Concluidos sus días de estudiante,¹ su carrera de compositor empezó esencialmente alrededor de 1924, cuando su maestra, Nadia Boulanger, le encargó, precisamente antes de su regreso de París, que escribiera un *concerto* para órgano que ella tocaría en próxima jira por América. Entonces escribió su Sinfonía para Órgano y Orquesta, que reinstrumentó después como su Primera Sinfonía, sin órgano. Esta fué su segunda composición orquestal, pero la primera que logró llegar al gran público. Sus obras pequeñas, sin embargo, ya habían sido presentadas al público de París en 1922 por la Sociedad Musical Independiente, y al público americano en 1924 por la Liga de Compositores. Habiendo frecuentado el París de los primeros mil novecientos veintes—locura de experimentos y diabluras—Copland cayó inevitablemente en las estridentes armonías que incitaron a

¹ Los hechos preliminares acerca de la carrera de Copland son como sigue: Nació en Brooklyn, N. Y., el 14 de noviembre de 1900. En su casa algunos aficionados hacían música, pero ninguna persona de su familia tenía particular interés en este arte. No fué sino hasta la edad de 13 años cuando sus padres le ayudaron para que recibiera lecciones de piano, no sin alguna renuencia, porque ya habían hecho alguna inversión considerable en la educación musical de 4 hermanos mayores, con muy poco resultado. Cuando tenía alrededor de 15 años pensó que le gustaría componer, y en 1917 encontró un maestro de armonía, Rubin Goldmark, bajo cuya guía estuvo hasta 1921, año en que se inscribió en la Escuela Americana de Música establecida entonces en el Palacio de Fontainebleau, habiendo sido el primer estudiante que ingresó en dicho establecimiento. Después de haber hecho allí un curso de verano, comenzó a estudiar composición con Nadia Boulanger. Fué el primero de un grupo de distinguidos compositores americanos que aprovecharon de sus excepcionales dotes musicales y pedagógicas. Copland ha expresado la deuda contraída por él y por otros americanos al escribir hace algunos años: "la influencia de esta mujer extraordinaria sobre la música creadora americana se escribirá algún día en todo su significado".

Walter Damrosch, después de dirigir la obra antes mencionada, a voltearse hacia el público y decir, "si un joven puede a los 23 años escribir una sinfonía como ésta, dentro de cinco años será capaz de cometer un crimen". También había en esa época de Copland la vena francesa, más suave, de sus movimientos lentos, pero por varios años siguió siendo el *enfant terrible* de sus oyentes, y en Boston sufrió las maquinaciones hostiles de algunos asiduos concurrentes a la Sinfónica.

Una beca de la Fundación Guggenheim, por primera vez concedida a un compositor, le permitió en 1925 abandonar ciertos trabajos menores, como el de tocar el piano en el hotel de un balneario. Ahora podría dedicarse a componer una obra que Koussevitzky iba a dirigir en un concierto de música de cámara de la Liga de Compositores. Con el desahogo consiguiente y encontrándose en el fin de su período de formación, hizo balance de sus realizaciones pasadas y decidió que su sinfonía era "demasiado europea de inspiración", determinando adoptar francamente el idioma del jazz, hasta entonces sólo reflejado incidentalmente en su música, y escribió *Música para Teatro*, para Koussevitzky, con alusiones directas a *Tin Pan Alley*,² iniciando así lo que iba a formar la base de su estilo hasta la *Oda Sinfónica*, empezada en 1928, y después dedicada a la Orquesta Sinfónica de Boston en su quincuagésimo aniversario.

La *Oda Sinfónica* está precisamente en la coyuntura de dos períodos. *Música para Teatro* también había marcado una transición debido a sus nuevos ingredientes de jazz, pero yo creo que todas las obras anteriores a 1928 están más ligadas entre sí de lo que cualquiera de ellas a la producción de alrededor de 1930. Hasta su *Oda Sinfónica* Copland gustaba de las sonoridades relativamente llenas y coloridas (dentro de los límites de su economía

² Los historiadores y teóricos del jazz, demasiado escrupulosos, tal vez puedan objetar el uso que Copland y yo hacemos del término "jazz" en relación con lo que ellos pueden mirar simplemente como la música "popular" o "comercial" de *Tin Pan-Alley*. Sin embargo, lo que queremos decir son los productos más *sofisticados* de los mil novecientos veintes, que están más cerca del jazz puro que el *swing* de nuestros días. No puede uno definir un argot tomando como base el hecho de que esté o no al servicio de un fin comercial. Las fórmulas del jazz se desbordan de los límites rígidos de lo que se ha venido llamando jazz puro y sincero. Lo que nos importa son las fórmulas mismas del jazz, más que los moldes rutinarios aprovechados por *Tin Pan Alley*.

característica) y esta obra, grande a su manera, pertenece en este sentido al período anterior. Por lo abstracto de parte de su material temático, por la presencia de ciertas secciones donde las alusiones al jazz son menos directas, y por una austeridad totalmente nueva a la música, pertenece la *Oda Sinfónica* al grupo de composiciones que van del *Trio* (1929), a *Statements* (1934).

El segundo período de Copland se distingue por la delgadez de las texturas y las formas. Para el oyente común, esta música es difícil de captar, no sólo por sus disonancias, que tanta desazón causaron en primeras audiciones (como también las de sus obras anteriores), sino porque su concepción entera es lo que generalmente llama uno "esotérico".

En aquel tiempo las preocupaciones de Copland se reflejaban en el esfuerzo que gastaba en organizar e impulsar grupos para presentar conciertos de *avant-garde* ante públicos reducidos. Fué uno de los fundadores de los *Conciertos Copland-Sessions*, que se celebraron de 1928 a 1931; creó los *Yaddo Festivals*, inaugurados en 1932, y se convirtió en la figura central de la Liga de Compositores, que todavía es. En 1937 fundó la Alianza de Compositores Americanos (de la cual ha sido presidente) para proteger a los compositores que no se mueven en la gran escala de los miembros de la A.S.C.A.P. También, en los primeros años de los mil novecientos treinta, reunió a los jóvenes que se conocieron con el nombre de Grupo de Jóvenes Compositores.³ Estas son solamente algunas de las actividades que por muchos años hicieron a Copland indispensable en las osadas lides de la música contemporánea en Nueva York. Muy a menudo su mera presencia era el factor principal de cohesión, y cuando se alejaba de Nueva York la desunión amenazaba las filas de los compositores jóvenes. Siempre, hasta la última década, no sólo su música, sino su puesto central en el círculo de los músicos creadores, lo han identificado estrechamente con su ciudad natal como el bardo y protector paternal de sus fuentes creadoras potenciales.

Para muchas personas Copland sigue siendo un compositor neoyorkino, a pesar del amplio sentido nacional de su música. Está hondamente engrdeído

³ Sus miembros fueron Henry Brant, Paul Bowles, Israel Citkowitz, Lehman Engel, Vivian Fine, Irwin Heilner, Bernard Herrmann, Jerome Moross, Elie Siegmeister, y el autor de este artículo, cuya función principal era explicar en artículos críticos las finalidades del grupo.

con su ciudad natal y no la encuentra hostil a las actividades creadoras, como parecen considerarla otros compositores. Sin embargo, se le ha despertado cariño por otros lugares, París, México, y aunque nunca permanece alejado de casa por la mayor parte del tiempo sin añorar el regreso al vórtice de los acontecimientos, su interés por otros países es legítimo y le ha proporcionado materia musical que por ningún motivo es falsa o engañosa. De su visita a México en 1932 había de salir más tarde *El Salón México*, y fué también durante esa visita cuando, encontrándose suficientemente a gusto en su nuevo medio, pudo abstraerse en las lucubraciones de su *Sinfonía Corta*, terminada en 1933.

Anunciada por más de un director americano eminente, esta obra fué sin embargo retirada del programa al acercarse la fecha fijada para su ejecución por considerarla demasiado difícil para ejecutantes y oyentes. Chávez la tocó en México por primera vez en 1934, pero en este país acumulaba polvo en el estante hasta que Stokowski la estrenó el año pasado a través de la radio N. B. C. Hechos como éste fueron indudablemente los que movieron a Copland a abandonar ciertas complejidades de estilo y cultivar una manera más atrayente. Música de orquesta para públicos limitados era en sí misma una contradicción, puesto que las orquestas son sostenidas por públicos grandes. Así fué como, alrededor de 1934, buscó un nuevo plan:

"Empecé a sentir un creciente descontento con las relaciones entre el público amante de la música y el compositor... me parecía que los compositores estaban en peligro de trabajar en el vacío. Además, se había desarrollado alrededor del radio y el fonógrafo un público enteramente nuevo. No tenía sentido ignorarlo y continuar escribiendo como si no existiese. Pensé que valía la pena hacer el esfuerzo de ver si podía yo decir lo que tenía que decir en una manera más simple".⁴

El ballet *Hear Ye! Hear Ye!*, en 1934, con sus escenas de cabaret, puede haber sido un paso hacia la música para públicos más extensos. Pero este encargo, rápidamente ejecutado, no tiene en la carrera de Copland el papel decisivo que tuvo el *Salón México* que fué terminado, sin orquestación, ese mismo año. En esta obra Copland regresa al jazz, pero tomándolo solamente como una de tantas fuentes de folklore para dar a su

⁴ Aaron Copland, *Our New Music*, 1941, p. 229.

producción mayor referencia a lo nacional y mayor atractivo. Esta obra, de inspiración mexicana, tuvo un éxito casi inmediato y lo dió a conocer y a respetar más allá del círculo restringido de los *habitués* de la Liga de Compositores. Su aceptación en un programa de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Londres, en 1938, fué sensacional. Lo *sofisticado* de sus alusiones al cabaret podía retener el interés de un público internacional selecto, y de entonces acá data el perdurable éxito de Copland en Inglaterra, el que, por otra parte, se refleja en la influencia que ha tenido nuestro compositor sobre el joven Benjamín Britten.

Durante esos mismos años *The Second Hurricane* le creó un nuevo público entre los jóvenes adolescentes (de las escuelas secundarias) para quienes fué escrita esta opereta. *Music for Radio* se destinaba aún a otra esfera de público. Siguiéron algunos ballets sobre temas americanos que tuvieron gran éxito, y, Hollywood, que fué el resultado de su modesto esfuerzo para la película documental *The City*. El hombre que había escrito la *Short Symphony* podía meterse al fuego de Hollywood sin ser consumido por las llamas, y sus partituras mantuvieron una dignidad y una integridad rara vez alcanzada allí hasta entonces y desde entonces.

Sin duda fué este nuevo interés hacia el gran público lo que hizo a Copland escribir "*Qué Debe Uno Escuchar en la Música*", un libro de introducción para el amante de la música de tipo medio, y más tarde, "*Nuestra Nueva Música*", que examina la escena contemporánea de adentro para afuera. Su inquietud por los problemas relativos a la creación musical (que se caracterizan por la peculiar conexión que los compositores contemporáneos en general establecen con las cuestiones de estilo y método) siempre se había reflejado en sus escritos publicados con frecuencia casi periódica.

Aunque principalmente relativos a la obra de otros compositores, estos escritos transmitían lúcidamente los propios puntos de vista de su autor. Sus colaboraciones habían estado siempre —y han seguido estando— entre los artículos más satisfactorios de *Modern Music*, la revista de la Liga de Compositores.⁵

Es indudable que la nueva actitud de Copland hacia el público musical ha tenido alguna relación con la tendencia cultural general del "re-

⁵ También ha colaborado en *The New Republic*, *The Musical Quarterly*, *The American Mercury*, *The American Scholar*, etc.



Aaron Copland.

Aaron Copland

260

rit.

Piccolo

I.

Flutes

II. III.

Oboes I. II.

English Horn

Clarinet I. II.

Bass Clarinet

Bassoons I. II.

Contra-Bassoon

I. II.

Horns

III. IV.

I.

Trumpets

II. III.

Trombones I. II.

Bass Trombone

Tuba

SPEAKER

Timpani

HARP

Harmonium

I.

Violins

II.

Violas

Violoncellos

Contrabasses

rit.

highly resolve that these dead shall not have died

and that this nation, under God, shall have a new birth of freedom, and that government of the people, by the people, shall not perish from the earth.

Página autógrafa de Aaron Copland.

descubrimiento de América".⁶ Esto ha dado a Copland un material de más variados intereses. El heroísmo de Lincoln, la mitología del vaquero, las costumbres de Shaker, no podían dejar de despertar la imaginación del oyente más inopinado. La re-exploración se extendió también a nuestros vecinos del hemisferio, y en 1941 Copland representó un sub-comité del Coordinador de Relaciones Interamericanas en una jira por la América Latina, de la que no sólo regresó con nombres de compositores no conocidos y dignos de toda nuestra atención, sino que también escribió él mismo sus impresiones sobre el encantador danzón cubano, basado en un modelo popular.

Durante esta jira Copland no visitó México, pero el año pasado regresó a ese país, para trabajar en una sinfonía que le ha sido encargada por la Fundación Koussevitzky, en más o menos el mismo ambiente que había sido tan favorable cuando compuso su *Short Symphony*. Solamente una vez había intentado antes la más grande de todas las formas musicales absolutas, en 1924, cuando el entusiasmo juvenil no le había dejado ver los problemas tan serios que encierra. Su tarea era ahora especialmente difícil. Había escrito dos sonatas (una para piano y una para violín y piano) en los últimos diez años, pero sus obras orquestales de los últimos años habían estado siempre asociadas con algún elemento exterior, por ejemplo, algún ballet, una película, o un tema que él mismo se había

⁶ El reciente movimiento americanista en las artes tiene orígenes desconocidos aun para los mismos que están dentro de él. No es por mera coincidencia que esta nueva ideología apareció en los días del "frente popular" y del re-descubrimiento de América por los artistas de la WPA. La vena de optimismo y de sentimiento patriótico que estaba antes confinada a los artistas conservadores y rotarios, se volvió chic en las filas de la *avant-garde*. Reforzado por el ataque soviético contra el "modernismo burgués" de *Lady Macbeth* de Shostakovich, el movimiento artístico arrastró en su despertar a muchos individuos que no estaban directamente identificados con las izquierdas. Otros, cuya lealtad había sido puesta en duda en épocas pasadas, comenzaron a darse golpes de pecho en una extática devoción nacional que no hubiera sido nada típica en un patriota reconocido cuya sinceridad se da por hecho. En sus gritos de, "América, te amo", desbancaron algunas veces a los rotarios. Copland no ha ido jamás a este extremo. En la parte hablada de *A Lincoln Portrait* por momentos se acerca a eso, pero en lo general mantiene un sentido de dignidad y reserva en relación con el tema que trata.

propuesto (v.g. Lincoln, un salón de baile mexicano, un danzón cubano). Consciente de la gravedad de su proyecto y ansioso de desligarse de las contingencias de la vida diaria, buscó Copland el separo de Tepoztlán, donde ningún hombre blanco había vivido desde que Redfield escribió su libro acerca del lugar (después de haber estado allí año y medio, hace quince años) y donde los periódicos, los radios, los teléfonos y los telegramas, son todavía una excepción.

Mientras escribo este artículo, Copland está recluido en Nueva Jersey componiendo todavía su sinfonía.⁷

Pero la tendencia característica de los años más recientes, en la otra dirección, continúa teniendo influencia sobre él. Mientras trabaja en su sinfonía, ha encontrado tiempo para descansar de la tensión que este trabajo implica, escribiendo la partitura de *The Cummington Story*, una película documental de la Oficina de Información de Guerra. También ha empezado a trabajar en la composición de la música para la próxima producción de Erskine Caldwell, *Tragic Ground*, que será presentada en Broadway.⁸

* * *

⁷ Esencialmente, Copland es de la escuela de trabajadores cuidadosos y lentos, caso frecuente en nuestro siglo. Durante los últimos años Copland ha recibido encargos de obras musicales que ha tenido que terminar en corto plazo y en esta forma se ha puesto en claro que tiene la facilidad para escribir con rapidez. Sin embargo, él prefiere, en sus composiciones más serias, tomar su tiempo y dar forma a los detalles con amoroso cuidado. Por lo general, como Stravinsky, compone una obra al año, aunque no hay certeza alguna de que el trabajo puesto en una obra dada se confinó al término de un año. A menudo es muy reservado acerca de las cosas que empieza a escribir. En Harvard, en 1935, mientras tenía a su cargo las clases de Walter Piston durante la ausencia de éste, tenía ya los apuntes para la sonata de piano que escribió de 1939 a 1941. La época de estos apuntes puede explicar su afinidad con el movimiento lento *Subjective*, en *Statements* (1934). Sospecho también que cuando dijo que estaba pensando en escribir una sonata para violín, muchos años antes de que la obra fuera escrita, ya tenía algo de ella sobre el papel, y dedicó a pulirla gran parte del tiempo que medió.

⁸ Mucho del tiempo que Copland gasta en escribir su música de ocasión (*Gebrauchsmusik*) otros compositores lo gastan en alguna actividad

La economía de recursos de la música de Aaron Copland, la transparencia de su textura, y la precisión de su vocabulario tonal, son logros raros en una época en que el efectismo suele ser considerado suficiente para las finalidades de un compositor cuyas obras van a ser escuchadas a distancia en una gran sala de conciertos. Esas cualidades de acabado antes mencionadas son vistas generalmente como virtudes del intelecto, lo que es anatema para los críticos contemporáneos, quienes las consideran excluyentes del sentimiento. Pero la economía de Copland está determinada tanto por un interés casi romántico por la expresión, como por la mentalidad disciplinada de un sobrio artesano.

Si esto no es siempre aparente es porque mucha gente todavía considera el sentimiento en su manifestación diecinuevesca, que fué penetrante, expansiva, y místicamente unida al nexo de las cosas. El amor, la religión, el infinito, el destino, el océano, el arpa eólica, se citaban vaga y reverentemente con letras mayúsculas, y los compositores se dejaban arrastrar por un torrente de abigarradas sensaciones. En el caso de Copland uno se da cuenta inmediatamente de un control a través del cual persigue la esencia de un estado de ánimo, al que desposeé de lo accidental y de ramificaciones inútiles. En sus esfuerzos más depurados de los primeros años de la década de los treinta, lo que a menudo se descubría, en primer plano, aunque parezca contradictorio, era como el esqueleto del sentimiento, más que el sentimiento mismo. Las actitudes románticas aparecían en una nueva y extraña luz. Ya en 1929 Paul Rosenfeld había hecho esta precisa observación:

“La señal inequívoca de la música de Copland es su esbeltez y su delgadez de sonido, agudizada por el hecho de que se encuentra unida a un aire de grandiosidad. Porque asociamos la grandiosidad con la gordura, la corpulencia, y la pesadez wagneriana; y el *Concerto* para Piano de

accesoria, como por ejemplo enseñar. El no enseña regularmente, pero en las raras ocasiones en que lo ha hecho ha producido una excelente impresión. Además de haber enseñado durante un semestre en Harvard ha sido miembro regular en el cuerpo de profesores del *Berkshire Music Center* durante los veranos que ha funcionado esta escuela. Puede decirse también que ha hecho una carrera de conferencista, especialmente en la *New School for Social Research* y, en 1943, en Harvard.

Copland así como el final de su primera sinfonía, nos dan una grata sorpresa al encontrarlos a un tiempo esbeltos e imponderables.⁹

Copland parece interesado en personalizar todo lo que toma en sus manos. Excluye las notas que no se adaptan directamente a los sentimientos por él experimentados. Evita por lo común la "mercancía en existencia" universal (escalas, arpeggios, sonoridades de relleno) aunque ahora sea un poco menos que antes. De 1925 a 1934 estuvo sumamente ocupado en desenybar a su música de todos estos adornos. Algo parecido a arpeggios hay en el *Concerto* para Piano. *Vitebsk*, su trío, en que hacen sus primeras apariciones desnudas disonancias, contiene pasajes de tipo escalístico que recuerdan *Action rituelle des ancêtres* de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. Pero los ingredientes personales eran fuertes y admira considerar que estaban presentes desde un principio, como por ejemplo en el agradable poema musicado *As It Fell Upon A Day*, que data de 1923:

Ej. 1



En aquellos días hablaba uno a veces del "Stravinsky de Brooklyn"; hoy esto parece curioso, conociendo mejor a ambos compositores. ¿Pensaba uno acaso que Stravinsky era un trampolín para el desarrollo autónomo del joven? Si así era, ¿quién mejor podría llenar esta función tratándose de alguien que tuviera la lucidez de Copland? Verdad es que el futuro del idioma primitivista de *Le Sacre* y de *Les Noces* era limitado. La *Dance Symphony* de Copland aumenta poco lo que ya se había dicho en ese idioma, y aun Stravinsky mismo había comprendido ya que estaba agotado. Sin embargo, los principios enunciados en el *Octour* (1923) del maestro ruso fueron enormemente flexibles. Se maravilla uno del poder de su originador al sugerir a Copland un punto de partida del qué partir hasta llegar, en corto espacio, a la admirable individualidad de las Variaciones para Piano de 1930.

Me es difícil describir la reacción que tuve cuando escuché por primera vez esta obra en Yaddo. Semejaba exteriormente las variaciones del *Octour*,

⁹ *An Hour with American Music*, p. 128.

pero esencialmente no se parecía a nada que se hubiese concebido antes. La pétrea elocuencia del urbanismo americano parecía realmente muy rara con el fondo del salón gótico de Yaddo y con el paisaje de Saratoga afuera. La concentración de la música y la ejecución de Copland fueron imponentes. Se detenía en cada sonido como para destilar hasta la última onza de sonoridad que contenía, lo cual era indispensable, habiendo tan pocos sonidos. (Este estilo da la clave para la ejecución de todas sus obras para piano, que parecen depender, en cierta forma, del sonido que media entre el golpe de una tecla y el siguiente).¹⁰ La estructura era toda una realización; variaciones sin el carácter episódico, que limita, me parece a mí, hasta algunas de las obras de los viejos maestros escritas en esta forma. Su tema (Ej. 2a) contenía sonidos que se usaban en todo lo que valían hasta el final de la obra. Cada acorde o cada figuración podía ser delineado directamente en retroceso al mismo (v. g. las corcheas del Ej. 2b contienen el tema por disminución, como acompañamiento a las negras, que lo contienen por aumentación).

Ej. 2a



Ej. 2b



¹⁰ Virgil Thomson ha señalado con razón la tendencia de Copland ha-

Aunque no fuera más que por este aspecto, la obra sería de una construcción magistral. Pero más notable es escuchar el carácter excitante de las transmutaciones. La inventiva es del tipo que encontramos en el tratamiento temático de los compositores atonales, pero en la música atonal (y también en algunas otras formas de la música pasada y presente) tales artificios se ven muy eruditos en el papel, pero no siempre se traducen satisfactoriamente en sonidos. En su habilidad para asimilar procedimientos contemporáneos sin dar a ninguno de ellos valor de regla general, y sin ir al otro extremo de ser, en ningún sentido, ecléctico, Copland ha dado nuevo significado y nueva vivacidad a estos recursos artificiosos. La validez constructiva de cada último detalle de las Variaciones no es un fin en sí misma, sino una prueba de que Copland está agudamente enterado de la presencia del detalle y de que ha pesado con fino sentido crítico su calidad auditiva. Ocasionalmente, en escritura canónica, por la cual siente especial inclinación, una nota puede ser introducida debido a su significado lineal más que a su eufonía,¹¹ pero es únicamente porque todos los demás sonidos son tan apropiados para lograr la belleza conjunta por lo que aquella nota no sobresale para nada como algo perturbador al efecto general. Fué Nadia Boulanger, me imagino, la que intervino decisivamente en el desarrollo de tan grande atención por el detalle.

Si me detengo en las Variaciones es por su posición decisiva en la evolución de Copland. Aunque otras obras, especialmente la *Short Symphony*, sean más substanciales, más seductivas a los sentidos, la reconocida concisión de esta obra para piano, llevada hasta el extremo, la hace una introducción muy conveniente a sus procedimientos. Es, así, una posición ventajosa para mirar hacia ambos lados. La vena meditativa y solitaria se remonta a los nostálgicos "blues" de su primera música. El tono decidido, la retórica, que ve hacia la Sonata para Piano y la introducción de *Billy the Kid*, nos informa en imperiosos términos musicales que vamos a oír la épica narración de un bienintencionado malhechor.

cia cierta dureza del sonido (véase su artículo sobre Copland en *Modern Music* de enero de 1932). Es esta una debilidad común a muchos compositores que tocan su propia música sin ser pianistas profesionales, y es un aspecto de la manera de tocar de Copland en que no debiera ser imitado.

¹¹ En el segundo movimiento de la sonata de violín las *falsas relaciones* en el canon que aparece en el tercer renglón de la pág. 15 son perturbadoras para algunos oídos.

El idioma cristalizado en las Variaciones hizo su primera aparición en la *Oda Sinfónica*. Copland, en esta obra anterior, había empezado a rechazar, como hemos visto, las citas más literales del jazz. Algunos de los ingredientes de la jerga popular se destacaban como impurezas cuando se incorporaban a un lenguaje más serio, y tenían entonces que ser pasados por un cedazo. Otros ingredientes eran ciertas fórmulas valiosas y podrían ser utilizados para nuevas finalidades. En su ensayo autobiográfico ha hecho Copland la siguiente observación:

"En el *Concerto* sentí que había logrado todo lo que podía con ese modismo, tomando en consideración su alcance limitado. Es verdad que era una manera muy fácil de ser americano en términos musicales, pero sería imposible encerrar toda la música americana en dos estados de ánimo principales: los "blues" y el aire vivo (*snappy number*). Es indudable que el elemento rítmico característico del jazz, que es independiente de cualquier estado de ánimo, sin por eso dejar de ser puramente indígena, continuará siendo usado en toda la música nativa seria".¹²

En un estudio publicado por Copland hace algunos años¹³ explica que el elemento rítmico característico del jazz se reduce a la división de las corcheas de un compás de 4/4 (cuatro cuartos) en grupos de tres y cinco, según aparece en este pasaje de la *Oda Sinfónica*:

Ej. 3



Por extensión del principio, 5/8 (cinco octavos) es abstraído del metro de fox-trot preservando así cierto magnetismo de la síncopa del jazz:

Ej. 4



¹² *Our New Music*, 1941, p. 227.

¹³ *Jazz Structure and Influence*, en *Modern Music*, Ene. 1927.

El jazz ofrece también algunos artificios melódicos y armónicos a los artistas serios, v. g., la alternativa de la tercera mayor y menor, peculiar de los *blues*, citada literalmente en *Music for the Theatre*, obra que incorpora los clichés de los mil novecientos veinte en una forma que es todavía atrayente:

Ej. 5



En las Variaciones el artificio aparece ya muy idealizado. Las tres primeras notas (Ej. 2a), si RE sostenido se oye como MI bemol, sugiere por parentesco la fórmula del *blues* en DO, dejando una ambigüedad que se acrecienta en el compás 10 por la presencia del acorde de DO mayor y menor a un mismo tiempo. Pero el tema está en DO sostenido menor. SI sostenido, escrito en el compás 2 como DO, para hacer posible esta ambigüedad, también, sirve (como DO), como la tercera menor alternativa del acorde de LA mayor en el compás 3.

Usadas melódicamente, las terceras en Copland muestran a menudo su origen en el jazz, aun sin la duplicidad modal. Muy especialmente en su forma descendente, en la que el elemento *blues* se acentúa, el intervalo se vuelve de hecho su "marca de fábrica". Un número enorme de movimientos comienza con dicho intervalo, muy a menudo puestos de relieve por una pausa en la nota más baja, como en las Variaciones. Sirve característicamente dicho intervalo como un núcleo sobre el cual los elementos melódicos se construyen por acrecencia. Puede en su primera aparición estar adornado el intervalo con notas vecinas, pero su ámbito se pone de relieve desde un principio en alguna forma. En la misma forma en que en la música moderna las segundas son convertidas frecuentemente en séptimas o novenas (por medio de un artificio llamado algunas veces "puntillismo" o "pan-diatonismo", v. g., RE sostenido a DO sostenido en el Tema de las Variaciones, Ej. 2a),¹⁴ así las terceras pueden volverse décimas,

¹⁴ A. E. Hull usa el término "puntillismo" en su *Modern Harmony*, pág. 168. Nicolás Slonimsky usa "pan-diatonismo" para referirse al uso de "notas sucesivas de la escala en varios registros", y por extensión, puede tam-

ya sea por variación de un tema, o en su presentación original. Por ejemplo, en el cuarto compás de las Variaciones, el intervalo DO-MI, ascendente, en la segunda mitad del compás, es una expansión de la tercera MI-DO, descendente, al principio del tema. Con referencia al uso que Copland hace de la décima, Theodore Chanler, después de muchos elogios para la *Oda Sinfónica*, ha hecho la siguiente observación:

"No se puede negar que algunos de los usos que hace de este intervalo le permiten a uno ver, en su color, algo que nunca antes había visto. Pero en otros casos no parece haber razón alguna para usarlo, excepto la de ser consecuente con su costumbre".¹⁵

Quince años después de haber sido escritas estas palabras todavía creo que este elemento nuclear (a menudo una tercera con algunas notas calificativas) es con demasiada frecuencia una obsesión. Esto no quiere decir que el intervalo aparezca en muchas obras (es en cierta forma una expresión de nuestro tiempo y de carácter indígena). Es una obsesión más bien por la manera de detenerse en él, o en lo que de él hace surgir, hasta que anhelamos el descanso de una línea melódica más variada y cambiante. (Esto ha ocurrido con menos frecuencia últimamente, como veremos después, debido a la influencia del canto popular). Aun el ritmo, tan llamativo en los desarrollos de Copland, se reduce esencialmente a períodos largos y cortos, sin nada de notable, en muchas prolongaciones de estas frases melódicas.

Todo esto está relacionado con la economía de expresión de estados de ánimo, de que ya he hablado. Copland se adhiere a los elementos iniciales más bien que permitir un mayor juego dialéctico de elementos variados y aun contradictorios.

En lugar del arco de la melodía tradicional que empieza en un punto y llega otro, o regresa después de una excursión, Copland hace una declamación que gira alrededor de un punto fijo. A menudo el estilo declamatorio se subraya, esto es, el tema aparece al unísono sostenido por acordes *staccato* o por alguna figura repetida alternando con pausas. En esos mo-

bién referirse a los sonidos de la escala aun cuando no estén en orden de serie. (Véase su Introducción a *The Book of Modern Composers*, editado por David Ewen, 1942, p. 15).

¹⁵ *American Composers on American Music*, editado por Henry Cowell, 1933, p. 52.

mentos parece que estamos muy lejos del acostumbrado tiempo de jazz, pero cualquiera que tenga alguna curiosidad acerca de los orígenes de las cosas puede satisfacerla fácilmente, en este caso, investigando, según la sugestión de algunos observadores, los cantos de una sinagoga. Este origen es mucho menos reconocible en la música de Copland en los últimos diez años, y, aun en su música anterior, los elementos hebraicos podrían fácilmente ser sobreestimados por el analista musical, ya que, si están allí, no se presentan como tales.

El trío de Copland, *Vitebsk*, subtítulo, "Estudio Sobre un Tema Judío", es su único intento confesado de acercamiento al ambiente judío. (Los cuartos de tono que sugieren en esta obra algo del portamento del estilo vocal oriental, juegan tan sólo un papel incidental, y jamás vuelven a aparecer en otras composiciones del autor). En *Quiet City*, sea o no intencional, existen reminiscencias de la sinagoga en el lamento de la trompeta:

Ej. 6



La misma frase se presenta también, muy de pasada, en la parte central de la *Short Symphony*, pero en ambos casos se trata de características judías en muy amplio sentido, reflejadas inconscientemente. Entre las dichas características está la tenebrosa atmósfera de profecía, y la forma declamatoria, la que originó mi digresión acerca de ciertos orígenes judíos en la música de Copland.

Cuando el estilo declamatorio se pone en *movimiento vivo*, resulta un efecto de *toccata* (v. g. el *Vivace* de la Sonata para Piano). Su más notable expresión lo constituye el primer movimiento de la *Short Symphony*, que se inicia con la siguiente incitante idea (Ej. 7), a un tiempo juguetona y frenética, rayana en lo neurótico (nótese que las figuras con las plicas hacia abajo toman el lugar de los acordes percusores de las Variaciones).

Si uno se da cuenta de la calidad impelente de este tema, prolongado implacablemente por alrededor de cinco minutos, podrá comprender por qué la obra esperó más de diez años para ser estrenada en los Estados Unidos, habiendo por cierto mediado la circunstancia de que fué demasiado mal

ensayada para haber podido comunicar muchas de las lúcidas bellezas de la partitura. Copland la arregló para sexteto, pero aun en esta forma, una obra tan importante de nuestro tiempo es demasiado poco ejecutada. Con la *Oda Sinfónica* y *Statements*, dos composiciones substanciales para Orquesta, de su época intermedia, la que probablemente sea su obra maestra hasta la fecha, permanece imperdonablemente inédita.

Ej. 7



Es lamentable que Copland sea conocido únicamente por sus obras amables de los últimos años, y se desconozcan por completo sus piezas profundamente serias, sin concesiones, escritas entre 1928 y 1935. Pero fué precisamente la indiferencia por estas piezas lo que lo obligó a tomar el camino de su música de ahora, por la que es juzgado parcialmente, sin considerar el cuadro total de su obra completa, aun por muchos músicos serios y aparentemente bien informados. Hay una ambivalencia en el carácter de Copland que le ha hecho difícil, según hemos visto, estar satisfecho con un público limitado de *avant-garde*. Ha sido capaz de recluirse en el estudio de intrincados problemas musicales, pero nunca ha

sido un retraído. Es, por el contrario, una persona amable y excepcionalmente sociable. El hombre que organizó a los compositores para formar sociedades que protegieran sus intereses y grupos para dar conciertos, y que ha alentado siempre al joven talento creador, siempre tendrá curiosidad de saber qué pasa dentro y fuera del mundo musical y estará ansioso de formar parte de él. Siempre ha estado dispuesto a hacer que cualquier compositor que se encuentre de paso en Nueva York se sienta como en su casa. La rara combinación de artista absorto en su oficio y de individuo gregario, sugirió a Israel Citkowitz el mote descriptivo de "El Poeta Práctico".¹⁶ Fué el lado práctico el que, logrando mayor ascendiente en 1934, hizo a Copland tomar el camino nuevo que hemos venido observando.

El Copland que podía llegar a extremos de austeridad, a veces demasiada aún para los oyentes de *avant-garde*, podía también descender a extremos de simplicidad que nos dejarían, a algunos de nosotros, en algunas ocasiones, sin nada de qué asirnos. La sección lenta de *El Salón México* es uno de esos casos, es decir, donde la imitación de una orquesta de baile mexicana se vuelve demasiado literal. Pero luego, para nuestro asombro, puede haber en la misma obra, como es el caso aquí, algo de tanta categoría como la sección final, en movimiento vivo, que viene después del titilante *solo* del clarinete. Algo de la ingeniosidad de aquí, nos recuerda, a veces casi literalmente, el último movimiento, tan complejo, de la *Short Symphony*. Es este uno de muchos casos en que el Copland reciente apunta hacia su período intermedio. Tal vez así me parezca porque, conociendo tan bien las características del estilo de Copland de los primeros años de la década de los treinta, las busco conscientemente en sus obras nuevas, y algunas veces las encuentro. Sin embargo, juzgando desde cualquier punto de vista, la manera hábil y llena de imaginación de manejar *Sis Joe* y *If he'd be a Buckaroo*, en *Rodeo* (la parte llamada *Buckaroo Holiday*) tiene en todo caso un alto valor. El primero de estos sonos ha sido disecado, sus fragmentos lanzados a uno y otro lado—como los instrumentos en "Los Tres Músicos" de Picasso—y las partes, espaciadas en tal forma, que el carácter gallardo de las trasquiladas frases del son original resulta grandemente acentuado. El otro son está presentado en la forma de un canon a tres voces.

¹⁶ *The Book of Modern Composers*, editado por Ewen, p. 465.

Aun aquellos de nosotros que estamos tan engraidos con el Copland de los primeros mil novecientos treinta, debemos admitir que su música actual gana enormemente por la supervivencia de la sensibilidad y destreza de ese período, y que hay, además, un nuevo y fructuoso lirismo en lugar de los trabajados fragmentos melódicos de antes, así como un nuevo calor para contrapesar el atletismo recio y nervudo del primer período. Los "edificios sonoros", que Paul Rosenfeld encontró una vez que "a nada se parecían tanto como a grúas de acero, puentes, y armazones de rasca-cielo", están animados ahora por actitudes más humanas.

En los últimos años de la década de los treinta era un suceso raro que Copland escribiera algo que se pudiera llamar una tonada en el sentido común y corriente, algo sin sus acostumbrados saltos de intervalos, algo que pudiera uno salir silbando del teatro. (v. g., *Sunday Traffic Music* de *The City*, en *Music for Movies*). Recuerdo su placer infantil por tales hallazgos en esos años, pues esto era para él del todo nuevo después de sus prácticas esotéricas. Aunque algunas de estas cantinelas nadie, ni el mismo compositor hubiera podido tomar demasiado en serio, con ellas empezó a adquirir experiencia, tanto como con el manejo de cantos populares, y comenzó a encontrar los principios de la curva melódica en general. En sus movimientos lentos, particularmente, es en donde se ha beneficiado con la destreza melódica recientemente adquirida. Con muchos de sus contemporáneos, Copland había confiado en la excitación rítmica para lograr efecto. Pero esto resulta apropiado solamente en el caso de la música rápida. En pasajes lentos y sostenidos propendía hacia una cierta aridez, hacia un ambiente estático e inmóvil que podía, sin embargo, elevarse a una belleza extraordinaria, como en el *Lento* de su *Short Symphony*. Hoy día, sus pasajes lentos han ido adquiriendo un perfil más bien delineado.

Habiendo adquirido esta nueva desenvoltura en la expresión de estados de ánimo apacibles y sostenidos, Copland a veces abusa de ellos, como en *Our Town*, y en los movimientos primero y último de su Sonata para Piano, en los que hay demasiada música lenta. Hay inspiraciones memorables, como el final elegíaco de la Sonata, que refleja el dolor beatífico y reprimido de Nueva Inglaterra en la partitura de *Our Town*; o la idealización de *Bury me not on the lone prairie* en *Billy the Kid* (antes de la escena del tiroteo) con la soledad peculiar de un vaquero traducida a expresiones indeciblemente tranquilas y al mismo tiempo patéticas.

Entre otras ganancias recientes están las nuevas posibilidades armónicas que se derivan de un uso más franco de los acordes perfectos. Nunca habían sido abandonados, pero habían sido combinados en complejos sonoros con sonidos disonantes. Los acordes puros, en la Variación 7a, de las Variaciones para Piano, sobresalen en un relieve desconcertante, pero de buen efecto, contra la calidad consistentemente ácida de toda la obra. Pero ahora ya no hay nada alarmante ni insólito cuando los acordes perfectos aparecen en una partitura de Copland. Cuando estaba buscando música mexicana para el *Salón México* lo sorprendió un acorde perfecto mayor en forma melódica y tomó este fragmento para abrir la obra con sorprendente resultado (posteriormente el son se oye en el curso de la obra en su integridad). En otra ocasión, revisando los himnos de Nueva Inglaterra para la música de *Our Town*¹⁷ fué fascinado por las melodías sobre acordes perfectos que caracterizan, en términos generales, a esta música. Las características melódicas del *Lento* de la Sonata para Violín (Ej. 8a) se derivan indudablemente de la música de la película (Ej. 8b). Es este uno de tantos casos que ilustran la forma en que *Our Town* sugiere nuevos procedimientos en relación con el acorde perfecto, aun de la música que no fué escrita para esta película. Reforzado por su contacto con el himnario de la Nueva Inglaterra, el caso del acorde perfecto se coloca en segundo lugar con relación a la figura de la tercera descendente usada tan a menudo de la misma manera formulista. (Es indudable que en períodos anteriores se presentan casos del acorde usado prominentemente, v. g., las Dos Piezas para Cuarteto de Cuerda. Pero como tendencia general es reciente, especialmente en lo que respecta a la construcción melódica y al modo mayor).

¹⁷ En *Our Town* no se hace ninguna cita literal de himnos tradicionales, excepto en la escena del organista intoxicado cuando la congregación canta, dando así una nota de realismo. En *North Star* hay también una excepción en la escena en que los muchachos cantan un himno en la escuela, pero Copland ha procedido así por vía de sugestión más que con la idea de hacer una cita literal. Los temas son de un carácter ruso que convence porque a menudo toma el principio de un canto auténtico para hacer un desarrollo libre, o aísla algunas otras características que le sirven de punto de partida. Sin embargo, en sus ballets hay muchos temas tomados literalmente, en los que, a menudo, opera grandes transformaciones.

Ej. 8a

Violin Sonata
(J ca. 60) *rit.*

Copyright, 1944, by Hawkes & Son (London) Ltd

Ej. 8b

Our Town
Moderato, with calm

Copyright, 1945, by Boosey & Hawkes, Inc

Todo esto no es sino un aspecto de una base general más diatónica. No pudo desde un principio afirmarse en la música de Copland un claro diatonismo. Copland no ignoró nunca el centro tonal, aun cuando había abandonado las armaduras desde 1925 (para volverlas a usar 10 años después), y aun cuando muchas de sus obras no tenían el principio del primer movimiento y el fin del último en el mismo tono, según la manera tradicional. Sin embargo, en la década de los veinte muy a menudo amontonaba elementos politonales en forma bastante cerrada. (Ej. 9).

En la época de las Variaciones hacía acumulaciones no diatónicas sobre una base diatónica en forma menos accidental; los métodos de superposición eran en sí mismos una extensión de los principios diatónicos (v. g., el modo mayor y el menor y la ambigüedad de los centros tonales secundarios). En la *Short Symphony* las acumulaciones se vuelven no sólo justificadamente más escasas, sino mejor integradas. Mientras tanto, encuentra uno de tiempo en tiempo pasajes que son incondicionalmente diatónicos, hasta en las notas meramente auxiliares, v. g., el canon final para trompetas, en tres partes, del *Concerto*, y los quince compases en FA mayor en el *Lento* de la *Short Symphony*, que tienen además un sabor a modo frigio en LA. Cuando llegamos a *Appalachian Spring*, la tendencia

hacia el diatonismo, manifestada con creciente fuerza durante los últimos diez años, llega por fin al extremo.

Ej. 9

Piano Concerto
♩ = 104

Copyright, 1929, by Cos Cob Press, Inc

El joven Copland, que era un rabioso experimentador a los ojos de los públicos de Boston y de Nueva York, era sin embargo un conservador para algunos vanguardistas, porque aun ante la presencia de tan recias sonoridades como las del último movimiento de la primera Sinfonía, (Ej. 10 a), la música de este período podría ser reducida a una base diatónica ocasionalmente perturbada por cromatismos hábilmente sobrepuestos. Es curioso que a medida que sus procedimientos se han ido volviendo más diatónicos, sus sonoridades se han vuelto más frescas y más imaginativas, poniendo así de manifiesto la falacia de las ideas de nuestras llamadas mentes creadoras más "avanzadas". Son infinitas las posibilidades nuevas disponibles por medio de la libre combinación de los siete sonidos de cualquier modo; ya sea mediante la superposición de sonidos de otro tono sobre un acorde básicamente diatónico; mediante nuevas *duplicaciones* dentro de la armonía tradicional; o, especialmente, por disposiciones muy abiertas de los acordes, que pueden lograrse por la supresión ingeniosa de sus grados principales, supresiones que por cierto no se habían hecho en música más antigua. En la música de Copland, y en alguna otra de los mil novecientos veintes, el choque de disonancias estrechamente armadas ha sido

frecuentemente ideado para producir un sonido trepidante. Pero los nuevos procedimientos rindieron sutiles graduaciones de belleza.

La cuestión de las posiciones abiertas de los acordes posiblemente llegue a considerarse una de las mayores aportaciones musicales de las últimas dos décadas, y Copland está al lado de Stravinsky entre los más responsables de esto. Este recurso fué desarrollado ya en las variaciones (Ej. 10 b). Aunque su música más reciente contiene combinaciones similares en las que aparecen uno o más sonidos que no forman parte de la serie diatónica, aparecen con más frecuencia combinaciones puramente diatónicas cuya limpia calidad adquiere un nuevo brillo (Ej. 10 c). Así como el revelador acorde de MI menor al principio de la *Sinfonía de Salmos* de Stravinsky, las nuevas maneras que tiene Copland de presentar viejos acordes hacen pensar en calidades nunca antes obtenidas (Ej. 10 d). Otros compositores, que creen indispensable producir grandes sonoridades casi en todo momento para satisfacer su apremio, no pueden lograr tan refinada y variada belleza como resulta del don extraordinario de Copland para suprimir ciertos sonidos. Sólo en esta forma los espacios de la unidad sonora pueden alcanzar su propia maravillosa luminosidad.

Ej. 10 a

Es natural que el público medio se deleite con música basada en cantos populares, así como dar crédito al compositor por el atractivo que aquéllos tienen aun antes de ser adaptados. Es igualmente natural que el oyente experimentado considere una adaptación popular en el mismo plano que cualquiera otra. Copland comparte con los maestros la aptitud de producir sus obras de ocasión con la misma sensibilidad y dignidad típica de sus obras más ambiciosas. Pero a pesar de esto, y de las ingeniosidades que

ya he indicado, sus preocupaciones de los últimos diez años se han ido debilitando, y debemos dar gracias porque ha vuelto a algo más substancial en la sinfonía que está escribiendo ahora para Koussevitzky.

Sin embargo, entre sus obras recientes, la mayor parte de las cuales han sido destinadas al teatro o a otros usos, y en las que ha estado presente en el autor la idea de buscar la aprobación del público, ha habido los casos aislados de dos sonatas importantes en las que ninguna de las circunstancias antes dichas han estado presentes. Aunque en la naturaleza misma del ballet no hay nada que necesariamente excluya procedimientos formales más complejos, algunas veces restringe su música de ballet a ciertos moldes episódicos o a meras elaboraciones de cantos populares. Pero la Sonata para Piano y la Sonata para Violín son ejemplos de los métodos más serios y desarrollados de Copland. Sus obras ocasionales (v. g., algunas de las partituras para películas y pequeños recuerdos de sus viajes) están construídas como ya he dicho antes con tanta sensibilidad como sus obras grandes. Y también es cierto que sus obras de forma extendida para instrumentos solos o para pequeñas combinaciones de cámara están concebidas con tanta energía y seriedad como sus obras de orquesta de la misma forma (lo que es muy raro en nuestro tiempo). Es evidente que las sonatas están hechas con más soltura que sus obras serias de los primeros mil novecientos treinta, a pesar de su retórica en ciertos momentos, porque la influencia de lo popular se ha dejado sentir sobre su estilo aunque sea indirectamente. Aun teniendo esto en cuenta, el atractivo de estas sonatas no es muy grande para el público medio, que algunas veces reacciona con la misma impaciencia que ha manifestado para alguna música de Debussy, aunque oyentes más serios sí logran apreciar la belleza de las sonoridades purificadas y de los seductores artificios. En estas cualidades pocos compositores igualan a Copland en nuestros días.

La tendencia de nuestro siglo hacia la pintura de estados de ánimo, que nuestros compositores no pueden nunca olvidar después del impacto del impresionismo, en el caso de Copland actúa como un freno. A pesar de sus características constructivas, de su acabado, y de la constante presencia de un elemento temático, buscamos algo más después de penetrar en las cualidades a veces amables, a veces excitantes, mezcladas con cierta frialdad, de la Sonata para Piano. Quisiera repetir que no hay que culpar precisamente a Copland por esto, ya que no hace más que reflejar una ten-

dencia de su tiempo, como eminente portavoz que es del mismo. Sus fórmulas melódicas, más que nada, crean una atmósfera, y no importa qué tan claros y atrayentes sean en sí mismos los contornos melódicos, proceden con cierta laxitud; y los que han llegado a familiarizarse con su música, pueden predecir la curva, y aun el camino de las transformaciones que dichos contornos melódicos van a seguir en una nueva obra. Lo que nos complace en el caso de Copland, sin embargo, es que él parece estar al tanto de que se necesita algo más, y anda haciendo tentativas en busca de una solución que consolide los magníficos ingredientes que se encuentran ya presentes en su obra. Me parece que la más fructífera dirección, hasta ahora, está indicada por el último movimiento de la Sonata para Violín, en el que una continuidad clásica aparece por primera vez en la música de Copland. El acompañamiento suavemente movido, (Ej. 11), con sus graduales cambios armónicos, es un descanso de los espasmódicos *ostinatos* que daban antes la sensación de estar-corriendo-en-el-mismo-lugar de su música de tiempo vivo (una fórmula que, sin embargo, es todavía legítima por contraste). La melodía, también, hila una línea progresiva, y hay una rápida secuela de elementos conexos y de divagaciones interesantes. Es como si Copland, que antes siempre se había abrazado al suelo a la manera de los danzariñes americanos modernos, súbitamente se hubiera echado a volar como un bailarín de ballet.

Ej. 11

Copyright, 1944, by Hawkes & Son (London) Ltd.

Si Copland ya no duda en dirigirse hacia una corriente más clásica de ideas, es porque nunca ha estado más seguro del carácter tan bien integrado de sus procedimientos melódicos y armónicos. Sus configuraciones sonoras han adquirido todos los disfraces, desde el de una danza mexicana hasta el de un tema soviético sin que nunca hayan perdido su identidad. Por la misma razón, las prácticas clásicas no podrán afectarlo. El rubro de "clásico" tan asociado en nuestros días a su referencia histórica parecería que no iba a ser relevante en el caso de un compositor tan íntimamente relacionado con su país y con su tiempo. Quiero apresurarme a añadir que si Copland mantiene su personalidad ante la tendencia clasicista debe también permanecer eminentemente americano y contemporáneo. Porque su personalidad, con toda su reconcentración, implicaría también el sentido de su relación con la sociedad. La inclusión en uno de los movimientos de la Sonata para Violín de elementos que podemos encontrar en *Billy the Kid*, nos indica, también, que el clasicismo de que hablamos no es para nada del siglo dieciocho. Compárese especialmente el son del vaquero galopante, que usa Copland en la tercera parte de la *suite* del ballet, con el desarrollo del último movimiento de la sonata.

La cuestión del estilo indígena depende de cosas que están mucho más allá del problema de usar o no procedimientos clásicos y aún más allá del material temático empleado. Copland debería ser el primero en saberlo, ya que fué el primero de nuestros compositores que desarrolló, desde su "período de jazz", un americanismo legítimo en el cual otros compositores le han seguido desde entonces. Gershwin también había usado el jazz, lo había usado con inspiración, pero sus obras estaban en el nivel de poemas sinfónicos europeos defectuosamente compuestos. Copland, con más técnica, imaginación, y poder constructivo, moldeó los cimientos de su estilo, en parte, de los mismos elementos que dieron origen al jazz mismo. Cuando las alusiones específicas a las formas populares fueron desechadas o sublimadas, después de 1928, quedó el armazón que había sido en parte determinado por el jazz, como una de las fuentes de su americanismo. Casi todo lo relativo a su música del segundo período era oscuro para la mayoría de la gente, pero un crítico con la percepción de Rosenfeld pudo encontrar una esencia en común con el *Empire State Building*. Durante el período más reciente de Copland una gran cantidad de jóvenes de talento se han puesto bajo su influencia, porque de esta manera captan un

americanismo que es en cierta forma más válido que el que podrían adquirir recurriendo directamente al jazz o a la música popular.

Según parece, Copland dió más carácter indígena a la música popular de lo que ésta le dió a él. Los sonos tradicionales fueron para Copland un material adicional con que trabajar, pero los dichos materiales mismos sólo representaban casos específicos de cualidades que ya estaban presentes en su música. Me parece significativo el hecho de que antes de que Copland tuviera ni la más remota idea de los ballets *Billy the Kid* y *Rodeo*, el triunfador de un concurso de la C.B.S. (Sistema de Radio Columbia) de música para radio, haya sugerido para su obra el subtítulo de *Saga of de Prairies* (Leyenda de las Praderas). Más, aún antes, el *Lento* de la *Short Symphony* ya tenía la espaciosidad que algunas personas han asociado con el paisaje americano cuando ha reaparecido en sus obras más recientes.

También puede observarse que los mismos métodos de abstracción aplicados por Copland a sus temas en los primeros mil novecientos treinta, cuando los ha aplicado recientemente a cantos populares, dan a las figuras melódicas una esencia más amplia de americanismo del que los mismos cantos tienen en su forma original. Copland está muy lejos de aceptar los sonos tradicionales que usa, en la forma en que están. Además de alterar notas, de recortar elementos indeseables, de separar las frases para espaciarlas mejor, a veces hace surgir inesperada elocuencia de cancioncillas frívolas, suavizándolas y haciéndolas más lentas, v. g.: la canción revolucionaria, *Springfield Mountain*, que se convierte en el noble tema principal de *A Lincoln Portrait*.¹⁸

* * *

Aunque sea sólo por su aspecto indígena la música de Copland debe seguir siendo considerada como una realización de la cultura americana. Pero creo que hoy día exageramos el papel del nacionalismo aferrándonos a ideologías del siglo diecinueve. Haendel y Scarlatti fueron músicos de dos distintos países pero compartieron las mismas tradiciones. Al buscar

¹⁸ He escrito con extensión acerca de los métodos que Copland sigue para transformar y modificar sus temas en *Aspects of Aaron Copland's Music*, en *Tempo*, Marzo de 1945, (Londres). Da una gran frescura a cantos tan comunes y corrientes como *Git along little doggie*, *Great Grandad*,

un horizonte más amplio, no será descabellado insinuar que posiblemente Copland se beneficie con una actitud internacionalista. El método clásico, en un sentido universal, y fuera de toda consideración de época, es después de todo, la antorcha del internacionalismo, y Copland, como hemos visto, se ha aventurado recientemente en una dirección clásica.

Los métodos de Copland están demasiado bien cristalizados (algunas veces, como hemos visto, aun dogmatizados) para que haya peligro de que su personalidad y su carácter indígena sean empequeñecidos en un horizonte universal. Es decir, indudablemente que él seguirá siendo americano (si es eso lo que le preocupa) y se beneficiará con un concepto universalista que le ayudará al mismo tiempo a evitar el peligro de caer en el provincialismo. Naturalmente esta solución se me ocurre en vista de mis propios prejuicios. Pero es probable que Copland pueda encontrar otra salida. Podemos confiar en que la nueva sinfonía indicará alguna dirección en este sentido, porque la evolución de Copland, según se ha demostrado repetidas veces en las páginas anteriores, ha sido el resultado de un constante análisis de sí mismo, y de intentos casi periódicos de consolidar sus ganancias y de reformar sus orientaciones cuando su propia aguda percepción lo ha empujado a hacerlo.

Pero cualquier cosa que haga Copland tiene la virtud reconocida de venir de un legítimo artista creador. Con las mismas limitaciones peculiares de muchos compositores de nuestros tiempos, él puede realizar mucho más que la mayor parte de ellos. Copland es, por fin, un americano que podemos poner sin reservas al lado de reconocidas personalidades creadoras de cualquier otro país. Vista en relación a la obra más representativa, y

Cbischolm Trail, por su manera especial de recortarlos, de alterarlos rítmicamente, de combinarlos o de usar solamente fragmentos de ellos. Muy a menudo subraya sus rasgos más notables exagerando las partes que tienen alguna característica especial, o son enfáticos o asimétricos por sí mismos. En esta forma parece seguir el método de los pintores modernos quienes, mediante la distorsión, o amplificaciones desproporcionadas, hacen resaltar el sentimiento esencial de su tema. Su elección de sonos ha sido a menudo inspiradora haciéndonos recordar algunos muy poco comunes, como por ejemplo los que usa en *Rodeo* (en *Buckaroo Holiday* y el encantador vals). En *Appalachian Spring* arroja nueva luz sobre una rica fuente: *Pennsylvania Shaker Tunes*. La mayor parte de la música de este ballet consiste en una deliciosa serie de variaciones sobre el himno *It's a gift to be simple*.

tal vez de mayor éxito, de cada período de su carrera, su aportación es su propia justificación. *Music for the Theatre*, con su ímpetu exuberante; la *Short Symphony*, apasionante por su inventiva y por sus expresiones incitantes; *Billy the Kid*, con sus conmovedores sentimientos y sus bien escogidas melodías. No estamos por lo tanto obligados a honrar a Copland simplemente por lo que ha hecho para fundar un estilo indígena, ya que sus otras realizaciones tienen mucha más hondura.

Nuestra Música no incluirá en el cuerpo normal de sus columnas más que material original e inédito. Publicará en suplementos especiales los artículos de gran interés general que hayan aparecido originalmente en alguna otra lengua, poniéndolos así oportunamente al alcance de los lectores de habla española.

OBRAS DE AARON COPLAND

TITULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
<i>Scherzo Humoristique: The Cat and the Mouse.</i> Piano	1920	Sept., 1921. El compositor. Escuela de Fontainebleau	Durand & Cie.
<i>Old Poem</i> (Trad. del chino Arthur Waley) Canto y Piano	1920	Feb., 1922. Charles Hubbard. Sociedad Musical Independiente	Maurice Senart
<i>Pastorale</i> (Trad. del Kafiristán por Edward Powys Mathers) Canto y Piano	1921	Mayo 10., 1928. Marjorie Nash. Town Hall, Nueva York	MS
Cuatro Motetes. Coro para voces mixtas, <i>a cappella</i>	1921	Feb., 1937. Coro. Dir.: Nadia Boulanger. París	MS
<i>Passacaglia.</i> Piano.	1922	Ene., 1923. Daniel Eri-court. Sociedad Musical Independiente	Maurice Senart MS
<i>Grohg.</i> Ballet	1922-25		MS
Extractos: <i>Cortège Macabre</i>	1923	Abr. 10., 1925. Orq. Sinf. de Rochester. Dir.: Hanson	MS
<i>Dance Symphony</i>	1925	Abr. 15, 1931. Orq. de Filadelfia. Dir.: Stokowski	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob) New Music Ed.
<i>As it fell upon a day.</i> (Richard Barnefield). Canto, flauta y clarinete	1923	Feb. 6, 1924. Ada MacLeish. Sociedad Musical Independiente	New Music Ed.
Sinfonía para Organo y Orquesta	1924	Ene. 11, 1925. Boulanger. Sinf. de Nueva York. Dir.: Damrosch	MS
Dos Coros para Voces de Mujer	1925	Abr. 24, 1925. Women's University Glee Club. Dir.: Gerald Reynolds	E. C. Schirmer.
1. <i>The House on the Hill</i> (Edward A. Robinson) <i>A cappella</i>			

TÍTULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
2. <i>An Immorality</i> (Ezra Pound). Con ac. de piano <i>Music for the Theatre</i> Pequeña Orquesta	1925	Nov. 20, 1925. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Koussevitzky	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
Dos Piezas. Para Violín y Piano 1. <i>Nocturne</i> 2. <i>Ukelele Serenade</i>	1926	Abr. 19, 1926. Samuel Dushkin y el compositor. S. M. I. París	Schott Söhne
<i>Concerto</i> para Piano y Orquesta	1926	Feb. 3, 1927. El compositor. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Koussevitzky	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
<i>Two Blues</i> . Piano 1. <i>Sentimental Melody</i> 2. <i>Blues No. 2</i>	1926	1927. El compositor. Grabado Ampico. Mayo 7, 1942. Hugo Balzo. Montevideo	Schott Söhne Boletín Latino Americano de Música. 1941. Suplemento Musical.
<i>Song</i> (E. E. Cummings) Canto y Piano	1927		Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
Dos Piezas para Cuarteto de Cuerda 1. <i>Rondino</i> 2. <i>Lento Molto</i>	1923 1928	Mayo 6, 1928. Concier- tos "Copland-Sessions"	MS
También arr. para Orq. de Cuerda	1928	Dic. 14, 1928. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Koussevitzky	Arrow Music Press

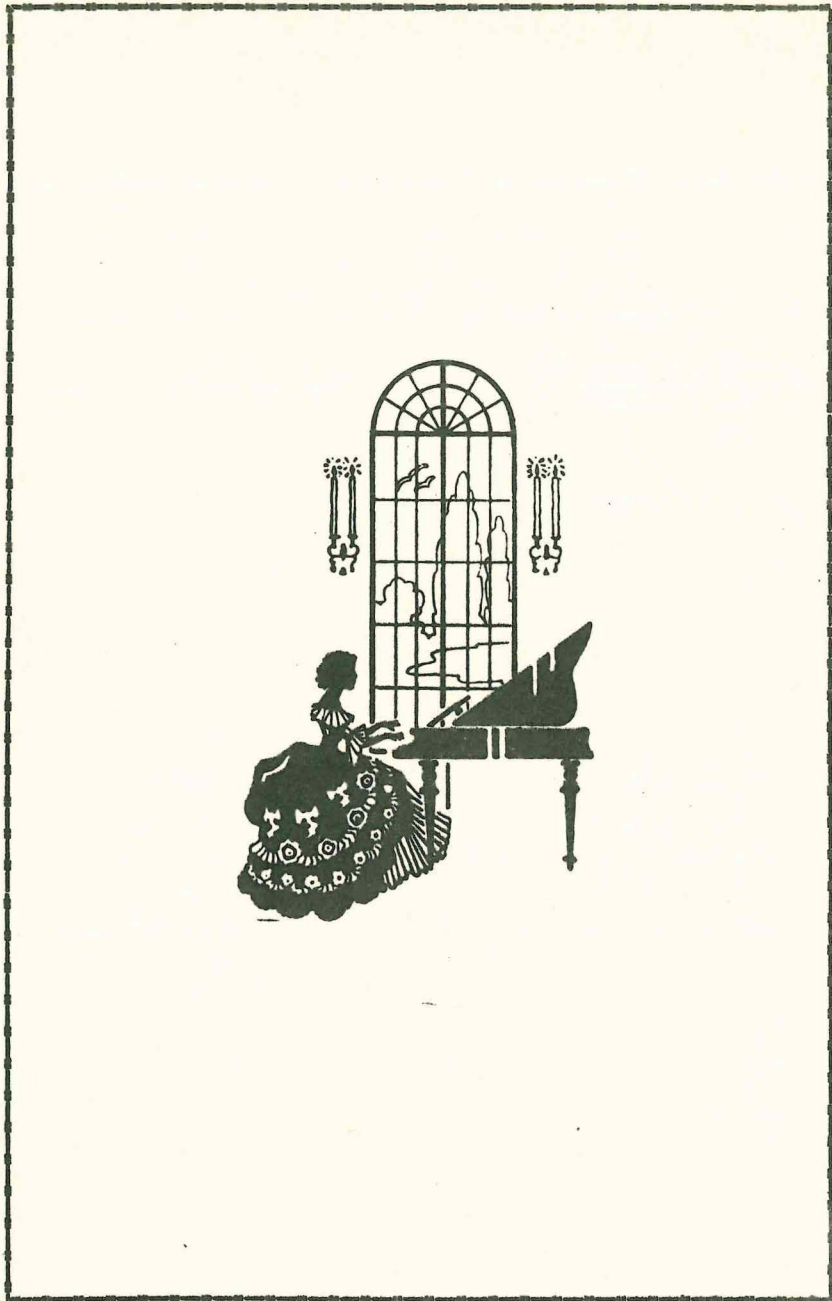
TÍTULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
Vocalización. Canto y Piano	1928	<i>New Music Quarterly Recording</i> . Ethel Lue- ning y el compositor	Alfonse Leduc
Primera Sinfonía. (Versión sin órgano de la Sinfonía para Orquesta y Organo)		Ene. 18, 1934. Orq. Sinf. de Chicago. Dir.: Stock (Scherzo: primera ejecución, Nov. 4, 1927. Orq. Sinf. de Filadelfia. Dir.: Reiner	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
También el primer movimiento <i>Prelude</i> arr. para pequeña orq.	1934	Feb. 25, 1934. Orq. de New Chamber. Dir.: Herrmann	Musical Mercury Magazine
<i>Symphonic Ode</i> . Orquesta	1928-29	Feb. 19, 1932. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Koussevitzky	MS
<i>Vitebsk</i> , Estudio sobre un Tema Judío. Violín, Cello y Piano	1929	Feb. 16, 1929. Gieseking, piano; O. Onnou, violín; R. Maas, cello. Liga de Compositores, Nueva York	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
Variaciones para Piano	1930	Ene. 4, 1931. El compositor. Liga de Compositores, Nueva York	Arrow Music Press (Publicación de Cos Cob)
<i>Miracle at Verdun</i> (Música Incidental)	1931	Mar., 1931. Producción del Theatre Guild, Nueva York	MS
* <i>Elegias</i> . Violín y Viola	1932	Abr. 2, 1933. Ivor y Charlotte Karman. Liga de Compositores, Nueva York	MS
<i>Short Symphony</i>	1932-33	Nov. 23, 1934. Orq. Sinf. de México. Dir.: Chávez, México, D. F.	MS

* Retiradas.

TÍTULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
<i>Statements.</i> Orquesta	1933-34	Ene. 9, 1936 (dos movimientos). Orq. Sinf. de Minneapolis. Dir.: Ormandy Ene. 7, 1942 (versión completa). Orq. Fil. Sinf. de N. Y. Dir.: Mitropoulos, Nueva York	Boosey & Hawkes.
<i>Hear Ye! Hear Ye!</i> Ballet	1934	Nov. 30, 1934. Ruth Page y su comp. Opera de Chicago. Dir.: Ganz	MS
Dos Piezas para Niños. Piano 1. <i>Sunday Afternoon Music</i> 2. <i>The Young Pioneers</i>	1936	Feb. 24, 1936. El compositor	C. Fischer.
<i>El Salón México.</i> Orquesta	1936	Ag. 27, 1937. Orq. Sinf. de México. Dir.: Chávez.	Boosey & Hawkes.
<i>The Second Hurricane,</i> Opera-Drama para Escuelas Secundarias	1937	Abr. 21, 1937. Escuela de Música de la calle Henry, Nueva York. Dir.: Lehman Engel	C. C. Birchard.
<i>Music for Radio (Saga of the Prairie)</i> Orquesta	1937	Jul. 25, 1937. Orq. de la "Columbia Broadcasting". Dir.: Barlow	Boosey & Hawkes.
Sexteto (arr. de la <i>Short Symphony</i>). Cuarteto de Cuerda, Clarinete y Piano	1937	Feb. 26, 1939. P. Winter, H. Rosoff, E. Vardi, B. Greenhouse; A. Christman y J. Sidorsky. Town Hall, Nueva York	MS
<i>Billy the Kid.</i> Ballet	1938	Oct., 1938. Eugene Loring y "Ballet Caravan". Chicago	Boosey & Hawkes.
<i>An Outdoor Overture.</i> Orquesta	1938	Dic. 16, 1938. Escuela Secundaria de Música y Arte. Dir.: Alex Richter	Boosey & Hawkes.

TÍTULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
También arr. para Banda	1941	Jun., 1942. Banda de Goldman, Nueva York. Dir.: el compositor	Boosey & Hawkes.
<i>Lark</i> (Genevieve Taggard) Coro de voces mixtas y Bar. solo <i>a cappella</i>	1938	Abr. 13, 1943. "Collegiate Chorale". Dir.: Robert Shaw	E. C. Schirmer.
<i>The Five Kings</i> (música incidental)	1939	Feb. 27, 1939. Producción del Teatro "Mercury". Boston	MS
<i>Quiet City</i> (música incidental para el drama de Irwin Shaw)	1939	Abr. 16, 1939. Producción del "Group Theatre", Nueva York	MS
<i>The City</i> (música para una película documental)	1939	Feria Mundial de Nueva York, 1939	MS
<i>From Sorcery to Science</i> (música para una función de títeres)	1939	Feria Mundial de Nueva York, 1939	MS
<i>Of Mice and Men</i> (música para una película)	1939	Primavera de 1940	MS
<i>Our Town</i> (música para una película)	1940	Invierno de 1940	MS
<i>Our Town.</i> Música tomada de la partitura de la película. Orquesta. (También arr. para piano solo)	1940	Jun. 9, 1940. Orq. de la "Columbia Broadcasting". Dir.: Barlow	Boosey & Hawkes.
<i>John Henry.</i> Balada del Ferrocarril. Pequeña orquesta	1940	Mar. 5, 1940. Orquesta de la "Columbia Broadcasting". Dir.: Barlow	MS
<i>Quiet City.</i> Trompeta y Corno Inglés solos con orquesta de cuerda	1940	Ene. 28, 1941. "Saidenberg Little Symphony". Dir.: Daniel Saidenberg	Boosey & Hawkes.
Sonata para Piano	1939-41	Oct. 21, 1941. El compositor. Buenos Aires	Boosey & Hawkes.
<i>Episode.</i> Organo	1941	Mar. 9, 1941. Wm. Strickland	H. W. Gray.
<i>Las Agachadas.</i> Coro de voces mixtas <i>a cappella</i>	1942	Mar. 25, 1942. Schola Cantorum. Dir.: Hugh Ross	Boosey & Hawkes.

TÍTULO	Fecha de composición	Primera Ejecución	Editor
<i>Lincoln Portrait</i> . Narrador y Orquesta	1942	Mayo 14, 1942. Orq. Sinf. de Cincinnati y Wm. Adams. Dir.: Kostelanetz.	Boosey & Hawkes.
<i>Rodeo</i> . Ballet	1942	Oct. 16, 1942. Agnes de Mille, Ballet Russe de Monte Carlo. Dir.: Allers	MS
<i>Four Dance Episodes</i> , de <i>Rodeo</i>		Jun. 22, 1943. Orq. Fil. Sinf. de Nueva York. "Stadium Concerts". Dir.: Smallens	Boosey & Hawkes
<i>Music for Movies</i> . Pequeña Orquesta	1942	Feb. 17, 1943. "Saidenberg Little Symphony". Dir.: Saindenberg	MS
<i>Fanfare For The Common Man</i> . Latones y Percusión	1942	Mar. 14, 1943. Orq. Sinf. de Cincinnati. Dir.: Goossens.	Boosey & Hawkes
<i>Danzón Cubano</i> . Para dos Pianos (también arreglo para Orquesta)	1942	Dic. 17, 1942. Leonard Bernstein y el compositor. Liga de Compositores, Nueva York	Boosey & Hawkes.
<i>North Star</i> (música para una película)	1943	Oct., 1943.	MS
Sonata para Violín y Piano	1943	Ene. 17, 1944. Ruth Posselt y el compositor, Nueva York	Boosey & Hawkes.
<i>Appalachian Spring</i> . Ballet de Cámara para 13 instrumentos. (También arreglo para Orq. Sinf.)	1944	Oct. 30, 1944. Martha Graham y su comp. Dir.: Louis Horst. Washington, D. C.	Boosey & Hawkes.
<i>Letter From Home</i> . Orquesta de Radio	1944	Oct. 17, 1944. Orquesta de Radio "Philco". Dir.: Paul Whiteman	Boosey & Hawkes.
<i>Jubilee Variation</i> (sobre un tema de Eugene Goossens) Orquesta		Abr. 1945. Orq. Sinf. de Cincinnati. Dir.: Goossens	MS
<i>The Cunningham Story</i> (música para una película documental)	1945	Película de la Oficina de Información de Guerra	MS



NUESTRA MUSICA

*REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO*

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

*Rodolfo Halffter, por JESUS BAL Y GAY.-
Notas y Escritos (Fragmentos), por SILVES-
TRE REVUELTAS.- Historia del Conserva-
torio, por el Dr. JESUS C. ROMERO.- Con-
ciertos de los lunes.- Notas.*

Año 1 - Núm. 3 - Julio 1946 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18. Despacho 206
México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Un año (seis números)	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Un año	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

*Rodolfo Halffter, por JESUS BAL Y GAY.-
Notas y Escritos (Fragmentos), por SILVES-
TRE REVUELTAS.- Historia del Conserva-
torio, por el Dr. JESUS C. ROMERO.- Con-
ciertos de los lunes.- Notas.*

Año I - Núm. 3 - Julio 1946 - México, D. F.

RODOLFO HALFFTER

Por Jesús BAL Y GAY

EL renacimiento de la música española se inició a fines del siglo pasado. Felipe Pedrell fué alma y guía de aquel movimiento, un movimiento que tomó su savia de la música popular y de la culta que se hallaba olvidada en archivos y bibliotecas desde hacía cuatro siglos. La España musical renació, pues, en forma de una nueva escuela nacionalista. A las obras musicales del propio Pedrell habían de seguir muy pronto las de Albéniz y Granados, todas ellas impregnadas de lo popular español. En esos tres nombres se cifra lo esencial de aquel renacimiento.

Manuel de Falla viene poco más tarde para hacer avanzar la música española con un sentido más hondo y al mismo tiempo más universal. En su música vemos evaporarse todo lo que de pintoresquismo y de empleo literal de temas populares habíamos encontrado en Albéniz y Granados. Falla extrae las esencias de lo popular—giros melódicos, armonías, color instrumental—y, con la lección de los clásicos siempre presente, las utiliza en la creación de una música de universal alcance. De *La Vida Breve* al *Concierto para clavicímbalo*, esa labor de depuración de lo popular se hace cada vez más intensa.

Después de Falla, los músicos que deseen seguir hablando en español no tienen otro camino que utilizar el lenguaje fijado por el propio maestro o recurrir de nuevo a lo pintoresco, pero ya no en la forma directa e ingenua de Granados y Albéniz, sino con intención un tanto irónica y consciente de lo que podríamos denominar "valores plásticos" del pintoresquismo. Ambos caminos confluyen en la obra de Rodolfo Halffter.

Nace este compositor en Madrid el año de 1900. Su formación musical es autodidáctica y sólo cuando ya tiene escritas algunas obras de importancia acude a Manuel de Falla en busca de consejo. Sus actividades musicales se alternan durante algún tiempo con las de empleado de banca y, más tarde, con las de periodista en el diario "La Voz" de Madrid. Sus obras comienzan a ser conocidas, al mismo tiempo que las de su hermano Ernesto, en los recitales dados por el pianista Fernando Ember. Una canción suya se publica con otras de su hermano y de Gustavo Durán en el libro de Rafael Alberti *Marinero en Tierra* que acababa de ser galardonado con el Premio Nacional de Literatura. Luego viene su actuación como miembro del llamado "Grupo de los Ocho" (Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha), un grupo de jóvenes compositores residentes en Madrid unidos no sólo por la amistad sino también por ciertos ideales estéticos comunes. En 1933 es premiada su *Obertura Concertante* en un concurso organizado por "Unión Radio" de Madrid. En 1934 escribe la música de la película *La Traviesa Molinera* realizada en París. Al terminar la guerra que durante tres años asoló a España, se traslada a México donde escribe su *Concerto para violín y orquesta*, encargo de Samuel Dushkin, y otras obras para piano y canto, además de música para algunas películas. En la actualidad es profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional de Música y crítico del diario "El Universal Gráfico".

La música de Rodolfo Halffter se distingue por un acabado minucioso y una extremada condensación de la materia

sonora. El rigor con que el compositor maneja su técnica corre parejo con aquél en que macera los primeros impulsos de la inspiración. De ahí la impresión de angulosidad y sequedad —en el mismo sentido que damos a esta palabra cuando la aplicamos a calificar una bebida— que produce buena parte de su música, consecuencia evidente de un ahincado estudio de las últimas obras de Falla y de algunas de Stravinsky —aquellas que algunos críticos franceses catalogan dentro del llamado estilo "depouillé"—. Donde esos rasgos aparecen más acusados es en *Don Lindo de Almería*, una música sumamente esquemática, casi toda líneas quebradas, sin manchas de color.

Pero de vez en cuando aparece en la música de Halffter otro rasgo muy diferente del señalado: una cierta ternura de frase, una cierta morbidez melódica que se hace más acusada por su vecindad inmediata con los elementos rectos y angulosos antes aludidos. Así, por ejemplo, la Elegía de la *Suite para orquesta*, el segundo tiempo del *Concerto para violín*, la Danza triste del Torero del *Don Lindo* o el segundo tiempo del *Homenaje a Antonio Machado*. Es ese un rasgo muy personal que bastaría, si otros faltaran, para identificar la personalidad del autor.

La evolución del compositor, desde el punto de vista armónico, tiene en un cierto momento carácter radical de conversión. Me refiero al cambio que significa el paso dado de las primeras obras —por ejemplo, las *Naturalizas muertas* para piano— a la *Suite para orquesta* y las *Sonatas de El Escorial*. El compositor de aquellas primeras obras estaba bajo la influencia de Schoenberg; el de estas últimas se muestra discípulo de Falla. El joven atonalista se convierte al neoclasicismo, una tendencia que ya no abandonará jamás. Por muchas que sean las audacias armónicas que se permita, se encontrará asido de ahora en adelante a las bases tonales de la música clásica.

A partir de tal momento la evolución de su lenguaje armónico es rectilínea, sin quiebras. De la *Suite* al *Homenaje a Machado*, la armonía se ha ido enriqueciendo y variando,

pero sin perder lo esencial de su estilo. La mayor o menor complejidad de los acordes podrá explicarse siempre sobre bases tonales y será resultado del empleo, en mayor o menor número, de las resonancias naturales de las notas reales del acorde. Lo mismo ocurre con el plan tonal de cada composición: modulaciones y transposiciones obedecen siempre a los principios clásicos. Tal vez en este sentido resulte un poco extraño el del *Homenaje*—primer tiempo en re bemol, segundo en fa, tercero en la y cuarto en re bemol—, una marcha ascendente por terceras mayores, lo cual sugiere la escala por tonos enteros o el acorde de quinta aumentada; pero de ese esquema formal tenemos antecedentes en Schumann, en la *Noveleta* número 6, por ejemplo.

El neoclasicismo de Rodolfo Halffter se apoya principalmente en la obra de Domenico Scarlatti y en la del contemporáneo español de éste, el Padre Antonio Soler. Las *Sonatas de El Escorial* son ciertamente un homenaje a este último tanto como una profesión de fe estética, más explícita que la que hayamos de encontrar en cualquier otra obra del autor. Y son, podría decirse, una especie de compendio gramatical del idioma halffteriano, tanto por lo que se refiere al corte de las frases como al sistema armónico y a la escritura contrapuntística. Todo cuanto viene después es como un germinar de las semillas que en ellas están semiocultas.

Las formas grandes no son las predilectas de Rodolfo Halffter. La música de las mencionadas sonatas, así como la de *Don Lindo de Almería*, la *Suite para orquesta* y el *Homenaje a Machado* se encierra en las formas de la sonata scarlattiana o de la canción. En la *Obertura concertante* y en el *Concerto para violín* la fantasía del autor dilata esas pequeñas formas, pero sin modificarlas esencialmente. Sin embargo en esta última obra se presiente como una proximidad de las grandes formas y no sería muy aventurado predecir, apoyándonos en ella, que el autor emprenda algún día no muy lejano la composición de una sinfonía.

El primer tiempo del *Concerto*, en su aproximación a la



De izquierda a derecha: Samuel Dushkin, Carlos Chávez y Rodolfo Halffter (1942).

DANZA DE DON LINDO

Allargo deciso ed energico

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is the melody, followed by two staves for woodwinds (labeled 'unis.'), and two staves for strings (labeled 'pizz.'). The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *f* and *ff*.

The second system of musical notation continues the piece with five staves, maintaining the same instrumentation as the first system. It includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

The third system of musical notation concludes the page with five staves, showing the continuation of the musical themes and dynamics.

Página autógrafa de Rodolfo Halffter.

forma-sonata, ofrece rasgos muy nuevos en la parte que corresponde al desarrollo. No se trata de un desarrollo a la manera clásica en el que el compositor juega con los materiales de los temas presentados en la exposición y los somete a diferentes *presiones* que determinan en ellos cambios de volumen, segmentaciones, soldaduras, brotes nuevos, etc. Lo que hace Halffter es construir un desarrollo a base de variaciones de sólo el primer tema—algún material del segundo aparece, pero de manera fugitiva y subordinada—por los procedimientos contrapuntísticos hoy favoritos de Schoenberg y su escuela: canon recto por aumentación o disminución, retrógrado o *cancrizante*, invertido recto, invertido retrógrado, etc., etc., procedimientos ya usados por los viejos contrapuntistas y que el autor del *Concerto* restaura para beneficio de la música tonal. La impresión que causa ese sistema de desarrollo no es la esencialmente dramática, agónica—en el significado etimológico de este vocablo—que nos proporcionan los desarrollos de la sinfonía o la sonata clásica, sino la de ese crecimiento, esa expansión *natural* de los motivos, tanto en el sentido horizontal o rítmico como en el vertical o armónico, que es base estructural de la música de Bach.

A la concisión de la forma y a la depuración de la armonía se une la escritura orquestal sumamente clara y minuciosa. Cualquier página de Halffter—sea de la temprana *Suite* o del maduro *Concerto*—muestra una infatigable preocupación por la tersura de los planos orquestales y la pureza de los timbres. Es la suya una orquesta sin rellenos en la que los instrumentos se mueven con la independencia—y el peligro—peculiares de la música de cámara. De todo ello resulta una orquesta de finos colores y agudos contornos, vivaz y elástica, que sirve dócilmente a la mejor expresión de una música ya de por sí bien dibujada, elástica y vivaz.

OBRAS DE RODOLFO HALFFTER

PIANO

1928. DOS SONATAS DE EL ESCORIAL. Unión Musicales Franco Espagnole, París.
1932. PRELUDIO Y FUGA. Unión Musical Española, Madrid.
1932. OBERTURA CONCERTANTE PARA PIANO Y ORQUESTA. Ediciones del Consejo Central de la Música, Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona.
1936. DANZA DE AVILA. Carl Fischer, Inc., New York.
1937. PARA LA TUMBA DE LENIN. Variaciones elegíacas. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
1944. HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. Editorial Séneca, México, D. F.

GUIARRA

1930. GIGA. Editions Max Eschig, París.

VIOLIN

- 1939-40. CONCERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.

CANTO Y PIANO

1940. MIRÓ CELIA UNA ROSA... (Soneto de Sor Juana Inés de la Cruz). Suplemento al No 3 de la revista "España Peregrina", México, D. F.
1946. FELICIANO ME ADORA... (Soneto de Sor Juana Inés de la Cruz).

ORQUESTA

- 1924-28. SUITE. Ediciones del Consejo Central de la Música, Ministerio de Instrucción Pública, Barcelona.
1932. IMPROMPTU para gran orquesta. (Obra destruída en el bombardeo de Figueras).

OBRAS ESCENICAS

- 1934-36. CLAVILEÑO, ópera bufa en un acto. (Obra destruída en el bombardeo de Figueras).
1935. DON LINDO DE ALMERIA, divertimiento coreográfico. Argumento de José Bergamín. Coreografía de A. Sokolov. Decorado y vestuario de Antonio Ruiz.
1940. LA MADRUGADA DEL PANADERO, ballet-phantomima. Argumento de José Bergamín. Coreografía de A. Sokolov. Decorado y vestuario de Manuel Rodríguez Lozano.
1945. ELENA LA TRACIONERA, ballet-corrido. Argumento y coreografía de Waldeen. Decorado y vestuario de Olga Costa.

NOTAS Y ESCRITOS

(Fragmentos)

Por *Silvestre REVUELTAS*

SOBRE LA CRÍTICA

EN todos los tiempos, el artista ha manifestado cierto desdén, casi siempre justificado, hacia los individuos que, por diferentes circunstancias, ejercen profesionalmente la crítica de arte y, que en la mayoría de los casos, si no en todos, son ajenos a toda función creadora de arte.

Trataré de analizar, hasta donde me sea posible, este sentimiento y las causas que lo motivan.

No sé, si para hacer crítica de arte, sea preciso tener conocimientos de la materia que se critica; me inclino a creer que no, pues los ejemplos de casa no me permiten, a pesar de mi cortés deseo, tener un mejor concepto. Creo que el juicio basado en una reacción sentimental o intelectual, personalísimo, ante la obra de arte, sólo tiene un valor constructivo o educativo, en relación con la capacidad intelectual, con la honradez y probada competencia artística de quien lo expresa. Esta capacidad, esta honradez y competencia difícilmente pueden ser juzgadas por quienes no están, o no estuvieron, en directo contacto—que son la mayoría—con la manifestación artística; para ellos, el juicio impreso, y precisamente por serlo,

ya en diarios o libros, es un valor autorizado. Ahora bien, la capacidad intelectual, la honradez y competencia de quienes sobre asuntos de arte opinan —y principalmente sobre cuestiones musicales, por ser éstas de índole abstracta— se prestan a discusiones interminables, guiadas únicamente por la predilección personal hacia tal o cual autor de crítica, o hacia tal o cual artista, intérprete o credor. Discusiones estériles por su carácter individualista, y críticas sin base sólida que jamás tendrán ningún valor positivo de cultura colectiva, y mucho menos de efectiva cultura popular.

El mundo del arte es una perpetua pugna de partidos; y no por ideas, que sería loable, sino por personas. Los ejercitantes de la crítica de arte, provocadores de estas pugnas, escriben por inspiración divina —no quiero decir todavía, generosamente, por vanidad, por ignorancia, por ciega pasión o por miedo— y divinamente eluden toda seria responsabilidad. Sería difícil que escribieran por otros motivos que su celestial inspiración, pero si por un milagro obraran por conocimiento de causa, por conocimiento técnico profundo, fundamentado, por estudio sólido de la materia que tratan, por afán de verdad desinteresada, su crítica tendría lo que es forzoso para que sea trascendente y benéfica —constructiva, en fin—: claridad, honradez, conocimiento y justeza.

SOBRE LA SERIEDAD

La seriedad es un arte. Un arte teatral y complicado, que requiere arduo y tenaz entrenamiento. Arte antiguo como el mundo, sobrio y elegante como un discurso científico, severo como una fuga de escuela. Todos los hombres serios son cómicos natos, y actúan siempre con encantadora gravedad; sus actos son mesurados y armónicos, su voz se hace profunda con la responsabilidad de las palabras trascendentales, y su actitud tiene la gracia conmovedora de esas abuelas de cuento infantil, con el consejo a flor de labio. Van por la vida atentos y cui-

dadosos de sus gustos, con paso digno y profundo como sentencia filosófica, indiferentes ante la irreverente sonrisa de los no iniciados en ese culto de la seriedad, tan verdaderamente serio, y del que, a pesar de todos los esfuerzos de sus fieles, huyen las generaciones nuevas, inconvenientes e irrespetuosas.

Los hombres serios forman legión. Obtener el respeto de sus semejantes es su máxima ambición. Para lograr ésto, todos los medios son buenos: desde componer un soneto hasta usar una levita cruzada o figurar en las listas de todos los acontecimientos sociales. El cultivo constante de la vanidad es la regla fundamental del hombre serio; llega a la perfección cuando ha logrado tomarse en serio a sí mismo. Es el doctorado. Pocos son los que alcanzan tal altura. En el fondo, la mayoría no puede desterrar de su corazón la incredulidad, y esa falta de fe los pierde; jamás llegan a alcanzar la verdadera seriedad.

Pero los hay convencidos y fuertes en su fe, y ante ellos el respeto obliga a la sonrisa a huir avergonzada. Estos pertenecen a un orden superior. Sus pensamientos son tan profundos que un observador mediocre jamás llega a descubrir su fondo.

SOBRE EL CAMINO DEL BIEN

Nadie como los extraños para darse cuenta de nuestras virtudes. Héme aquí por el camino del bien (artístico, se entiende), sin que mi naciente egolatría me hubiera dado tiempo de percatarme. Pero nunca es tarde para volver sobre mis pasos cuando de la rectitud se trata. Sin embargo, a fuerza de pensar en ello, no puedo impedir que la duda agite mi espíritu.

Cuando ciertas personas nos dicen que hemos encontrado el buen camino, lo más probable es que vayamos malencaminados. ¿Qué entenderán por el camino del bien? Si se refieren a la clase de música que se puede sintetizar en el *esto sí es música* de todos los que sienten el agravio de lo nuevo, entonces podemos considerarnos perdidos, pues no hay peor fracaso que ser

elogiado por los que están muy lejos de compartir nuestras ideas y nuestros puntos; o ellos se acercaron a nosotros, lo que no es muy halagüeño, o sintieron que nosotros nos acercábamos a ellos lo que es decididamente insufrible.

Nuestra música mexicana tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus conterráneos con trajes y manera de la capital. Es música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas, como una recepción diplomática o un aristocrático sarao. (Probablemente este sea el buen camino, pues la música dura y fuerte, que no se pasea en Rolls Royce, sino que camina con los pies desnudos, no es del agrado de los oídos civilizados y refinados de los salones europeos).

El grito plebeyo, fecundo en rebeldías, de un desharrapado tiene más fuerza constructiva que un millón de "five-o'clock-teas". (Pero este ha de ser el mal camino. Desde luego un camino que no está asfaltado).

¿Qué tiene de común con las vitales aspiraciones de nuestro pueblo, de nuestra juventud o niñez de nuestras escuelas, esa música capaz de encantar el tierno corazón, ávido de refinamientos y exquisiteces, de nuestra culta sociedad, pero incapaz de estimular, de alentar, ni siquiera de hacerse comprensible.

SOBRE "PLANOS"

Planos * se tocó el año pasado. Se dividieron las opiniones. Algunos pensaron que era Stravinsky. Quién sabe que pensaría Stravinsky. Como se usaron dos pianos y unos gongos, los acordes del principio y del final recuerdan la sonoridad de los últimos acordes de las *Bodas*, de Stravinsky; sin embargo

* Obra de Silvestre Revueltas.

no son ni las mismas notas ni los mismos intervalos; lo que probablemente les da mayor semejanza.

SOBRE EL PANORAMA MUSICAL DE MÉXICO

México musical tiene apenas nueve años.

Carlos Chávez, músico de hierro —así lo llamaba yo desde aquel tiempo en que trabajábamos juntos— organizó la actividad y la producción musical de México.

Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moñcada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar.

Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la obscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió al viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza.

Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinsky, Debussy, Honegger, Milhaud, Varese, sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla, y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también, las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia, de las desgraciadas nueve sinfonías, toda la ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables, pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, para colmo de males, con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas de óperas, más viejas y vulgares que un Arco de Triunfo o un plato de lentejas, que les servían a diario —¡todavía!— las academias particulares y el mismo Conservatorio —solidario solemne— vacío y vistoso como una condecoración diplomática—, de todo acto de cursilería musical que sirviera para

ayudar al progreso de la holgazanería romántica y la ineptitud profesional.

En estas condiciones la reacción fué violenta, y conocimos el alentador siseo, pataleo, denuesto, y agresiva indignación del público apoltronado y perezoso y de los críticos de siempre, —¡ah, la crítica musical!— de pluma acomodaticia e ignorante. (Se han necesitado nueve años para apaciguar las voces agrias de los críticos musicales, bastó que Chávez dirigiera con éxito las orquestas de Nueva York y Filadelfia, para que los críticos aterciopelaran la voz. Terciopelo que huele a pitanza). Y se luchó tenazmente. Con alegría y confianza.

La juventud siguió nuestro camino y, poco a poco, se fué formando una nueva generación de músicos. En la orquesta y en el Conservatorio. El Conservatorio, que ahora, bajo la dirección de Chávez, contemplaba despavorido nuestra llegada y se aferraba, con sus prestigios de tertulia familiar y la desesperación del último recurso, a los presupuestos de Bellas Artes.

Las temporadas de conciertos se sucedieron sin interrupción año tras año, siempre con obras nuevas de compositores extranjeros y con obras de mexicanos desconocidos y jóvenes. Sangre nueva que aturdía a los asustados patrocinadores de los soporíferos conciertos habituales.

Cada día un público más despierto, más voluntarioso, con menos prejuicios, asistió en mayor número y se fué familiarizando con las nuevas expresiones musicales y apreciando el esfuerzo de mejores ejecuciones.

HISTORIA DEL CONSERVATORIO

Dr. Jesús C. ROMERO

Capítulo I

EL CENÁCULO LEÓN

POR los sesentas del siglo pasado, el maestro don Tomás León era estimado como el pianista de mayor prestigio que tenía México, y su academia servía de sitio de reunión a importante cenáculo artístico; ese prestigio provenía de haber sido el primer músico nuestro que actuó airoosamente en compañía de algunas celebridades internacionales que nos habían visitado: con el pianista holandés Ernest Lubeck tocó a cuatro manos en el Teatro de Santa Anna la "Fantasía de Norma" de Thalberg, el 24 de febrero de 1854; con Oscar Pfeiffer y en el propio teatro, el 27 de marzo de 1856, una fantasía a dos pianos sobre cierta cavatina de "Hermani", y en el mismo local, el 27 de diciembre de 1864, alternó con el violinista belga Jaime Prume. Además gozaba el honor de haber sido, en 1854, uno de los integrantes del Jurado Calificador del concurso para nuestro Himno Nacional. Este prestigio era en verdad merecido, pues León fué el implantador, entre nosotros, del

virtuosismo pianístico, del cual es digísimo precursor don Felipe Larios.

Entre los concurrentes más asiduos a las reuniones se distinguían los pianistas Pancho Villalobos, Francisco Sanromán, Melesio Morales, Julio Ituarte—discípulo predilecto de León y en cuyo domicilio, situado en la Aduana de Santo Domingo, pues su padre era el Tesorero, se hacían las grandes festividades de cenáculo— y el doctor don Aniceto Ortega quien, además de médico, era buen pianista y muy estimable compositor, quizá el más evolucionado de los de su medio y de su época.

El doctor Ortega, que pertenecía al Cuerpo Docente de la Escuela Nacional de Medicina, invitó a sus compañeros de Cátedra, los doctores Francisco Ortega, hermano suyo y a José Ignacio Durán, director de dicho plantel, y éste a su vez a Eduardo Liceaga, para que se afiliaran como miembros del cenáculo; más tarde, el grupo médico hizo ingresar al licenciado Urbano Fonseca, quien posteriormente emparentó con los Ortega, al ingeniero García Cubas, al poeta Casimiro del Collado y a los señores Jesús Dueñas, Ramón Romero de Terreros, Lázaro Ortega, hermano de los médicos del mismo apellido y a don Agustín Siliceo, literato y pianista.

Muchos y muy importantes fueron los comentarios que en el cenáculo se hicieron con motivo del estreno de la "Catalina de Guisa", ópera del maestro Cenobio Paniagua, llevada a escena en el Teatro Nacional el jueves 29 de septiembre de 1859, con motivo del onomástico del Presidente de la República, general Miguel Miramón, alcanzando gran éxito artístico y que el viernes 7 de octubre se cantó por tercera vez a beneficio del autor; con ese motivo actuaron en los intermedios el maestro León y Francisco Sanromán, entre otros artistas, todos ellos de los más destacados de entonces.

Fué tan honda la impresión que causó en nuestros círculos musicales el estreno de la ópera de Paniagua, que varios compositores se dieron a la tarea de escribir obras líricas: el italiano Antonio Barilli, radicado entre nosotros desde el año

de 1850 en que vino como director de la compañía de ópera italiana de Attilio Valtellina, estrenó el 17 de noviembre, en el Nacional, su ópera cómica en castellano "Un Paseo en Santa Anita" en dos actos, con libreto de José Casanova y Víctor Landaluce; Manuel Covarrubias, autor de "Reinaldo y Elina", se puso a escribir su segunda ópera "Bertha" y Melesio Morales retocó su "Romeo y Julieta", escrita sobre el ya conocido libreto de Félix Romani, para tenerla lista en la primera oportunidad.

Digno de atención es el hecho de que mientras los mexicanos, menos expertos, tomaban para sus obras asuntos italianos, un italiano, mucho más cuajado y conocedor, escogía para la suya un asunto mexicano.

La esperada oportunidad se le presentó a nuestros compatriotas con la llegada de la compañía de ópera italiana de Maximiliano Maretzeck, que inauguró su actuación en el Teatro Nacional el 13 de abril de 1860; las gestiones encaminadas a que esta Compañía llevara a escena alguna obra mexicana, principiaron inmediatamente de parte de todos nuestros compositores y de sus amigos; el triunfo lo alcanzó Paniagua que el 27 de junio vió representar nuevamente su "Catalina de Guisa", por Mariano Paniagua, Inés Natali, el bajo Aníbal Biacchi, el barítono Alessandro Ottaviani y el tenor Giovanni Sbriglia. La obra tuvo el honor de repetirse.

La contrariedad causada por el nuevo fracaso en sus gestiones, no desanimó al Maestro Morales ni a su grupo; al contrario, siguieron luchando hasta conseguir, al fin, el estreno de su "Romeo y Julieta", en el famoso Teatro Nacional, el 27 de enero de 1863.¹

Otra oportunidad tuvieron los compositores mexicanos de arte lírico para estrenar sus obras: el domingo 3 de sep-

¹ No siéndome posible entrar en detalles respecto de las múltiples vicisitudes sufridas por el maestro Morales, aunque muchas de ellas estén íntimamente ligadas con la historia de la Filarmónica o de su Conservatorio, remito al lector que las desee conocer, a la Biografía de Melesio Morales que figura en mi "Bibliografía Musical Mexicana de los Siglos XIX y XX".

tiembre de 1865, se presentó al público en el Teatro Imperial (antes Santa Anna y después Nacional), la compañía de ópera italiana de Aníbal Biacchi, a la cual el gobierno imperial había ofrecido subvencionarla con \$4,000.00, a condición de que hiciera figurar en su elenco a la diva mexicana Angela Peralta, que triunfaba en Europa y de que estrenara una ópera de autor mexicano.

El maestro Morales, que formaba parte del personal de dicha compañía, fué el primero en iniciar ante la empresa, gestiones encaminadas a que "Ildegonda", la segunda de sus óperas y la cual acababa de escribir, fuera la elegida de entre las mexicanas para ser llevada a escena; transcurría el tiempo sin que el maestro Morales consiguiera resolución favorable y, en cambio, veía que comenzaban a insistir en igual sentido varios compositores de mérito, entre quienes se encontraba su propio maestro el insigne Paniagua y los destacados operistas Manuel Cobarruvias, Miguel Meneses, Octaviano Valle y Leonardo Canales, todos ellos renombrados ya.

Temeroso de que alguno de sus competidores obtuviera el honor que él venía gestionando tan afanosamente para sí, decidió buscar el apoyo de don Jesús Dueñas, su amigo y compañero de cenáculo y persona muy bien relacionada con los miembros del gobierno; Dueñas aceptó brindárselo de buena gana, y para el efecto, reunió a los miembros del Cenáculo León, les expuso la situación en que se encontraba uno de sus individuos y les encareció la necesidad que había de actuar conjuntamente en favor de Morales. La asamblea aplaudió la iniciativa y comisionó al licenciado Fonseca, al ingeniero García Cubas, al propio Dueñas y a los doctores Ortega y Durán, bajo la presidencia de este último, para que representando al Cenáculo, suplicaran a Biacchi accediese a obsequiar las pretensiones de Morales.

La comisión se anunció y fué recibida por el empresario la tarde de uno de los primeros domingos de octubre, más o menos ocho días después de haber acordado el Cenáculo que se diera ese paso; pero la recepción que se le dispensó no pudo

ser más descortés, ya fuera porque Biacchi tuviese simpatía por otro compositor, ya porque así satisficiera a sus intereses, pues la entrevista se llevó a cabo en el pórtico del teatro.

Hicieron uso de la palabra el licenciado Fonseca y después el doctor Durán, quien para impresionar favorablemente al empresario, dijo que la comisión representaba al "Club Filarmónico Mexicano", el cual tenía interés en que la ópera de autor nacional escogida por la empresa para ser estrenada, fuera "Ildegonda" del maestro Morales.

Biacchi contestó que le asistían dos razones poderosas para no acceder a lo solicitado: la primera estribaba en estar ya ensayándose la "Ione" de Petralla, obra que la Compañía pensaba incorporar en su repertorio, lo cual no acontecería con "Ildegonda", cuya representación sólo en México podría llevarse a cabo, causa por la cual, la empresa reportaría la pérdida del dinero invertido en subirla a escena; la segunda razón, más importante aún, radicaba en ser aquella de "autor mexicano", —frase ésta que hizo resaltar el empresario— y aunque a él, agregó, no le parecía mala, tenía la seguridad de que por esa causa el público no la aceptaría, redundando ese desprecio no sólo en perjuicio pecuniario de la empresa, sino también en detrimento de su prestigio artístico.

EL CLUB FILARMÓNICO

La última consideración formulada por Biacchi, de suyo ofensiva, determinó que la entrevista se diera por terminada, pero ninguno de los comisionados se desalentó por la hostil intransigencia del empresario y sí los enardeció la forma despectiva con que éste había calificado injustamente a los artistas mexicanos; esa causa los decidió a continuar en pie de lucha, hasta lograr el triunfo de su empresa.

Iniciado el regreso y cuando la comisión transitaba por la calle de Vergara (hoy de Bolívar), el ingeniero García Cubas expuso la conveniencia de que Biacchi no llegara a descubrir la inexistencia del "Club Filarmónico Mexicano", por el des-

crédito en que todos ellos caerían; el doctor Durán contestó que ese asunto era de obvia resolución y que él se encargaba de subsanarlo. Ya en el Cenáculo, al dar cuenta el doctor Durán con el resultado de las gestiones de la comisión, expuso la conveniencia de que el grupo artístico que se congregaba allí desde hacía tiempo, abandonara su vida informal, transformándose en "Club Filarmónico Mexicano", para mayor prestigio de sus miembros y más fácil desarrollo de sus ideales; la proposición fué aprobada por unanimidad y el doctor don Aniceto Ortega quedó encargado de redactar el reglamento respectivo. ¡Así nació la sociedad que mudó favorablemente los destinos musicales de México!

Debidamente instalado el "Club Filarmónico" en la Academia León, cambió con el empresario de la Compañía de Opera, varias notas encaminadas a obtener el estreno de "Ildegonda"; los muchos escollos que aquél iba oponiendo fueron allanados uno a uno y sólo quedaba sin resolver, el que el monto de las entradas que produjera la función no compensara los gastos de aquélla, pero al fin éste también lo solucionó el Club, otorgando fianza de don Manuel Payno por la cantidad necesaria para cubrir el importe de la papeleta de la función; entonces Biacchi, que poseía la astucia del mercader, exigió primero que le garantizaran el importe de tres funciones a teatro lleno, se dieran o no, y, después, desconoció cuanto había aceptado, haciéndolo con la esperanza de lograr mayores beneficios en futura ocasión, que él presentía muy próxima.

Tal proceder causó en los miembros del Club enorme indignación, que subió a punto cuando vieron que el empresario cumplía uno de sus compromisos contraídos con el gobierno, el de presentar a la Peralta, quien ya venía en camino para actuar durante el 4o. abono de la temporada, que principiaría el 28 de noviembre; esto les hizo temer que de un momento a otro, el mañoso empresario designara otra ópera mexicana para ser llevada a escena y no la que ellos anhelaban, por cuyas causas decidieron conjurar desde luego ese peligro.

Como la polémica entablada entre el "Club Filarmónico"

y el empresario se prolongó más de lo necesario, el público tuvo oportunidad de enterarse de ella, simpatizó con la idea e hizo causa común con los "filarmónicos"; éstos convinieron en aprovechar la fuerza enorme de la opinión pública, que estaba de su parte, y acordaron efectuar una manifestación "pro-Ildegonda" en el propio Teatro Imperial, la noche del 15 de noviembre de ese año memorable, para cuya fecha se tenía anunciada la representación del "Baile de Máscaras" de Verdi.

EL ESTRENO DE "ILDEGONDA"

El día fijado, los miembros del Club y sus aliados se distribuyeron estratégicamente en las diversas localidades del teatro y momentos antes de empezar el segundo acto de la función, desplegaron en la barandilla de la galería un rótulo de manta que decía "Ildegonda", el cual sostenían el negro Ly-mond, criado de la actriz María Cañete, la que también era de la conjura, y el famoso "tuerto Suárez", jefe de los "cócoras" del teatrillo del Relox, en donde armaban simpáticas grescas durante las funciones. Esa fué la señal para que en las lunetas, en los palcos y en la galería, estallara en medio de palmadas, pateos y silbidos, enorme grito pidiendo el estreno de la ópera de Morales. Los concurrentes ajenos a la trama, simpatizaron con la manifestación, se unieron al movimiento y se armó tal alboroto, que impidió la continuación del espectáculo; para que cesara la bulla y aquél pudiera reanudarse, el empresario mandó alzar el telón y desde el proscenio ofreció que "Ildegonda" sería estrenada. Un coro de ¡bravos! ahogó las últimas palabras de Biacchi, el público entró en calma y la representación de la obra verdiana llegó tranquilamente a su fin.

Asustado Biacchi por las consecuencias que podía ocasionarle el haberse obligado públicamente a estrenar "Ildegonda", se apresuró a publicar al día siguiente un manifiesto en el que denostaba a los miembros del "Club Filarmónico" y al mismo tiempo se defendía de la acusación de ingrato a México y de

informal en el cumplimiento de sus compromisos, que le hacían los del Club por no querer estrenar la ópera de Morales; alegaba en su defensa que la culpa la tenía el Gobierno Imperial que por conducto del Ministro de Gobernación, José Ma. Esteva, se había negado a reconocer la subvención acordada por su antecesor, José Ma. Cortés Esparza, a cambio de contratar a la Peralta y de estrenar una ópera de autor mexicano; que no obstante esa negativa gubernamental, la empresa había cumplido la primera parte de su compromiso, pues la señora Peralta venía ya en camino a México, pero le sería imposible reconocer la segunda, ya que no estaba la empresa en condiciones de soportar las pérdidas que le causaría el estreno de una ópera de autor mexicano, sin contar con el apoyo pecuniario de la subvención. Pedía, por último, continuar los arreglos de ese asunto personalmente con el señor Morales y no con las personas con quienes hasta ahora había tratado. El periódico de oposición "La Orquesta", aprovechó el incidente comentándolo en su número del 15 de noviembre.

El manifiesto de Biacchi y la publicación periodística surtieron sus efectos; intervino la Junta Inspector de Teatros y se aclaró que el Ministro de Gobernación, obligado por la apremiante situación del erario, habíase visto obligado a implantar economías y suprimido por ello las subvenciones acordadas a los espectáculos; fué entonces cuando Maximiliano, para aplacar la exaltación de los ánimos, acordó que su ministro de Fomento otorgase fianza por \$6,000.00 expedida a favor de Biacchi, por si las entradas que produjeran el estreno de la ópera de Morales y dos representaciones más, no cubrieran los gastos originados. Gracias a esto pudo ser estrenada "Ildegonda", la noche del 27 de enero de 1866. Aquí cabe consignar que el acuerdo dictado por Maximiliano se debió, en gran parte, a las gestiones del "Club Filarmónico", puesto que uno de sus miembros, el licenciado Fonseca, era Consejero Imperial y con ese carácter intervino en favor de Morales.

"Ildegonda", con positivo beneplácito del público, fué llevada a escena tres veces más, siendo la última en beneficio del



El Dr. Eduardo Liceaga, el maestro Melesio Morales y el Ing. Antonio García Cubas, en el día en ocasión en que equivocaron la fecha de la fundación del Conservatorio de la Filarmónica; en los retratos, el Dr. José Ignacio Durán y el maestro don Tomás León.



Presbítero Agustín Caballero, Director del Conservatorio, y licenciado Urbano Fonseca, Presidente de la Comisión Directiva del Conservatorio de la Filarmónica.

autor, quien fué coronado en uno de los entreactos, por la insigne Angela Peralta.

El Ministro de Fomento pagó al empresario la cantidad insignificante de \$600.00 para cubrir el déficit habido en las tres funciones. ¡El "Club Filarmónico de México" había triunfado en toda la línea!

LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA

A mediados de diciembre de 1865, cuando los ensayos de "Ildegonda" demostraban que la obra alcanzaría buen éxito artístico, los miembros del Club se reunieron en la casa de Ituarte, para celebrar su triunfo. A la hora de los brindis, cada orador impugnó la expresión despectiva del italiano Biacchi respecto de la capacidad artística de los mexicanos, pero al tocarle su turno oratorio al doctor Durán, surgió el pedagogo y brindó porque el "Club Filarmónico" dándose cuenta de su responsabilidad histórica, coronara su obra artística fundando el "Conservatorio de Música Mexicano", en cuyas aulas hallase la juventud de México los conocimientos necesarios en las "ciencias musicales", e impidiendo de esa manera que los extranjeros reputaran de empíricos a nuestros compositores; indicó que estas ideas las venía madurando con el doctor don Aniceto Ortega. La ovación, cálida y prolongada de todos los miembros del "Club", demostró que la proposición había sido aprobada por aclamación.

Como para llevar a efecto la idea aprobada era indispensable ensanchar considerablemente el radio de acción del Club, se acordó transformarlo en una corporación cuya índole permitiera efectuar la fundación del proyectado conservatorio y, con ese objeto, se comisionó el 24 de diciembre, a los señores licenciado don Urbano Fonseca, doctor Julio Clement y al maestro don Agustín Balderas, para que examinaran el proyecto de Reglamento Orgánico debido al doctor Aniceto Ortega, el cual regiría la vida de la nueva agrupación, que llevaría por título el de "Sociedad Filarmónica Mexicana".

El 31 de diciembre, la comisión rindió cuenta de su cometido, entregando un Reglamento dividido en diez capítulos, conteniendo 63 artículos y dos transitorios, y acompañado de un escrito en el cual se hacía la sugestión que en seguida transcribo, para que se vea el afán, la prisa, la urgencia que embargaba a esos caballeros por fundar su conservatorio a la mayor brevedad.

“Aun todavía tiene la comisión otra gracia que pedir a sus comitentes, en obsequio de la pronta instalación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, y consiste en que la discusión del Proyecto de Reglamento que tiene el honor de presentar, se verifique de modo diverso del acostumbrado hasta aquí, que está por cierto lleno de inconvenientes. La discusión de un reglamento largo por sí mismo, suscitado en una asamblea tan numerosa como la que formamos, daría materia a que transcurriesen días y meses enteros sin que pudiésemos tocar a su fin quedando sin efecto, entre tanto, la instalación de la Sociedad. Parece, pues, ser una necesidad apremiante el de comenzar a operar en la forma que consulta el reglamento, repartiéndolo impreso desde luego para que se soliciten nuevos socios bajo sus bases, y en la inteligencia de que pueden hacer contra él sus observaciones por escrito, y entregarlas a la secretaría las personas que gusten, teniendo para ello hasta un mes de término, con la seguridad de que la comisión de reglamento a que se deben pasar, las tomará forzosamente en consideración para proponer que se admitan o se desechen según lo verán en el dictamen. Adoptemos este medio pacífico de poner en claro y de fijar las reglas a que deben conformarse en su marcha nuestra sociedad, y que las voces desacordes de la discusión y de la disputa, se alejen para siempre de estos sitios, en donde sólo deben resonar los acentos melodiosos de la armonía”.

La proposición fué aprobada el 2 de enero de 1866, y se dió a las prensas el “Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana” que en 23 páginas, salió de la Imprenta Económica, ubicada en el Puente de Jesús Nazareno No. 7 de esta ciudad.

Muy pronto estuvieron cumplidos todos los requisitos indispensables para llevar a cabo la instalación de la naciente sociedad cuya sesión inaugural se efectuó el 14 de enero, en uno de los salones de la Escuela Nacional de Medicina, galantemente cedido por el doctor José Ignacio Durán, director de ella.

Tuvieron la gloria de ser socios fundadores, los señores Abadiano Juan, Agreda Angel, Alcázar Ramón, Algara Ignacio, Jr., Alvarado Miguel, Bablot Alfredo, Balderas Agustín, Balderas Antonio, Bringas Miguel, Cervantes Joaquín O., Cervantes José Juan, Cervantes Estanislao José, Clement Julio, Cortina Chávez Miguel, Cosío Teodoro, Chabert Maximiliano, Jr., Chabert Maximiliano, Sr., Del Collado Casimiro, De la Borbolla Joaquín, Dueñas Jesús, Durán José Ignacio, Elizaga Lorenzo, Escalante Antonio, Escudero y Echánove Pedro, Espinosa Manuel, Fernández del Castillo Francisco, Flores Rafael, Fonseca Urbano, Fourlong José Miguel, García Cubas Antonio, Glisses N., Gómez Vaquero Alejandro, Gómez Baltazar, Gargollo Francisco, Gargollo José, Goribar Faustino, Ituarte Julio, Ituarte Ricardo, Landa Juan, Lascarán Angel, Laue Germán, Jr., León Tomás, Liceaga Eduardo, Lucio Rafael, Malo José M., Martínez de la Torre Rafael, Merodio Mariano, Morales Malesio, Muñoz Ledo Luis, Murphy Patricio, Ortega Aniceto, Ortega Eulalio, Ortega Francisco, Ortega Lázaro, Ortiz Luis G., Ortiz de Montellano Manuel, Palacios Antonio, Palacios Mariano, Palma Luis, Payno Manuel, Portu Eduardo, Portu Luis, Prado Cornelio, Rocha Juan, Rodríguez de San Miguel Fernando, Rodríguez de San Miguel Juan, Rodríguez Lascabes Agustín, Romero de Terreros Ramón, Sanromán Genaro, Siliceo Manuel, Urquiaga Jesús, Valbuena Patricio, Vélez José y Villalobos Francisco.

Todos los anteriormente listados formaban el personal del “Club Filarmónico Mexicano”, cuyos individuos, de acuerdo con lo previsto por el artículo octavo del Reglamento de la Filarmónica, se incorporaban a ella como fundadores; el presidente provisional del Club lo era don Manuel Siliceo.

Entre esta fecha y la de la instalación de la Sociedad, ingresaron como socios los señores Sanromán Francisco, Sáenz Clemente y Siliceo Agustín, pues el registro de inscripción para nuevos socios, quedó abierto en la Secretaría de la Escuela de Medicina, diariamente de 10 a 12 de la mañana, hasta el 13 de enero en que debía cerrarse.

Electa en esa sesión, (que se realizaba de acuerdo con el artículo segundo transitorio del Reglamento) la Junta Directiva quedó integrada de la manera siguiente:

Presidente, Manuel Siliceo; Vicepresidente, doctor José Ignacio Durán; Tesorero, Clemente Sanz; Secretario, doctor Eduardo Liceaga y Prosecretario, Lorenzo Elizaga.

Por designación que hizo la presidencia, el Consejo de la Sociedad quedó integrado de la manera siguiente (de acuerdo con el artículo 36 del Reglamento).

Sección de Enseñanza Musical: licenciado Urbano Fonseca, doctor Aniceto Ortega y Manuel Payno; Sección de Fondos: Alfredo Bablot, Jesús Urquiaga y Clemente Sáenz; Sección de Conciertos: profesores Agustín Balderas y Tomás León; Comisión de Etiqueta: Jesús Dueñas.

La naciente sociedad, de acuerdo con el artículo 2o. de su Reglamento, tenía por objeto: "I. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales; II. Procurar el progreso y adelanto de la Música en México y III. Atender al bienestar de los profesores de Música, proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena conducta; y prefiriendo a sus hijos en la enseñanza de la música, que la sociedad establece".

De acuerdo con su artículo 3o., la sociedad estaba constituida por cuatro clases de socios, aunque con igualdad de derechos: socios protectores, socios aficionados, socios literarios y socios profesores de música. Los protectores (artículo 7o.), eran los únicos obligados a contribuir mensualmente con su cuota de dos pesos, teniendo el compromiso de concurrir a los festivales de paga que organizara la sociedad. Los socios afi-

cionados deberían actuar en los conciertos privados y asistir a los festivales de paga; los socios literatos deberían entregar cada año una composición cantable para ser musicada por los socios profesores e impartirían gratuitamente la enseñanza literaria en la escuela de música de la sociedad.

Los socios profesores se distinguían en *maestros* y en *profesores*, (artículo 22); los primeros, en número de ocho, debían ser propuestos por la comisión de Estatutos y Reglamento; los *maestros* a su vez, (Art. 23) tenían derecho de nombrar seis profesores cuando menos y hasta 35 cuando más, como auxiliares suyos; podrían también (Art. 24) nombrar bajo su firma, en papel timbrado de la sociedad, otro número indefinido de personas dedicadas a la profesión de la música, que llevarían por título el de "aspirante a la clase de auxiliares".

Los artículos 30 y 31 otorgaban a los maestros y a los profesores el derecho a que la Filarmónica les proporcionara algunos recursos pecuniarios en ocasión de necesidad extrema, a médico y botica en casos de enfermedad, y a que sus hijos fueran preferidos en la inscripción de la Escuela de Música de la Sociedad.

Por el artículo 32, los profesores tenían "el derecho de entrar en el sorteo de un doblón de oro, con valor de veinte pesos, que la sociedad hará en los primeros días de cada mes, en favor de aquel a quien se lo diere la suerte. Para entrar al sorteo se presentará personalmente el interesado, con su credencial, a la comisión de fondos, en los últimos días del mes, y así será considerado en el sorteo próximo siguiente".

La junta Directiva de la Sociedad (Art. 34) duraba en sus funciones dos años y su tesoro sería perpetuo; todos ellos laborarían gratuitamente. Por el Art. 35 se fijaba el segundo domingo de enero para la asamblea de elecciones y se establecía que en lo sucesivo debería entrar como presidente la persona que el año anterior hubiera desempeñado el cargo de Vicepresidente, y como Secretario, el Subsecretario; en consecuencia, la elección se reducía a cubrir las vacantes de Vicepresidente

y de Prosecretario, en votación secreta y a pluralidad absoluta de votos de los socios concurrentes.

Constituida la Junta Directiva, efectuó su instalación el 21 del propio enero, acordando reunirse tres veces por semana en lugar de quincenalmente como lo establecía el Art. 44, a fin de poder realizar el mandato del Art. 54 que disponía: "A los quince días de formado el reglamento de estudios para la escuela y antes que termine el mes de febrero del año de 1866, se instalará la escuela de música, aunque sólo sea en el ramo de solfeo, entretanto se ponen las otras enseñanzas".

¿Cuál fué la causa que determinó resultara electo Presidente Fundador don Agustín Siliceo, no obstante carecer de arraigo suficiente en el Cenáculo León y, en consecuencia, en el Club Filarmónico, del cual era Presidente Provisional? ¿Por qué no lograron esa distinción merecida el maestro León, centro y pivote del grupo, el doctor Durán, autor de la idea del Club Filarmónico y del Conservatorio de Música o el doctor Aniceto Ortega, médico y músico y autor de los reglamentos del Club y de la Filarmónica?

La razón es bien sencilla y clara: ninguno de los miembros de la Filarmónica alentaba miras individuales y, en cambio, todos ellos propugnaban desinteresadamente por la realización de un ideal común: el progreso del arte musical patrio; y como se daban cuenta del beneficio enorme que obtendría la naciente sociedad contando con el apoyo de las personalidades del gobierno, eligieron para presidirla a don Agustín Siliceo, hermano de don Manuel, Ministro de Instrucción Pública y Cultos en el gobierno de Maximiliano, desde el 10 de abril del año anterior y a quien más tarde hicieron ingresar como miembro de la Filarmónica, el Dr. Durán y el Lic. Fonseca. Esta eventualidad de ninguna manera quiere decir que don Agustín careciera de méritos, puesto que los tenía como hombre de letras, como artista y como organizador.

LAS PRIMERAS ACTUACIONES PRIVADAS DE LA FILARMÓNICA

La primera actuación de la Filarmónica se efectuó en el Salón de Actos de la Escuela de Medicina la mañana del 18 de febrero y tuvo por objeto entregarle a nuestra eximia Angela Peralta el diploma que la acreditaba como socia de la Filarmónica y a don Melesio Morales el premio a que se había hecho acreedor por su triunfo artístico alcanzado mediante "Ildegonda".

La segunda actuación la constituyó el concierto privado efectuado el 31 de marzo en la propia Escuela de Medicina, en el cual se gastaron los pocos fondos de la naciente sociedad, pagando el alquiler del salón, acarreo de los pianos que facilitaron algunos de los socios y en cubrir los honorarios de la orquesta, ya que la Filarmónica aún no tenía socios auxiliares de quien echar mano para esa exigencia. En este primer concierto, que dejó muy gratos recuerdos y que se hizo aprovechando las festividades de Semana Santa, se cantó el Stabat Mater de Rossini, se ejecutó la obertura de Guillermo Tell y la señora Peralta desempeñó algunos de los números del programa.

No estando instalada la Filarmónica en casa propia, sufría las molestias inherentes al hospedaje y por ello tuvo que celebrar su asamblea general correspondiente al mes de abril, en la casa número 11 de la calle de Tacuba y la de mayor en uno de los salones de la Escuela de Medicina; para solucionar este problema se resolvió alquilar un local, otro para efectuar los conciertos y otro más para el Conservatorio por instalar.

FRACASA EL PRIMER INTENTO DE LA FILARMÓNICA PARA FUNDAR SU CONSERVATORIO

El Lic. Fonseca en nombre de la Filarmónica, rentó por \$53.00 mensuales, la amplísima casa del Puente de Leguizamo, (hoy Avenida República Argentina No. 68) para albergar el Conservatorio. Parecía ya próxima la realización del sueño do-

rado de la Filarmónica, pero he aquí que la idea fracasó por la oposición, infundada y rebosante de encono, de la mayoría de los profesores militantes de música, que propalaron mil especies calumniosas en contra de la naciente institución pedagógica.

Para justipreciar la malevolencia de las calumnias esparcidas en contra de las buenas intenciones de la Filarmónica, conozcamos la personalidad de los miembros de su Comisión de Enseñanza. Su Presidente, el licenciado Fonseca, era organizador de primera categoría y hombre de posibles económicos. Siendo Regidor del Ayuntamiento de México en el año de 1847 y no existiendo Hospital Municipal, fundó el de San Pablo (hoy Juárez) para atender a los heridos en las batallas de Churubusco y de Chapultepec; en 1852 ingresó a la Junta de Gobierno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, propuesto por el Director de aquella Sr. Echeverría y llegó a ser su Director (1854-62), Presidente de la Junta de Vigilancia de la Escuela Industrial de Huérfanos, del Tecpan de Santiago Tlalotelolco (1865); Encargado de la Secretaría de Justicia (1851); de la de Relaciones (1852) y de la de Gobernación (1855); miembro de la Comisión encargada de organizar la enseñanza profesional en México; Presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (1863-66) y uno de los fundadores de la Escuela de Sordo-Mudos (1866). Como político era Consejero Imperial.

Los compañeros del licenciado Fonseca eran don Manuel Payno, literato e historiador distinguidísimo, diplomático y político; había estado en Europa en representación mexicana. Ocupando el Ministerio de Hacienda impartió su influencia para la representación de "Ildegonda". El Dr. Aniceto Ortega cuya estancia en Europa (1846-49) le fué tan benéfica, era distinguido catedrático en la Escuela de Medicina, Director Fundador del Hospital de Maternidad e Infancia (hoy Morelos), miembro de las Sociedades Netzahualcoyotl, de Geografía y Estadística y muy estimado pianista y compositor.

No obstante la prestigiosa personalidad de los miembros

de la comisión, los murmuradores principiaron a esparcir la falsa especie de que el gremio filarmónico sabía fundadamente que la apertura del conservatorio era el resultado de una maniobra urdida por un grupo de médicos, abogados e ingenieros, gente que nada sabía de música y mucho menos de su enseñanza y de sus problemas económicos o sociales, pero maestra en intrigas y falsas maniobras, por cuyo medio pretendían acaparar a todos los alumnos particulares de música; semejante versión sembró el desconcierto entre los músicos militantes y engendró en ellos animadversión en contra de la Filarmónica y de su Conservatorio.

La maledicencia llegó a inflar tanto esta sarta de falsedades, que el Lic. Fonseca se vió en la necesidad de enfrentarse a la columna, difundiendo en nombre de la Sección de Enseñanza Musical de la Filarmónica, la circular del 12 de abril, que a continuación transcribo:

"La Comisión de Reglamentos ha llegado a entender que los músicos de profesión, que no comprenden sus intereses, hacen una oposición sorda a la Sociedad y a sus benéficas instituciones, persuadidos erróneamente esos opositores de que la enseñanza que se imparta gratuitamente por los maestros que pague la Sociedad Filarmónica, ha de perjudicarles a los otros maestros actuales, porque les arrebataría las pocas lecciones que hoy tienen de paga y que les sirven de auxilio para pasar la vida".

"La Comisión cree que este mal se debe y puede evitar; por lo que lejos que sus miras sean las de perjudicar a nadie, las tiene por el contrario de beneficiar a la clase que forman los músicos y si no acierta en los medios, no hay por esto, motivo para hacerle la guerra, sino para indicarle cuáles sean los que deben adoptarse, pues para eso están abiertos los registros de la Sociedad y dispuestos a recibir a todas las personas que quieran concurrir a esa obra meritoria; de regenerar una clase útil a la sociedad y procurar su bienestar y su progreso. El mal que se indica aunque tiene mucho de egoísmo y descanza en un concepto falso, como el que permanezca estacionado en

México el número de los alumnos de paga aun cuando se generalice el gusto por la música y las necesidades musicales, puede fácilmente prevenirse y remediarse con no admitirse por la Sociedad Filarmónica en sus escuelas, a ningún discípulo que pueda pagar su enseñanza; sino a los que entre otras cualidades tengan la de ser pobres y no puedan costear su aprendizaje”.

“La Comisión de Reglamentos juzga que fuera de los hijos de los músicos, que serían admitidos en sus aulas, por ese solo título, han de exigirse con tal escrupulosidad las condiciones de la recepción que no deben temerse que entren los que tengan atributos para recibir por paga la enseñanza, de manera que ese mal es puramente imaginario, como lo serán todos si continuamos, como no lo dudo, estudiando las necesidades del arte y de los artistas para procurar su remedio. La Comisión se propone seguir desatendiéndose por ahora de la oposición infundada de que se habla”.

La oposición se hizo tan fuerte que obligó a la Filarmónica a no ocupar el local del Puente de Leguizamó, dizque por alejado del centro de la ciudad, lo cual era simplemente excusa, puesto que dista apenas cinco calles del Zócalo; como a pesar de ello la saña continuaba, la Filarmónica formuló amplísimo informe de sus labores, que rindió el 13 de mayo, dando cuenta pormenorizada de su actuación social y artística, del movimiento de sus caudales y del personal docente que actuaría en su futuro conservatorio, haciendo hincapié en que la enseñanza impartida sería gratuita. Como a pesar de todas estas medidas la incidia proseguía, dicho informe fué publicado a páginas 1 y 2 del diario capitalino “La Sociedad”, en su número correspondiente al 15 de junio; la publicación al fin surtió efecto y como en ella se insertó el personal docente del Conservatorio y este lo daré a conocer en su oportunidad, sólo diré aquí que el único cambio que después se registró en su seno, fué el de catedrático de Francés, que originalmente era don Gustavo Desfontaine.

LOCALES RENTADOS POR LA FILARMÓNICA

Si la intriga había hecho fracasar a la Filarmónica en el noble intento de fundar su Conservatorio, si el reptil había derrotado al ave, su triunfo había sido más aparente que real, pues los egregios directivos de la Sociedad resurgían por su entusiasmo y, a fines de abril firmaban contrato de arrendamiento de la casa No. 2 de San Juan de Letrán el cual debía entrar en vigor el 1o. de mayo siguiente, cuyo salón se destinaba a servir de local para los conciertos privados de la Filarmónica; el propio día 1o. se mandó pintar el rótulo para dicho salón, en el cual se efectuó el segundo concierto la noche del 13 de junio y para que éste alcanzara el mayor lucimiento, fueron agregados a la comisión respectiva los socios Ortega, Bablot, Contreras y Portú. En esa noche, los socios aficionados alternaron con artistas profesionales como el pianista y compositor aragonés Mariano de la Fuente, recién llegado de París y con el cantante austro-polaco R. B. de Piatkowski, así como con la gentil hija del general norteamericano Juan B. Magruder, exiliado en México por haber pertenecido al derrotado partido del Sur en la Guerra de Secesión. Para evitar confusiones posteriores, debo aclarar que en el programa que a continuación se transcribe, aparece en su encabezado “primer concierto privado”, lo que es inexacto ya que el primero, según vimos, se efectuó el 31 de marzo de ese mismo año.

PRIMERA PARTE

1.—Obertura de “Il Flauto Magico” de Mozart, por los señores profesores socios auxiliares, miembros de la Banda Austriaca, bajo la dirección del maestro J. K. Sawerthal.

2.—Barcarola de “Lalla Rookh” de F. David, cantada por el Sr. Piatkowski.

3.—Fantasía Brillante, para piano, sobre un tema de “Sapho”, de Tho. Dohler, ejecutada por la señorita Amada Girau.

4.—Aria de "I. Puritani" (Rendetemi la spene), de Bellini por la señorita Serrano.

5.—Duo de "Il Trovatore" (Mira di acerbe lagrime) de Verdi, por la señorita Clotilde Espino de Cerdeña y el señor don Francisco Alfaro.

6.—Cuartetos Alemanes: a) "Ich Grusze Dich (yo te saludo) de Hertel, y b) Marschlied (marcha) de Zoller. Por los señores profesores auxiliares del Orfeón del Club Alemán.

INTERMEDIO de quince minutos, durante el cual se rifaron los doblones entre los señores profesores auxiliares, conforme al artículo 32 del Reglamento de la Sociedad.

SEGUNDA PARTE

1.—Obertura del "Freischutz" de Weber, por los señores socios, profesores auxiliares, miembros de la Banda Austriaca, bajo la Dirección del maestro Sawerthal.

2.—Aria de "La Perla del Brasil" (Charmant oiseau!) de F. David, por la señorita Magruder.

3.—Coro de "Hernani" (Evviva! Bebiam) de Verdi, por los señores socios aficionados.

4.—Fantasía para piano sobre motivos de "Lucia di Lammermoor", de Mariano de la Fuente, ejecutada por su autor.

5.—Dúo de "Poliuto" (A fugi dei Monti orribil), Donizetti, por la señorita Josefina Contreras y el señor de Piatkowski.

6.—Coro del Mercado de "Ione" de Petrella, por las señoritas y los señores socios aficionados.

Ocuparon los pianos los señores Larios, Ituarte, Contreras, Ortega (D. Aniceto), Magruder y Bablot.

DIRECTOR: Julio Ituarte.

A continuación doy la nómina del personal que entonces formaba el Orfeón del Club Alemán: *Director*, Teodoro Leede; orfeonistas: Anderssen Julio, Bartels Adolfo, Baumann Agustín, Beede F. A., Belagrange Adolfo, Bermet James; Boorman Hugo, Fischer Hugo, Horn Alberto, Jusrud Julio, Laue Germán, Leede César, Meyer Eduardo, Meyer Germán, Saenger Adolfo, Solmid Adolfo y Tormel Juan.

Para subsanar la pérdida del local del Puente de Leguizamó, la Filarmónica entró en tratos con la Compañía Lancasteriana para que le rentase la parte del local que aquélla poseía en Betlemitas y en la cual estaba instalada la Academia Municipal de Música y Dibujo sin que ésta lo ocupara en su totalidad por el estado de deterioro en que aquél se encontraba. Mientras se llegaba a un acuerdo respecto de las obras de adaptación que por su cuenta debía realizar la Filarmónica, su Junta de Funcionarios rentó para sus oficinas un local particular en el propio callejón de Betlemitas, que estaba contiguo al gran teatro, por la suma mensual de \$20.00. Se quería tener las oficinas muy próximas del Conservatorio.

LA ACADEMIA DE MÚSICA DEL PADRE CABALLERO

El padre don Agustín Caballero es uno de nuestros pedagogos musicales de más limpia ejecutoria; en la época de los acontecimientos, gozaba de gran simpatía y su personalidad estaba aureolada de gran prestigio artístico, proveniente de haber sido en 1828 uno de los dos directores de la Academia Mexicana de Música, de cuyo seno habían salido discípulos tan aventajados como Agustín Balderas, Severino López, Pedro Mallet, María de Jesús Zepeda y Cosío, Luz Mosqueira, Melesio Morales y otros. Por todo ello era mirado con unánime respeto.

En 1866 la Academia del Padre Caballero estaba ubicada en la casa que forma la esquina de las calles de la Canoa (hoy 4a. de Donceles), y la del Factor (hoy 1a. de Allende), local que actualmente ocupa el Montepío "Luz Saviñón".

FUNDACIÓN DEL CONSERVATORIO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA.

Convencidos de la imposibilidad material en que se encontraban los directivos de la Filarmónica para abrir su Conservatorio, resolvieron como única solución, acercarse al padre Caballero, invitándolo a que ingresara como socio de la agrupación y a que aceptase dirigir el conservatorio por instalar, albergándolo en su Academia, ya que su insospechable personalidad pondría al nuevo plantel a cubierto de la suspicacia de todos sus gratuitos y malintencionados detractores.

El padre Caballero, "a quien tanto deben la música y los filarmónicos de México; que ha sido la personificación de la enseñanza de ese ramo y a quien se encuentra siempre al lado de toda empresa que desea engrandecer el arte y prolongarlo; con una abnegación y un desinterés dignos de elogio", como lo dijo el doctor Liceaga en su informe del 13 de enero de 1867, aceptó las proposiciones que se le hacían y aún resolvió, con gesto digno de nuestro reconocimiento y gratitud, refundir su academia de música en el naciente conservatorio.

Una vez solucionado el problema de la ubicación del plantel, la Filarmónica hizo circular entre sus miembros y entre el público, la siguiente nota:

"CONSERVATORIO DE MÚSICA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA"

La Junta de funcionarios de la Sociedad Filarmónica Mexicana tiene el grato placer de ver coronados sus esfuerzos, y de anunciar a sus consocios y al público, amante de las bellas artes y del progreso de los mexicanos, que el 1o. de julio se abrirá el Conservatorio de Música, con el siguiente cuadro de funcionarios y profesores.

Comisión Directiva: Señores Lic. D. Urbano Fonseca, Dr. D. José Ignacio Durán, D. Aniceto Ortega, D. Manuel Payno, Lic. Luis Muñoz Ledo y D. Alfredo Bablot.

DIRECTOR DEL CONSERVATORIO: Presbítero Agustín Caballero.
PROFESOR DE SOLFEO Y CANTO: D. Amado Michel.

PROFESOR DE PIANO: D. Tomás León.

PROFESOR DE INSTRUMENTOS DE ARCO: Pbro. Agustín Caballero.

PROFESOR DE INSTRUMENTOS DE VIENTO: D. Cristóbal Reyes.

PROFESOR DE ARMONIA TEORICO-PRACTICA: D. Felipe Larios.

PROFESOR DE INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN: Pbro. Agustín Caballero.

PROFESOR DE COMPOSICION TEORICA: D. Aniceto Ortega.

PROFESOR DE LENGUA CASTELLANA: D. José T. Cuéllar.

PROFESOR DE ITALIANO: Dr. José Ignacio Durán.

PROFESOR DE FRANCES: D. Antonio Balderas.

PROFESOR DE HISTORIA DE LA MUSICA Y BIOGRAFIA DE SUS HOMBRES CELEBRES: Lic. Luis Muñoz Ledo.

PROFESOR DE ACUSTICA Y FONOGRAFIA: Dr. Eduardo Liceaga.

PROFESOR DE ANATOMIA, FISILOGIA E HIGIENE DE LOS APARATOS DE LA VOZ Y DEL OÍDO: Dr. Gabino Bustamante.

PROFESOR DE ARQUEOLOGIA DE LOS INSTRUMENTOS DE LA MUSICA: D. Ramón Rodríguez Aragoity.

PROFESOR DE ESTETICA E HISTORIA COMPARADA DE LOS PROGRESOS DEL ARTE: D. Alfredo Bablot.

Los cursos son públicos y gratuitos.

La Junta de Funcionarios tiene la satisfacción de anunciar igualmente a los señores miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana, que desde esta fecha queda abierta en el callejón de Betlemitas el local destinado a las Juntas Generales, ensayos, reuniones dominicales, etc.

El Presidente: M. Siliceo.—*El Secretario:* E. Liceaga.
Junio 15 de 1866".

La circular anterior, enviada a los socios, se hizo publicar para su mayor difusión, en el diario capitalino "El Pájaro Verde", en su número 152, página 3a., columna V, correspondiente al miércoles 27 de junio de 1866.

En la fecha anunciada, se efectuó la inauguración del conservatorio en cuyo acto su director, el padre Caballero, demostró al público concurrente, utilizando a los alumnos de su academia, las ventajas de los métodos pedagógicos aplicados a la enseñanza de la música.

El día 4 de julio, la Filarmónica redactó el siguiente aviso en que daba la feliz nueva de la inauguración de su conservatorio y el cual hizo publicar en la página 3a., columna IV del número correspondiente al 7 de julio de "La Sociedad" el cual era, con "El Pájaro Verde", uno de los dos mejores periódicos de información diaria que se editaban entonces en esta capital:

"CONSERVATORIO DE MÚSICA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA"

Se avisa al público que este establecimiento de enseñanza gratuita, se ha inaugurado el día 1o. de julio y que las inscripciones quedan abiertas en la 1a. calle de Factor No. 2, de 8 de la mañana a 5 de la tarde.

Las lecciones se darán en los lugares y horas que a continuación se expresan:

Clase de Solfeo y Canto: Profesor Sr. D. Amado Michel. Días lunes, miércoles y viernes, de 2 a 3 de la tarde, para niñas en la 1a. de Factor No. 2, Item. martes, jueves y sábados de 11 a 12, en el salón de Betlemitas.

Profesor de piano: Sr. D. Tomás León: Días lunes, miércoles y viernes, de 4 a 5 en el mismo salón.

Profesor de Instrumentos de Arco: Pbro. D. Agustín Caballero; todos los días de 7 a 9 de la noche, en la 1a. del Factor No. 2.

Profesor de Composición Teórica: Sr. D. Aniceto Ortega; días lunes, miércoles y viernes, de 11 a 12, en la casa del Factor.

Profesor de Francés: Sr. D. Antonio Balderas; días martes, jueves y sábados de 11 a 12 en la misma casa.

Profesor de Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres: Señor D. Luis Muñoz Ledo; el 1o. y 15 de cada mes, de 6 a 7 de la tarde, en dicha casa, desde el 1o. de agosto.

Profesor de Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído: Sr. Gabino Bustamante; todos los jueves de 3 a 4 en dicha casa.

Profesor de Estética e Historia comparada de los progresos de las Artes: Sr. D. Alfredo Bablot; todos los miércoles de 6 a 7 de la tarde, en la misma casa.

Profesor de Italiano: Sr. D. José Ignacio Durán; martes y viernes de 4 a 5 en la misma casa.

Profesor de Acústica y Fonografía: Sr. Dr. Eduardo Liceaga; todos los lunes, de 3 a 4 en la misma casa.

México, julio 4 de 1866.—El Secretario: Eduardo Liceaga".

Abierto el Conservatorio, su buen éxito compensó a los miembros de la Filarmónica de los sinsabores que les había ocasionado la primera intentona, pues inmediatamente comenzaron a inscribirse en gran número, personas de ambos sexos y de todas las edades, en las cátedras de solfeo, de canto, de piano, de francés, de italiano, de instrumentos, de armonía, de acústica, de fisiología e higiene de la voz, de historia de la música, etc.

El padre Caballero aceptó recibir de la Filarmónica, \$80.00 mensuales, \$30.00 como honorarios por la dirección del Plantel y \$50.00 a título de renta del local.

En agosto, el Sr. Lic. Muñoz Ledo sirvió, además de la suya, la cátedra de español que debía desempeñar el señor Cuéllar, ausente de la capital y el padre Caballero inició la de orquestación.

En honor a la justicia es necesario hacer resaltar que por requerirlo así la vida de la naciente institución artística, dos personajes extraños al Cenáculo León, aunque poseedores cada uno de indiscutible merecimiento, ocuparon los puestos directivos, con visible perjuicio a los derechos legítimos del doc-

tor Durán, que debió ser el presidente de la Filarmónica, y del maestro León, a quien le correspondía dirigir el naciente Conservatorio, pero que estos caballeros evidenciando su desinterés y su generosidad, pasaron voluntariamente a segundo término, coadyuvando con su noble sacrificio a la realización del ideal de la Filarmónica. ¡Qué heroico fué su comportamiento, qué generoso su sacrificio, qué acendrado su cariño por la evolución musical de México y qué digno de ser recordado su ejemplo! ¡Loor eterno a ellos!

RECTIFICACIÓN

Después de lo narrado se impone la necesidad de hacer algunas consideraciones rectificativas a la inexacta fecha del 16 de enero de 1866, señalada hasta hoy como la correspondiente a la inauguración del Conservatorio de la Filarmónica.

¿Quién es el responsable de ese yerro? Hasta donde yo sé, el Maestro Melesio Morales fué quien asentó, el primero, a páginas 3 de su folleto "Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro² y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música. Febrero de 1906" (México, Imprenta del Corazón de Jesús No. 1. 1907),³ la errónea fecha del 16 de enero de 1866.

Robustecieron el dato equívoco, dándole apariencias de verdad, los señores doctor don Eduardo Liceaga e Ingeniero Antonio García Cubas, al firmar, en unión del maestro Morales y con su carácter de últimos supervivientes de la Filarmónica, una "Breve Reseña de la Fundación del Conservatorio" que publicaron en las páginas 35 a 38 del mencionado folleto, y en la cual se consigna la misma fecha.

² Como catedrático de música.—J. C. R.

³ Para más detalles acerca de este folleto, véase mi "Bibliografía Musical Mexicana de los Siglos XIX y XX", Sección III, Grupo Primero.

Como todos los escritores que posteriormente han referido ese acontecimiento (ninguno de los contemporáneos lo hizo entonces) tuvieron por única fuente informativa el folleto mencionado, que el maestro Morales repartió profusamente con el ánimo de hacerse aparecer fundador del establecimiento, confiadamente lo tomaron por guía y sustentaron como exacta, la fecha errónea del 16 de enero de 1866, para la fundación del Conservatorio.

Se explica el error en que incurrieron los tres mencionados supervivientes, por haber escrito acerca del suceso que narraron, cuarenta años después de acontecido y como es seguro que al hacerlo confiaron en su memoria, la fecha exacta de la fundación del conservatorio se les tergiversó en su recuerdo. Fundo esta hipótesis, en que uno de los firmantes de la Reseña Histórica citada, el ingeniero García Cubas, en su obra intitulada "Libro de mis Recuerdos" publicado en 1904, es decir tres años antes que el folleto del maestro Morales, asienta a páginas 524 que "el Conservatorio abrió sus clases en enero de 1868", dato igualmente inexacto y contradictorio de lo que afirmó después; de ello deduzco que ninguno de los tres supervivientes poseía otra fuente informativa que su recuerdo y que por ende, a los tres les pareció verdadera una fecha errónea.

De intento dejé para el último, señalar el libro que, por su carácter oficial, ha sido el que más ha contribuído a desorientar a los investigadores: se intitula "La Educación Pública en México, a través de los mensajes presidenciales, desde la Consumación de la Independencia hasta nuestros días", prólogo de J. M. Puig Casauranc (Publicaciones de la Secretaría de Educación. México, MCMXXXVI). Dicha obra, a páginas 366, dice: "El Conservatorio abrió sus clases en el mes de enero de 1868..." lo cual se ha visto ya que es inexacto.

LA ACADEMIA DE MÚSICA Y DIBUJO PARA NIÑAS POBRES

Inmediatamente que se instaló el Conservatorio, la Filarmónica aprovechó las relaciones de su presidente, como hermano del Ministro de Instrucción Pública; el 18 de julio participó al Ministro de Gobernación "para conocimiento de S. M. el Emperador" que había quedado instalada la Sociedad Filarmónica; y al H. Ayuntamiento de la Capital, la fundación de su Conservatorio y la apertura de sus clases; esta corporación, con fecha 24 del propio mes, dispuso contestar "de enterado con satisfacción".

Apenas recibida la contestación del Ayuntamiento, el señor Siliceo se dirigió al Cabildo solicitando que la Academia Municipal de Música y Dibujo, ubicada en Betlemitas, se incorporara a la Filarmónica, para que los educandos de ambos planteles, Conservatorio y Academia, adquirieran mutuo adelanto. El Ayuntamiento, en sesión del 21 de agosto, turnó la solicitud a su Comisión de Instrucción Pública, para su estudio y dictamen, no sin que se hiciera constar en el acta correspondiente, la opinión favorable del regidor Timoteo Fernández de Jáuregui, socio recién ingresado a la Filarmónica.

En la sesión del 28 de agosto, el Cabildo conoció el dictamen de la Comisión, que a la letra dice:

"Primero.—Se accede a la solicitud del señor Presidente de la Sociedad Filarmónica, sobre que se incorpore la Academia de Música a aquélla Sociedad, librándose, en consecuencia, las órdenes respectivas a la Tesorería del Excelentísimo Ayuntamiento y señora Oropeza, Directora de la Academia.

"Segundo.—Se pondrá a la disposición de la mencionada Sociedad Filarmónica, los muebles, útiles y el local de la Academia de Música, entregándose aquéllos por inventario, el que se formará con intervención de la persona que designe el Exmo. Ayuntamiento para hacer la entrega.

"Tercero.—En el caso desgraciado de que la repetida Sociedad Filarmónica deje de existir o no llene su objeto, el Exmo.

Ayuntamiento recobrará los muebles y útiles que por este acuerdo se presentan a aquélla, para lo cual se agregará a este expediente el inventario a que se refiere la anterior proposición".

El dictamen fué aprobado por unanimidad y se designó al señor Gómez Sosaya para que interviniera en la entrega. Estos acuerdos se los comunicaron a la Filarmónica el 29 de agosto.

La resolución del Ayuntamiento, tal y como estaba redactada, en vez de mejorar la situación de la Filarmónica, de suyo angustiosa, la empeoraba; en efecto: ¿con qué pagaría el sueldo de los profesores incorporados? Si el acuerdo edelicio le resolvía el problema de la escasez de muebles, de instrumentos musicales y de enseres, en cambio, le agravaba el pecuniario, y por ello, hubo necesidad de emprender nuevas gestiones encaminadas a subsanar ese mal.

Como resultado de dichas gestiones, el Cabildo, en su sesión del 23 de octubre, aprobó la siguiente resolución:

"1a.—La Sociedad recibirá por inventario el salón, piano, pizarrones, música y demás útiles que existen en la Academia de Música.

2a.—Mensualmente, en los períodos que se tengan fijados por el Excmo. Ayuntamiento, la señora Luz Oropeza, o por falta suya la señora que continúe en la dirección de la Academia, presentará en la tesorería del propio Excmo. Ayuntamiento, el recibo de su sueldo y gastos con el Vo. Bo. del Tesorero de la Sociedad, que lo es ahora el señor D. Timoteo Fernández de Jáuregui para que le sea pagado, cuidando la Sociedad de la buena inversión de esos fondos.

3a.—La Sociedad Filarmónica se hace cargo de la Academia de Música incorporándola a su conservatorio y dirigiéndola y vigilándola según sus reglamentos.

4a.—El ramo de Dibujo continuará bajo la vigilancia de la compañía Lancasteriana, con total independencia de la Sociedad Filarmónica, a cuyo fin ésta proporcionará un salón

a donde se den esas lecciones y se mandará pasar (el presente) a la Tesorería como aclaración del Presupuesto”.

Terminados los trámites correspondientes, la señora Luz Oropeza, directora de la Academia Municipal, con fecha 18 de diciembre pidió a la Sociedad Filarmónica nombrara sinodales, escogiéndolos de entre su personal docente, para que practicasen el examen de fin de año de los alumnos de la mencionada Academia a efecto de que al incorporarse éstos al Conservatorio, se les reconociera su grado de aprovechamiento.

La Academia Municipal de Música inició sus actividades pedagógicas del año de 1867, incorporada ya al Conservatorio de la Filarmónica. ¡La influencia política del Presidente de ésta, había logrado su primer triunfo en la serie de gestiones ante las autoridades gubernamentales, que sus colegas esperaban que él realizara felizmente!

EL PRIMER CONCIERTO PÚBLICO DE LA FILARMÓNICA

Tanto para adquirir fondos con los cuales solventar los crecidos gastos del conservatorio como para evidenciar la capacidad artística de sus miembros, la Filarmónica decidió organizar su primer concierto público, de acuerdo con lo preceptuado por el artículo 50 de su Reglamento, que dice: “Por ahora, y mientras se arbitran mejores elementos, la Sociedad Filarmónica Mexicana hará cuatro grandes espectáculos líricos de paga en cada año, y a que solamente asistirá una concurrencia escogida por los socios, quienes se harán cargo de repartir los billetes de entrada entre sus relaciones”.

Era natural que las utilidades obtenidas se destinarían al sostenimiento de la Filarmónica, de acuerdo con lo preceptuado por el artículo 48 de su Reglamento que dice: “Son fondos de la Sociedad: III. Los productos que rindan, deducidos sus gastos, los espectáculos que diere la Sociedad por paga, con deducción de un tercio que se distribuirá entre los maestros, profesores y auxiliares que hayan tomado parte en la función, y de

otro tercio que se empleará exclusivamente en la conservación y fomento de la escuela de Música”.

El acto se llevó a efecto el 7 de septiembre, cuyo programa transcribo a continuación en forma bibliográfica, en vista de su importancia histórica; este consta de cuatro páginas de $20\frac{1}{2} \times 27$ centímetros, impreso en papel blanco.

Primera página: (dentro de un marco) “Gran Teatro Imperial. / Primer Gran Concierto / Vocal, instrumental y de orfeonismo / de la / Sociedad Filarmónica Mexicana / que tendrá lugar / la noche del viernes 7 de septiembre de 1866 / (Un adorno tipográfico) / Imp. de A. Boix”.

Segunda página: “La Sociedad Filarmónica, / conforme al art. 50 de su Reglamento, ha organizado su primer concierto público y merced a la entusiasta cooperación de los Socios Profesores, aficionados y alumnos que forman la sección musical, puede demostrar en esta solemnidad una parte de sus elementos con que cuenta para llevar a cabo el filantrópico y grandioso / objeto de su institución, así como patentizar los adelantos que hacen augurar / bien del porvenir que la espera. Los productos de dicho concierto han de dedicarse a cubrir los gastos considerables de instalación del Conservatorio de Música / de la Sociedad, en el que, en la actualidad reciben gratuitamente instrucción musical más de trescientos alumnos: este solo hecho ha bastado para que los miembros filarmónicos de la asociación presenten a porfía y con noble estímulo sus interesantes / servicios para la organización del presente concierto, y bastará también para que / el público acuda a él, cooperando así a un objeto esencialmente benéfico y disfrutan / do a la vez de unos momentos de tierno y agradable solaz. La Sociedad pide a este / mismo público simpatía e indulgencia para las niñas de su conservatorio y para / las señoritas y señores aficionados que han dominado su timidez y, fortaleci / dos por la convicción de que van a hacer una buena obra, se han dignado, con el / celo más laudable, cooperar al brillo de la función que se anuncia. Reciban desde / ahora todas y todos la expresión de profunda gratitud de sus

consocios. / Por la Junta de Funcionarios: El Secretario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, / Dr. E. Liceaga”.

Tercera página: “Programa. / *Primera parte.* / I. Obertura del Maestro Bottesini dedicada por su autor a la orquesta de la ópera italiana de México.⁴ / II. Coro de la Opera de Mercadante / I Giuramento / (La stella del matin) cantada por ciento cinco niñas alumnas del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana / Director Sr. D. Bruno Flores / III Dúo de Soprano y Barítono de la ópera de Petrella / Ione, / (L’ami tanto) / Cantado por la señora Amade Cuervo de Forlong y el señor D. Francisco Alfaro. / IV 60. Air Varie para violín, de Ch. de Berior, ejecutado por el niño Jacinto Osorno, acompañado en el piano por la niña Jesús Doucloz. / V Coro Alemán: Das Kirchlein (la capilla del monte) [sic.] de F. Abot / para voces solas, / cantada por los señores socios, miembros del club particular alemán de México. / Director. . . Sr. D. Teodoro Leede. / VI Souvenir de Chateaubrien, fantasía poética para piano por Alfredo Quidaut ejecutada por una señorita socia aficionada. / VII Gran Final del 1er. acto de la ópera de Mercadente / La Vestal / (Plausi al duce) / ejecutada por 345 señoras y señores, miembros todos de la Sociedad Filarmónica, acompañamiento de orquesta, banda militar austro-mexicana y 12 pianos de cola tocados cada uno a 4 manos por 12 señoritas y 12 caballeros. / Partes principales / señoritas: Concepción de la Peña, Jesús Sierra, Antonia Trici, Señores: Hermosillo (D. Alberto) Montes (D. Nestos), González (D. José María) Urquiaga (D. Jesús) / Director Sr. D. Bruno Flores. / *Segunda Parte* / I. Sinfonía inédita del célebre maestro mexicano Beristáin, ejecutada por la orquesta. / II. Coro de la ópera de Verdi Giovanna D’Arco / (Tu sei bella) cantado por más de cien alumnas del Conservatorio con acompañamiento de orquesta / Director Sr. D. Bruno Flores”.

⁴ La orquesta de la Opera considerada corporativamente, era miembro de la Filarmónica. El maestro y compositor Juan Bottesini vino a México en la Compañía de Enriqueta Sontag en 1854.

Cuarta Página: “III. Coro del Rataplán (con tambor obligado) de la última ópera de Verdi, / La Forza del Destino / cantada por la señorita María de Jesús Contreras, acompañada por las señoritas y señores aficionados de la Sociedad Filarmónica / Director Sr. D. Julio Ituarte. / IV. Coro alemán “Die jugen musikanten” (los jóvenes diletantes) de Kücken / Para voces solas / cantada por los señores socios, miembros del Club particular alemán / Director Sr. D. Teodoro Leede. / V. Gran dúo de la ópera de Verdi / Macbeth / (fatal mia donna) / para soprano y barítono / cantado por la señorita socia aficionada María de Jesús Contreras y el Sr. socio aficionado D. José María González / VI. Obertura de la ópera de Verdi / Nabucodonosor / arreglada para doce pianos, expresamente para este concierto, por el Sr. D. Francisco Contreras, y ejecutado por seis señoras y seis señores miembros de la Sociedad Filarmónica / señoritas: Acosta, Guirao, Guillén, Michaud, Olaeta, Wagner / señores: Bablot, Ituarte, Leede, Sanromán, Siliceo, Valadez. VII Gran final del 1er. acto de la ópera de Verdi / Macbeth / (Schiudi inferno) / Cantado por la señorita María de Jesús Contreras y Guadalupe Espejo / y los señores Hermosilla, Montes, Cortés y Monroy / acompañados por las señoritas y señores socios aficionados. / Director: Sr. D. Francisco Contreras. / Comenzará el concierto a las 8 en punto / Precio de las localidades / Plateas, palcos primeros y segundos con 8 entradas. . . \$16.00 / Balcones y lunetas con cojín. . . \$2.12½ / Entrada a palcos terceros. . . \$1.50 / Galería. . . \$0.75 / Quedará abierto el expendio de billetes en el Teatro Imperial, desde el miércoles 5 de las ocho de la mañana a las seis de la tarde. / A los señores propietarios y a los señores miembros de la Sociedad Filarmónica se les expendrán boletos hasta el miércoles 5 a las seis de la tarde, desde cuya hora se distribuirán a todas las personas que los soliciten”.

El Ayuntamiento capitalino, en su sesión del 4 de septiembre y a moción del señor regidor Fernández de Jáuregui, eximió a la Filarmónica del pago de impuesto municipal en

relación con el concierto y la "Gaceta Imperial", en la página 4 de su número correspondiente al 5 del propio mes, publicó el anuncio del mismo.

En relación con el concierto, haré resaltar los siguientes cuatro hechos: 1) la actuación de la entonces socia aficionada Chucha Contreras y después reputada cantante; 2) la novedad en la ejecución de un fragmento de "La Forza del Destino" ópera recién estrenada en San Petersburgo el 11 de noviembre de 1862, entonces la última escrita por Verdi y estrenada en México hasta 1872; 3) el estreno de una sinfonía inédita de Beristáin (D. Joaquín, Mex., 20 VII. 1817-10-X. 1839), dato que viene a demostrar que este maestro fué el primer compositor mexicano que abordó el género sinfónico y que, con la primera sinfonía en do menor op. 33 de Ricardo Castro, escrita en 1883, se ratifica documentalmente la opinión del distinguido escritor hispano Otto Mayer-Serra, que afirma en su libro "Panorama de la Música Mexicana" (México, 1941, p. 44-45), que el género sinfónico no se cultivó en México en el siglo XIX, y 4) que el gran contrabajista y compositor italiano Juan Bottesini aún continuaba en México.

EL TERCER CONCIERTO PRIVADO

Aprovechando el entusiasmo que el primer concierto público había encendido en el seno de la Filarmónica, su Junta Directiva pudo establecer fácilmente, entre los socios, la obligatoriedad de los *ensayos musicales*, los cuales deberían efectuarse dos veces por semana, las noches de los miércoles y de los sábados; más que estudios de conjunto, en los que imperase la indispensable disciplina de estos actos, resultaron los ensayos "animadas tertulias líricas bisemanales" al decir del Dr. D. Eduardo Liceaga, en las que se unió "la utilidad al recreo" cuyo era el lema de la Filarmónica. Durante esos ensayos se preparó el programa del tercer concierto privado, en el cual se presentaron varios socios aficionados que no habían figurado

como partes principales en los dos conciertos anteriores. He aquí transcrito su programa:

"Concierto privado / de la / Sociedad Filarmónica Mexicana / que se verificará / la noche del miércoles 7 de noviembre de 1866 / en el edificio de San Juan de Letrán / a las ocho en punto / *Primera Parte* / I. Obertura de Falsenmuhele a dos pianos. . . C. Burchard / ejecutada por los señores Contreras, Chávez, Ituar / te y Siliceo / II. Coro de Hugonotes (Giovin beltá) . . . G. Meyerbeer / por las señoritas socias aficionadas y niñas discípulas del conservatorio / Director. . . Sr. D. J. F. Contreras / III. Dúo de Traviata (Pura siccome un angelo) G. Verdi / por la señorita Clotilde Espino de Cardeña y el Sr. / D. Francisco Alfaro / IV. Fantasía y Variaciones para piano sobre temas de / la ópera Un Ballo in Maschera. . . J. F. Contreras / ejecutada por la señorita Amada Guirao / V. Terceto de Hernani (Solingno errante misero) . . . G. Verdi / por la señorita Ana Chavert y los señores D. A. Gui / boim y D. Luis Muñoz Ledo. / VI. Canon de Nabucodonosor (S'appressan gl' instanti), G. Verdi / por las señoritas Dolores Jáuregui y Jesús Leonardi, los señores Guiboim, González, señoritas y señores socios aficionados, y Aria del Delirio por el Sr. Gon / zález, Director. . . Sr. D. Agustín Siliceo".

Segunda página del programa: "*Segunda Parte* / I. Fantasía y variaciones brillantes a dos pianos sobre temas de Norma. . . S. Thalberg / ejecutadas por los señores D. Tomás León D. y Ju / lio Ituarte. / II. Aria de Un Ballo in Maschera (Ma dall'arido stello) . . . G. Verdi / por la señora Clotilde Espino de Cardeña. / III. Coro de la Africana (Tu che la terra adora) . . . G. Meyerbeer / por los señores socios aficionados / Director. . . Sr. D. Julio Ituarte / IV. Fantasía y variaciones sobre el tema de la Favorita de Rohan (Bella e di sol vestita) . . . G. Donizetti / por el señor D. Luis Muñoz Ledo / VI. Dúo de Luisa Muller (Soto il mio pie) . . . G. Verdi / por la señorita María de Jesús Contreras y el Sr. D. Jesús González / VII. Aria y Coro de L'Elixir d'Amore (Udite. . . o'rustici) . . . G. Donizetti / por el Sr. D. Jacinto Villanueva y señores y señori-

tas / socios aficionados / VIII. Cuarteto y coro de Un ballo in Maschera / (Ve si di notte)... G. Verdi / por la señorita María de Jesús Contreras y los señores / Julio García Granados, Jacinto Villanueva, M. / Alvear y señores socios aficionados / Director... D. J. Francisco Contreras. / Ocuparán los pianos los señores Contreras, Chávez Ituarte, León y / Siliceo”.

LA LOTERÍA DE LA ENSEÑANZA

Los fondos de que el Gobierno disponía en aquella época para cubrir el presupuesto de Instrucción Pública, eran exiguos, en primera, porque aún no era obligatoria y gratuita la instrucción primaria, que lo fué por la famosa ley del 2 de diciembre de 1867 y, en segunda, por la inestabilidad política que sufría el país, ocasionando con ello que los gastos de guerra absorbieran la mayor parte del presupuesto de la Nación. Para remediar esa escasez presupuestal, el Gobierno autorizaba la existencia de loterías cuyas utilidades estaban destinadas al sostenimiento de ciertos planteles educativos. De esta índole fueron la de la Academia de San Carlos, la de la Compañía Lancasteriana, la de la Enseñanza y, más tarde, la del Conservatorio.

Desgraciadamente para mi investigación, los libros que debían tratar expresamente este asunto: “Las Loterías. Historias de estas instituciones desde la Real fundada en 1771, hasta la Nacional para la Beneficencia Pública” (México, 1934) por Rómulo Velasco Ceballos y que editó la Beneficencia, y el ya citado “La Educación Pública en México”, por el Dr. Puig, no lo hacen; el primero apenas dedica dos párrafos al asunto y el segundo ni uno y por ello no puedo extenderme en este particular.

Al decir de don Marcelino Castañeda, Director General de la Beneficencia Pública, en el informe que con fecha 8 de mayo de 1861 le rindió a don Francisco Zarco, Ministro de Gobernación del Presidente Juárez, la “Lotería de la Enseñanza” estaba destinada al sostenimiento de la Amiga existente en el Convento de la Enseñanza, cuyas monjas impartían ins-

trucción gratuita a unas 200 niñas entre internas y externas, suministrándoles a las primeras, además, alimentación, albergue y ropa.

La Amiga (así se designaba entonces a las escuelas de primeras letras) del Convento de la Enseñanza había decaído un tanto disminuyendo su alumnado, no así su lotería; por esa causa, la Junta Directiva de la Filarmónica, que estaba urgida de fondos, creyó factible dirigirse al Ministro de Gobernación, pocos días después de haberle dado aviso de su instalación, solicitando disfrutar del tercio de las utilidades de la Lotería de la Enseñanza, para ayudarse a sufragar los gastos del conservatorio.

Al fundarse la Filarmónica, era Ministro de Gobernación José María Esteva, liberal moderado como don Manuel Siliceo, entonces Consejero Imperial; ambos cultivaban buenas relaciones. Desgraciadamente para la Filarmónica, aquel fué substituído el 3 de marzo de 1866 por José Salazar Ilarregui y éste rechazó lo solicitado por la Sociedad, comunicándoselo por oficio fechado el 21 de agosto de ese año; afortunadamente para la enseñanza musical del país, antes de haber transcurrido un mes (14 de septiembre), una crisis ministerial hizo salir de Gobernación al reacio ministro, substituyéndolo Teodoro Marín, quien ante nueva instancia de la Filarmónica, contestó aceptando la solicitud y así se lo hizo saber en oficio del 12 de noviembre, en el cual anunció que la participación de los productos de la Lotería principiaría a percibirse con fecha 1.º de enero de 1867.

LA REVISTA MUSICAL “LA ARMONIA”.

Si la Filarmónica cumplía maravillosamente por medio de su Conservatorio con lo preceptuado en las fracciones I y II del artículo 2.º de su Reglamento, que mandaban como sus objetos principales “Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musical” y “Procurar el progreso y adelanto de la Música en México”, no por ello dejaba de comprender su

Junta Directiva que le era indispensable contar con un medio de difusión musical de mayor radio de acción que el de su escuela, y por ello decidió publicar su revista musical que fué bautizada con el nombre significativo de "La Armonía", en cuyas páginas "se darían a conocer las tendencias de la Sociedad y se publicarían las biografías de los músicos mexicanos distinguidos, se insertarían crónicas musicales, se publicarían las composiciones de los miembros de la sociedad, se anunciaría el programa del Conservatorio, se citaría para las sesiones, se comunicarían todas las noticias relativas a la enseñanza y se editarían en forma de folletín encuadernable, las lecciones orales de don Luis Muñoz Ledo, que servía la cátedra de la "Historia de la Música y Biografía de sus Hombres Célebres". Para cumplir tan bello programa se resolvió que la publicación fuera quincenal.

Para hacer posible a la mayor brevedad la edición del periódico, la Junta Directiva, que tomó por sí la realización de la idea, se agregó a los socios Linares e Ituarte y exhortó a todos a que contribuyeran con sus recursos pecuniarios; el primer número, impreso en la casa de A. Zamora, importó \$72.00 y salió el 10 de noviembre, fecha gloriosa para el periodismo musical mexicano.

En vista del estado político en que se encontraba el país, fué indispensable solicitar el permiso correspondiente del Ministerio de Gobernación, para que pudiera circular la revista, lo cual se hizo con fecha 20 de diciembre. Por el informe que como Secretario de la Filarmónica leyó el Dr. Liceaga, el cual está fechado el 13 de enero de 1867, sabemos que para entonces habían salido cinco números, cuya noticia nos demuestra que la publicación había tenido hasta entonces, periodicidad normal.

TERMINA LA FILARMÓNICA SU PRIMER AÑO DE VIDA

La realidad había sobrepasado en mucho a la previsión de la Directiva de la Filarmónica; fracasado el primer inten-

to para la fundación del Conservatorio, el buen éxito coronó el segundo esfuerzo de manera tan rotunda, que el local de la Academia del Padre Caballero fué pronto insuficiente para contener tan crecido número de estudiantes y lo sería más aún al iniciarse el segundo año escolar: había, pues, urgente necesidad de resolver el problema y con tal objeto el doctor Durán dirigió al Ayuntamiento capitalino el siguiente escrito:

"Excmo. Sr.: José Ignacio Durán, Vicepresidente de la Sociedad Filarmónica Mexicana, ante V. E. con el respeto debido, comparezco y expongo: que el incremento que ha tomado la sociedad en menos de un año y sobre todo el Conservatorio de Música en seis meses que lleva de existencia, han excedido nuestras esperanzas; porque no sólo ha aumentado el número de sus discípulos que concurren diariamente a recibir su enseñanza, sino que han aumentado también las cátedras que allí se cursan, con las interesantísimas de la Historia Antigua y Moderna de México, de Gimnasia Higiénica y de Instrumentos de Madera; viniendo a ser el Conservatorio por el numeroso personal de un Director, veinte Catedráticos y cerca de cuatrocientos alumnos, tanto como pueden serlo los demás destinados a la enseñanza de las ciencias".

"Pues bien: un plantel que ha comenzado con tan buenos auspicios, que promete tantas esperanzas para el porvenir, carece absolutamente de un local que ofrezca las condiciones que exigen su importancia y magnitud; porque desde su apertura vive huésped, por decirlo así, en la casa del señor don Agustín Caballero, quien con una laudable abnegación y positivo perjuicio de sus intereses, primero lleno de amor por el bello arte que cultiva, lo puso a disposición de la Sociedad. V. E. conocerá que estos sacrificios del señor Caballero no deben ser indefinidos y, sobre todo, que una casa particular no puede contener el Conservatorio, sino con grandes molestias para el dueño de ella, de los catedráticos y de los concursantes; desde luego comprenderá por qué la Junta Directiva, con gran sentimiento, ha tenido precisión de dar punto a las inscripciones de nuevos alumnos".

“Es este grave inconveniente el que me trae ante V. E. con la esperanza de que su ilustración y notorio celo por todo lo que tiene relación con la enseñanza pública, atenderá a los deseos de la Sociedad que paso a manifestar: existe en el Convento de Jesús María de esta Capital, un lote que hoy está ocupado por un Hospital Militar del cuerpo expedicionario Francés; este lote, de la propiedad de la Corporación que V. E. preside, fué vendido hace tiempo y conforme a las disposiciones legales, a un señor Carballeda; pero como este señor no cumplió con sus compromisos, es decir, no llenó las condiciones que la ley impone a los compradores de bienes de esta clase, se rescindió el contrato, volviendo aquel edificio a la propiedad del Exmo. Ayuntamiento”.

“Ahora bien: la Sociedad Filarmónica pretende subrogar el lugar del antiguo comprador, adquiriendo el mismo lote y por igual precio, a censo reservativo y con el rédito del 6% anual, que es la forma de contrato que permiten las leyes vigentes: cree que es de obvia resolución su pretensión, cuando V. E. ya había prestado su aquiescencia a igual renta al señor Carballeda, no cambiando hoy las condiciones esenciales del contrato; y por lo demás, V. E. al observar los preceptos de la Ley, tenderá su mano protectora a una institución nueva en nuestro país, que, aunque en su cuna, cuenta ya con grandes elementos de vida que extienden la esfera de conocimientos, poniéndolos al alcance de todas las clases de la sociedad y que hará honor a la cultura e ilustración de México”.

“Por estas razones me lisonjeo de que esta respetuosa exposición, será bien acogida por ese ilustrado Cuerpo, y, en tal confianza, a usted suplico se sirva atender a su contenido, acordando de perfecta conformidad.”

“México, diciembre 4 de 1866.

J. Ignacio Durán.—Rúbrica”.

El mismo día 4, el Ayuntamiento de México celebró sesión de Cabildo y en ella se tomó el acuerdo que dice a la letra:

“Se dió cuenta con una exposición del señor Vicepresidente de la Sociedad Filarmónica D. José Ignacio Durán, proponiendo a nombre de la sociedad subrogarse en lugar del señor Carballeda, para adquirir el lote del Convento de Jesús María que hoy está ocupado por un Hospital Militar del Cuerpo Expedicionario, por igual precio a censo reservativo y con el crédito del 6% anual. Se acordó pase al señor Alcalde Municipal para que celebre el contrato oyendo previamente a la Comisión de Beneficencia”.

La resolución debió ser favorable, puesto que en la página 18 de la “Reseña” / de / los Trabajos / de la Sociedad / Filarmónica Mexicana / en el año 1866”, se lee:

“EDIFICIO QUE DEBE OCUPAR LA SOCIEDAD.—En las memorias que la Secretaría ha leído a los socios, les ha dado cuenta de los trabajos emprendidos para proporcionar un local apropiado a las necesidades de la Sociedad. No entraremos otra vez en pormenores, que ya no son de actualidad, por haber comprado un magnífico edificio que puede contener todo el Conservatorio, las oficinas de la Sociedad, su Sala de Juntas y que posee extensos salones para sus juntas generales y sus conciertos privados. La Junta necesita hacer en él, algunas reparaciones y, por tal motivo, no lo ofrece desde ahora a la disposición de los socios”.

Era, en verdad, indispensable la adquisición de ese edificio, puesto que la sociedad, que se había iniciado con 74 socios, concluía el primer año de su vida con 466, que se distribuían de la manera siguiente: 192 socios protectores, 160 socios aficionados, 87 socios profesores, 26 socios literatos y 1 socio honorario, que lo era el eminente compositor Franz Liszt.

Entre los socios figuraban Angela Peralta, José Antonio Gómez, Cenobio Paniagua, don Moisés Eduardo Gavira, Director de la Banda de la Gendarmería, el maestro Sawerthal, director de la Banda Austríaca, la orquesta de la ópera y el Club Filarmónico Alemán, cuyos miembros quedaron refundidos en la Filarmónica.

Tan espléndido trabajo lo había realizado la Primera Junta Directiva, la que tuvo que incluir a don Luis Muñoz Ledo, en la Comisión de Enseñanza Musical, a la cual agregó más tarde a don Alfredo Bablot y la Comisión de etiqueta, que encabezaba el señor Del Barrio por haber substituído al malogrado señor Dueñas, quedó acéfala cuando aquél marchó a Europa siendo su vacante cubierta por el doctor Gabino Fernández Bustamante.

¡Cómo es poderosa la fe y el esfuerzo de los hombres que saben iluminar su actuación con la nítida luz del ideal! La fe y el ideal han sido en México las fuerzas motoras que han determinado la existencia de las Sociedades Filarmónicas de 1824 y 1865!

Si en 1934 tuve el honor de ser quien presentara al público lector a don José Mariano Elizaga como al fundador, en México, del primer Conservatorio de América y del Mundo Ibero, ahora me cabe la satisfacción de ser quien ostente al maestro don Tomás León y al doctor José Ignacio Durán, como los promotores del actual Conservatorio Nacional, y a cuyos hombres, con ser tan conocidos, no se les tenía como lo que en realidad fueron: los fundadores de nuestra máxima institución nacional de enseñanza musical.

(Se continuará)

En la Campaña de Alfabetización cifra México su porvenir. Coopere con ella para que en el menor tiempo posible, no haya en el país un solo hombre que no sepa leer y escribir.

CONCIERTOS DE LOS LUNES

PROGRAMA

Año 1946

Lunes, 29 de julio

A cargo de José Pablo MONCAYO

1. Sonata para flauta y piano Bach
2. Tres canciones para canto y piano Ma. Teresa Prieto
3. *Enfantines* para canto y piano Mussorgsky
4. Cuarteto No. 2 Chávez *
5. Sonata para violín y piano Moncayo
6. *Danza sagrada y danza profana* para arpa y orquesta de cuerda Debussy

* El estreno de este cuarteto se anunció para el concierto del lunes, día 24 de junio. No obstante, no se verificó entonces, siendo substituído por el Cuarteto de Shostakovich.

Lunes, 26 de agosto

A cargo de Adolfo SALAZAR

1. Sonata para piano Hoffmann
2. *Lieder y canzonettas* para canto y guitarra Weber
3. *Amatzinac* para flauta y cuarteto de cuerda Moncayo
4. Sonata para arpa, flauta y viola Debussy
5. Tres preludios para piano Salazar
6. Tres poemas de Verlaine para canto y piano Salazar
7. *Arabia*, boceto para piano y cuarteto de cuerda Salazar
8. Tres cantos con acompañamiento de diversos instrumentos Berlioz

LA MUSICA FRANCESA DE ULTIMA HORA

Como vivimos tan lejos unos de otros, suele ocurrir que nos lleguen noticias a la vez de distintas personas, y que unas sean tan agradables como lo contrario otras. El pobre Paul Landormy murió hace poco, no sé cuándo, con certeza, aunque creo que sólo hace unos meses. Y ahora mismo llega a México, no directamente, sino a través de algún amigo, el libro que la editorial Gallimard le había publicado en 1943. No parece que este libro, que se titula "La Musique Française après Debussy", sea conocido en América, ni en la del Norte ni en la del Sur, porque el ejemplar que tengo a la vista llegó a California enviado por

otros amigos, sin que las librerías tengan noticias.

Landormy era ya un hombre de edad, pues que había nacido en 1869. Casi todos los críticos franceses que he conocido eran hombres viejos ya hace años. Poco a poco han debido ir desapareciendo para dejar paso a los más jóvenes; pero aquéllos cuyos nombres conozco son, más que críticos estrictamente, compositores que escriben, como Honegger, Milhaud o Poulenc, algunos de ellos en revistas extremadamente chic donde todo se vuelve anuncios de perfumistas, que son quienes sin duda sufragan los gastos de impresión y colaboración, no muy sobresaliente ésta,

pero sí aquélla, es decir que las ilustraciones, con frecuencia magníficas, valen por todo lo demás.

Ya es bastante que un hombre que se interesó tarde por la música, como Landormy, que había hecho una carrera como profesor de filosofía en la famosa Ecole des Hautes Etudes Sociales, y cuyos primeros pasos por los caminos sonoros fueron ayudados por las andaderas de la Schola Cantorum, tuviese interés y aun cierto entusiasmo por la música de última hora. No solamente la de sus paisanos, sino la de otros países también, incluyendo entre éstos a España, de cuyos compositores jóvenes, hace un par de décadas, Landormy habló con simpática vehemencia en su *Histoire de la Musique*, puesta al día en 1923.

Pero lo que apasionaba a Landormy era la música que podía remontar sus huellas a César Franck, a través de sus discípulos de segundo o tercer grado. Landormy escribió monografías notables sobre Vincent D'Indy, Gabriel Fauré, Déodat de Séverac, Albert Roussel y Lili Boulanger. Respecto a los músicos de otro tiempo, son notables sus estudios sobre Brahms, Chopin y Schubert. Sus análisis y comentarios sobre "Les Chefs d'oeuvre de la Musique" tienen una utilidad nada común, lo mismo que se trate de la "Carmen"

de Bizet que del "Fausto" de Gounod o de otras tantas obras, sin duda capitales en el arte musical, aun cuando no sean precisamente de la altura de la "Misa en Re" o del "Don Juan".

En su obra postrera, Landormy recoge cantidad de crónicas que se unen bien entre sí sin necesidad de enlazarlas con pasajes circunstanciales. Lo que merece alabarse es, desde luego, la claridad con que las cosas están consideradas ("*voir clair ce qui en est*", dijo algún francés, definiendo la crítica), la ecuanimidad del juicio que no siente la preocupación por el elogio ni por la censura, sino que expresa lo uno o lo otro con la misma naturalidad, a veces sobre un mismo compositor y sobre una misma obra; *pros* y *cons*, como dicen los americanos, que resultan de examinar las cosas desde diferentes puntos de vista.

El libro hace referencia a no menos de ciento cuatro compositores, desde Franck a Olivier Messiaen; algunos puramente de pasada, como se comprende; otros, con una insistencia que nutre al capítulo correspondiente. Desde el que comienza el libro, donde Landormy habla de la muerte de Debussy, el crítico de "La Victoire" llega hasta *los seis*, de los cuales habla con detenimiento, sin

énfasis de partido o de grupo, pero sin que su ecuanimidad no deje transparentar un fondo de simpatía. Entre medias, los compositores de la otra generación merecen el examen atento de Landormy: Fauré, D'Indy y Dukas en sus últimos años; Roussel, Schmitt, Séverac, Ravel, de todos los cuales cree Landormy que pueden hallarse huellas sobre *los seis*, sin contar las literarias de Cocteau y las más extremas de Erik Satie, Arnold Schoenberg y aun Igor Stravinsky.

A la altura de estos últimos tiempos, crueles y contradictorios, un crítico siente la angustia del futuro y la seguridad del pasado. Landormy no puede evitar que sus miradas vayan constantemente hacia atrás en los últimos capítulos de su libro. "Regards en arrière" que serán sucedidas, al momento, por las que lanza a derecha e izquierda: fácil es comprender lo que el adjetivo locativo quiere decir cuando se convierte en sustantivo de doctrina. Unos cuantos nombres fijarán en el lector lo que Landormy entiende por mirar hacia atrás: Saint-Saëns, Messager, Bruneau, Silvio, Lazzari, Georges Hüe, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville, Maurice Emmanuel, Pierné, Bachelet, Guy Ropartz, Paul Dupin, Charles Koechlin, Witowsky, muchos de ellos mencionados

por Lenormand en su estudio sobre la música francesa "moderna", y, con ellos, Francis Casadesus, Henri Büsser, Rabaud, Reynaldo Hahn, parisien de Venezuela; Roger-Ducasse, Max d'Ollone, Laparra, Louis Aubert, Ladmiraute, Samazeuilh, Grovlez, Gaubert, Delage, el discípulo de Ravel; Caplet, Inghelbrecht, Paul Le Flem, muchos de los cuales se disgustarían si se supieran incluidos en el sector en que Landormy los incluye, aunque a veces sólo sea por el hecho de mencionar una obra que tuvo su hora y que no oyó sonar otras.

En cuanto a lo que es derecha o izquierda en muchos nombres más que Landormy cita, quédese para solaz del lector averiguarlo. Simplemente mencionaré alguno de ellos como Delvincourt, De la Presle, Vellones, Jacques Ibert, Yvain, Georges Migot, Roland Manuel, Lili Boulanger, la tan prematuramente desaparecida; Maurice Soulage, Georges Dandelot, Jean Rivier, Delannoy, Henri Martelli, Maurice Jaubert, P-O Ferroud, músico y cirujano que disecaba un pollo en un banquete con la misma limpieza con que analizaba una partitura y que se murió antes de cuajar su talento en lo uno y en lo otro; Barraud, Bernard, Henri Sauguet, Duruflé, Claude Arrieu,

a quien no hay que confundir con Claudio Arrau; Manuel Rosenthal, Jolivet, Passani, Maxime Jacob, Jean Cartan, muerto a los veinticinco años; Jean Françaix, que merece su apellido; en fin, muchos más que dirán poco al lector mexicano. Los

hay, entre ellos, que merecen que se los conozca, y no sólo por el nombre. Es lo que corresponde hacer a sus jóvenes colegas de este país, digamos al *grupo de los siete*.

Ad. S.

EL CORRIDO NICARAGÜENSE

La Historia nos informa que el apogeo de la música española coincidió con el descubrimiento de América y con la colonización por los españoles de las tierras caídas bajo su dominio. En este período alcanzaron su máxima brillantez la música profana, la música polifónica religiosa, los escritos teóricos y la unión de la poesía y la música tradicionales en aquellas formas populares como son el romance y el villancico. Si bien es cierto que los conquistadores vinieron en busca de oro y otras riquezas, no es menos cierto asimismo que trajeron consigo un tesoro muy valioso: la cultura española de la "edad de oro".

El romance español vino, pues, a tierras americanas con los conquistadores. Lo atestiguan las crónicas y las cartas de relación. Es lugar común,

a este respecto, la cita de Bernal Díaz del Castillo, quien pone en boca de los conquistadores el célebre romance:

"Denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán..."

Y no sólo cantaban romances los conquistadores, sino que también los hacían. *En Tacuba está Cortés...* y la afirmación de Gomara de que don Hernán *cuando quería no trovaba mal*, bastan para confirmar esta afirmación.

En el hemisferio occidental, el romance español, gracias a la constante labor creadora de los pueblos americanos, adquirió nuevo vigor, transformándose en el corrido, que es una neta expresión de la sensibilidad popular americana o, como escribe Jacobo Dalevuelta en sus *Estampas*

de México, "un estupendo noticiero, que cuenta con la colaboración de un ejército de poetas anónimos que llevan, versificados, los relatos de los asuntos públicos. . ."

Desde que Ramón Menéndez Pidal inició, a principios de siglo, el estudio comparativo del romance y el corrido, se han publicado diversos libros sobre este interesantísimo tema. En México han aparecido dos obras fundamentales, basadas en métodos científicos de investigación y análisis: *El Romance Español y El Corrido Mexicano*, de Vicente T. Mendoza, y *El Corrido Mexicano*, de Daniel Castañeda. Son muy valiosos también los trabajos de Celestino Herrera Frimont, de Gabriel Saldívar, de H. Pérez Martínez, de Armando Duvalier y de otros escritores. Es sobremana estimable, por su erudición, la aportación de Ismael Moya, quien, en su *Romancero* (dos volúmenes), editado en Buenos Aires, compara el romance argentino con su original hispánico.

Ahora nos llega un nuevo trabajo sobre la materia: *Romances y Corridos Nicaragüenses*, de Ernesto Mejía Sánchez, Imprenta Universitaria, México, 1946.

El autor presenta una selección de dieciséis romances tradicionales españoles y de igual número de corridos nicaragüenses, recogidos —

unos y otros—por investigadores nacionales en distintos lugares del país. Ofrece de dichos romances y corridos las versiones más representativas de cada región, las cuales se cantan en el campo, en las haciendas, por los campesinos, que se reúnen con sus guitarras después de terminar las faenas del día, y en las fiestas populares, los casamientos, los velorios, "las serenatas", "las amnesqueras", etc. El autor advierte que el pueblo desde luego, no establece ninguna diferencia entre los romances tradicionales y los corridos nacionales: "los considera una misma cosa, ya que los primeros, por su significado y convivencia entre nosotros por más de tres siglos, se han vuelto propiamente nicaragüenses".

Con riguroso criterio científico, Ernesto Mejía Sánchez estudia las fuentes históricas, traza el índice de investigaciones realizadas, analiza la forma métrica y musical, el lenguaje y los temas, y establece los lugares geográficos en que se cantan. Este libro, enriquecido por numerosos ejemplos musicales, constituye una contribución muy valiosa, indispensable para quien desee conocer la relación existente entre el romance español y el corrido nicaragüense.

R. H.

EN TORNO A LA TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

Como ha sucedido en años anteriores, en el presente, la temporada de conciertos de la Orquesta Sinfónica de México constituye el núcleo de las actividades musicales de nuestra capital. Los programas, confeccionados cuidadosamente, son siempre sobremana atractivos. En ellos, lo consagrado y lo nuevo aparecen dosificados con tino ejemplar. Junto a obras calificadas del repertorio clásico y romántico—las cuales son, por así decirlo, los sólidos pilares que sostienen el edificio de nuestra cultura musical—, el maestro Chávez, alerta y vigilante, incluye las producciones más recientes de autores nacionales y extranjeros.

Es indudable que una porción cuantiosa de estas obras nuevas se perderá para siempre en la noche del olvido. Otra, en cambio, por registrar con exactitud las palpitaciones, las inquietudes y los anhelos de nuestra época o por contener un cúmulo de valores musicales intrínsecos, perdurará y será reputada, más tarde, como representativa de nuestro momento. Nuestros vaticinios, al res-

pecto, corren el riesgo de incurrir en el error. Para juzgar con clarividencia, carecemos de la necesaria perspectiva histórica. ¿Cómo podemos hoy predecir con certeza lo que mañana permanecerá vivo, lo que morirá y lo que sólo interesará a historiadores curiosos y eruditos?

El director de orquesta no es un profeta. No tiene el don de pronosticar el porvenir de la música actual o de una obra contemporánea determinada. El director de orquesta es un intérprete. Esto es: un vehículo de comunicación entre la obra y el auditorio. No es más que eso. Ni menos tampoco. Si aspira a ejercer dignamente su profesión, debe adoptar una postura abierta e imparcial frente a la música de hoy; frente a la diversidad de estilos, en vía de formación y opuestos aparentemente entre sí, pero cuyo conjunto determinará después el perfil de nuestro tiempo. Ya el padre Baltasar Gracián afirmó en el siglo XVII que *el mundo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos*. La única condición que el

director puede y debe exigir a toda obra nueva es que ésta se halle realizada con escrupulosidad, honradez y dominio del oficio. Los problemas estéticos o las cuestiones técnicas relacionadas con la escritura —por ejemplo: si el lenguaje empleado es tonal, politonal o atonal— son de la exclusiva incumbencia del compositor. El intérprete, que siente la obligación moral de contribuir al desarrollo de la *Música* y que no se conforma con representar el papel de mero *animador* de las piezas más trilladas, pone su saber, prestigio y habilidad al servicio de la nueva música, la cual es, en rigor, la que necesita apoyo para circular.

El maestro Chávez, en su calidad de director de la Orquesta Sinfónica de México, es un auténtico apóstol de la nueva música. Cumple con liberalidad la noble misión de fomentar el cultivo del arte actual, que será—esto es obvio—el arte consagrado de mañana. La labor divulgadora del maestro Chávez es más meritoria si se tiene en cuenta su doble personalidad de director y compositor. En este último aspecto, con una concepción del arte perfectamente delineada. No obstante, el maestro Chávez, consciente de su responsabilidad artística, no trata nunca de imponer, desde su puesto de director, sus preferencias de composi-

tor. En sus programas aparece incluido, con amplio criterio, cuanto merece la pena, cuanto reúne la condición *sine qua non* antes citada. Frente a la orquesta, el maestro Chávez deja de ser el creador—con estética definida y técnica madura—y se torna en el intérprete ideal, abierto a todas las tendencias.

En efecto, la Orquesta Sinfónica de México interpreta más música contemporánea que la mayor parte de las orquestas famosas de los dos continentes. Basta examinar la lista de obras ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de México para cerciorarse de que tal aseveración es verdadera. No falta ningún compositor ilustre y abundan los nombres de muchos noveles. Esto es sobre todo cierto en lo que se refiere a la música mexicana. Aquí la selección no puede hacerse con criterio tan riguroso y exigente como si se tratara de música extranjera. Al deseo general de impulsar la nueva música se une el particular de estimular a los compositores vernáculos.

La presencia de los ilustres compositores Paul Hindemith, Darius Milhaud e Igor Stravinsky, dirigiendo cada uno de ellos, en calidad de huésped, un concierto dedicado ín-

tegramente a sus obras respectivas, ha conferido a la actual temporada de la Orquesta Sinfónica de México el carácter de *festival*. De este suceso, así como de las producciones ejecutadas aquí en primera audición, nos ocuparemos en nuestra próxima crónica.

Una preocupación constante de las cabezas rectoras de la Orquesta Sinfónica, sentida desde que ésta fué fundada, ha sido la formación de artistas solistas; facilitando a éstos la salida del estado anónimo, mediante concursos, o prestando ayuda decidida a quienes han iniciado ya la carrera con posibilidades de éxito, mediante la invitación formal a participar en el programa de un concierto. El designio es patente: la música mexicana precisa de solistas mexicanos aptos, capaces de propagarla con decoro. Los extranjeros—salvo casos aislados—no sienten, ni pueden sentir por ella el mismo amor e interés que los mexicanos. He aquí una verdad de Perogrullo. Por otra parte, el nivel de la cultura musical alcanzada por un país, se acusa, en primer término, por el número y la calidad de sus compositores. También, por el número y la calidad de sus ejecutantes. Solistas y simples músicos de atril.

El solista mexicano, que se propone consagrar la vida al cultivo de la música de altura y adquirir una reputación en este campo de la actividad musical, se ve obligado—ante la casi total indiferencia— a vencer innumerables obstáculos. El mayor de todos es, sin duda, la dificultad de actuar en público. Cuando, de higos o brevas, se le presenta una oportunidad, tanto su aparición en el escenario como su modo de tocar carecen del aplomo y de la desenvoltura que da la costumbre. A esta falta de confianza en sí mismo, hija de la inexperiencia, débese añadir el peso que representa ese fino sentido del ridículo, que modera todos los movimientos y las actitudes del mexicano.

Para remediar este estado de cosas, el Departamento de Difusión Musical de la Secretaría de Educación Pública, la "Asociación de Música de Cámara de México" y "Los Conciertos de los Lunes" han acometido, dentro de sus posibilidades limitadas, la patriótica tarea de alentar a los concertistas nacionales, ofreciéndoles repetidas ocasiones de actuar ante auditorios selectos. Entre ellos incluimos ex profeso a los alumnos de las escuelas primarias, secundarias y normales, que escuchan la música artística, incluso la más avanzada, con una atención admirable.

Claro está: la participación en un concierto de la Orquesta Sinfónica tiene mayor resonancia. Se trata de actuar y quedar bien ante el público más numeroso y, a la par, el más entendido y exigente de México. La Dirección artística de la Orquesta Sinfónica, convencida de esta verdad, no escatima el apoyo a los solistas mexicanos. En los trece conciertos celebrados hasta ahora, han tomado parte los siguientes: los pianistas Angélica Morales, Salvador Ochoa y Miguel García Mora; los cantantes Ana María Feus, Concha de los Santos, Alfonso Caronne, Pedro Garnica, Fela Rodríguez y Oralia Domínguez; el violista Miguel Bautista y los violinistas José Rodríguez Frausto (elegido en concurso) y Arturo Romero.

Antes de poner punto final, queremos señalar la importancia que reviste, para nuestra vida musical, la existencia de dos nuevos directores de orquesta mexicanos: Luis Sandi y José Pablo Moncayo.

Luis Sandi, buen músico y compositor de mérito, se mueve siempre en un plano elevado de responsabilidad artística. Para él, no cabe la improvisación. No admite la negligencia. Cuanto emprende lo hace con seriedad notoria. Una de sus

realizaciones más elogiadas la constituye el *Coro de Madrigalistas*. Pero, sin duda, su aportación más valiosa, desde el punto de vista del gran público es la del *Coro del Conservatorio*, que dirige desde su fundación en 1929, con excepción de algunos años en que figuraron como directores los maestros Ignacio del Castillo, Miguel Meza y Juan D. Tercero. Gracias al tenaz esfuerzo de sus directores, ha sido posible escuchar en México obras corales de Palestrina, de Debussy, de Stravinsky, de Beethoven, de Honegger y de Bach. El año pasado el Coro del Conservatorio inició su colaboración con la Orquesta Sinfónica de México. La culminación de esta tarea mancomunada fué la ejecución en la actual temporada, de la "Misa Solemne", de Beethoven, una de las oraciones más imponentes que el hombre haya elevado a la divinidad. La versión de esta obra capital, dirigida por Sandi, honró a todos los participantes: solistas, coro y orquesta.

José Pablo Moncayo nos mostró, en su concierto, los grandes adelantos conseguidos como director. Su versión de la *IV Sinfonía*, de Beethoven, fué de la más alta calidad: entusiasta, minuciosa y equilibrada.

CRITILO


MEXICO MUSICAL

México se puede contar entre los países que ofrecen más diversos atractivos al turista curioso. Los monumentos, producto de dos civilizaciones: la indígena y la hispánica; el clima incomparable, los paisajes y las costumbres hacen de México un valioso centro de turismo.

Pero hay algo más que llama la atención del viajero, amante de las bellas artes: es la vasta riqueza musical de este país. Siglos después de la Conquista y de la Independencia, aún hoy se conservan en algunas zonas, llamadas "de refugio", vestigios de la antigua cultura musical pre-hispánica. En el siglo XVI llegan los españoles y traen consigo el rico tesoro de su música, la cual constituyó la semilla de la música criolla y mestiza.

Hoy, México ofrece al turista un panorama musical lleno de interés y variedad; sus danzas, fiestas populares y canciones tienen una gracia melódica incomparable. No sólo es interesante la música folklórica mexicana, sino también la artística, que posee un acento propio inconfundible. La Orquesta Sinfónica de México, verdadera institución nacional, en su temporada de conciertos incluye con frecuencia obras de autores mexicanos, en programas de música de todos los países y épocas, lo cual constituye un incentivo más para el turista que visita México.

Para más informes, diríjase a la
Asociación Mexicana de Turismo.

ASOCIACION  MEXICANA
DE TURISMO
AVENIDA JUAREZ 76
MEXICO, D. F.

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

C A T A L O G O

JESUS BAL Y GAY

Cuatro piezas, para canto y piano.
Divertimento, para flauta, oboe, clarinete y fagot (en alquiler).
Serenata, para orquesta de cuerda (en alquiler).
Tres piezas, para orquesta (en alquiler).

CARLOS CHAVEZ

Corrido de "El Sol", partitura de piano y coro mixto.
Corrido de "El Sol", partitura de orquesta y coro mixto (en alquiler).

BLAS GALINDO

Cinco preludios, para piano.
Dos canciones, para voz y piano.
Sonata, para violín y piano.
Sones Mariachi, para orquesta (en alquiler).
Nocturno, para orquesta (en alquiler).

RODOLFO HALFFTER

Dos sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, para canto y piano.
Homenaje a Antonio Machado, para piano.
Suite de "Don Lindo de Almería", para orquesta (en alquiler).
Suite, para orquesta (en alquiler).
Obertura concertante, para piano y orquesta (en alquiler).

JOSE PABLO MONCAYO

Huapango, para orquesta (en alquiler).
Sinfonietta, para orquesta (en alquiler).

ADOLFO SALAZAR

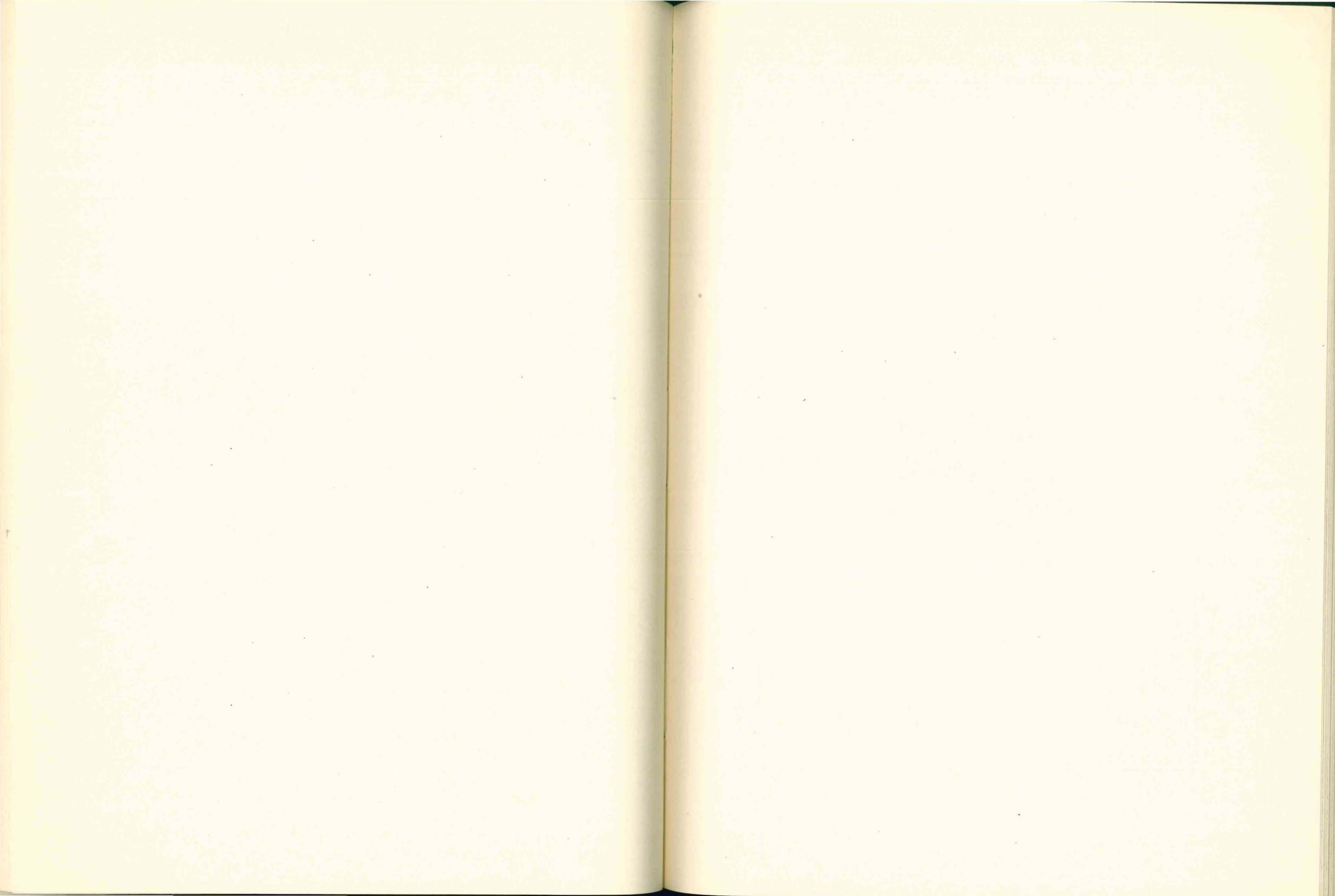
Arabia, para piano y orquesta de cuerda (en alquiler).
Paisajes, para orquesta (en alquiler).

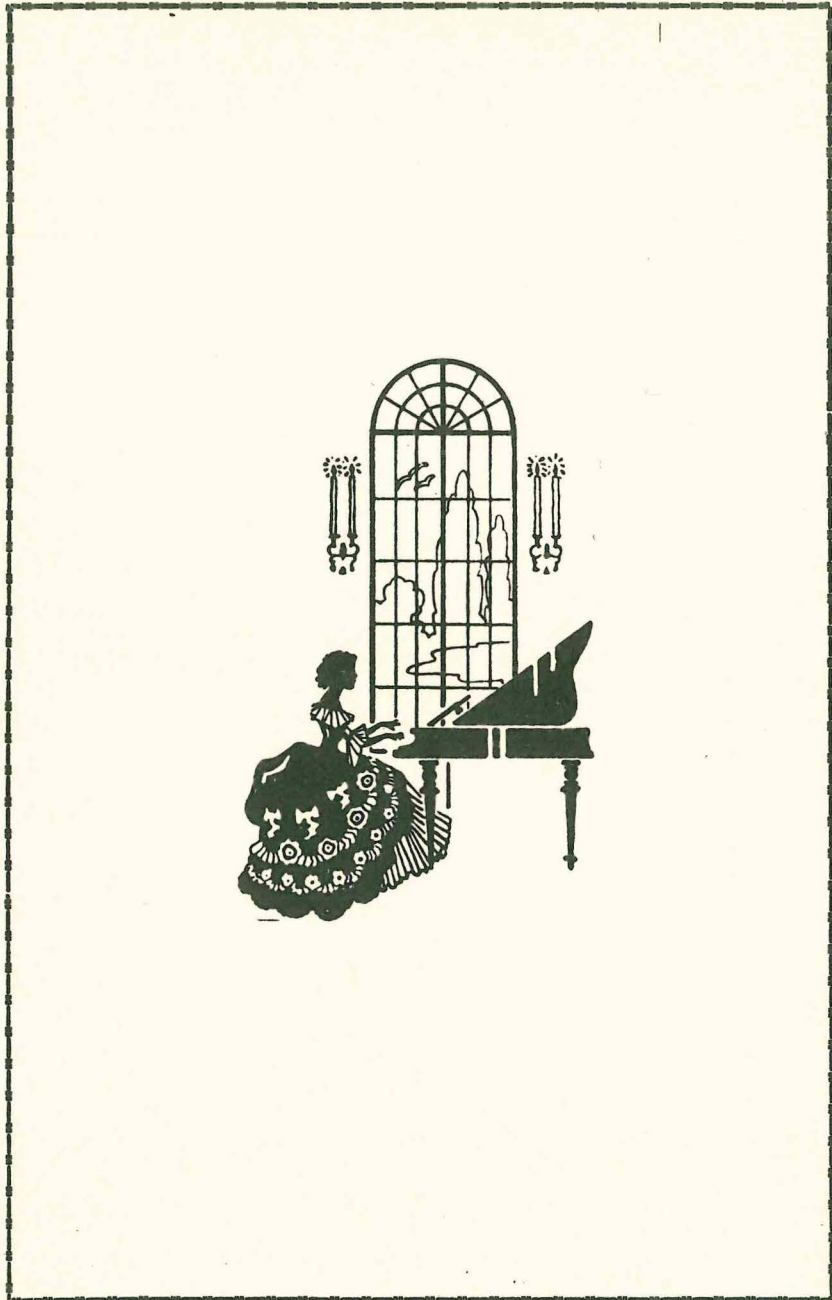
LUIS SANDI

Diez Hai-Kais, para voz y piano.
Norte, para orquesta (en alquiler).
Variaciones, para orquesta (en alquiler).

RAFAEL J. TELLO

Pequeña Misa Fúnebre, para coro a capella.





NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

Iniciación a la Dirección de Orquesta, por CARLOS CHAVEZ.- El Laúd, la Vibuela y la Guitarra (Notas), por ADOLFO SALAZAR.- Historia del Conservatorio, por el Dr. JESUS C. ROMERO.- Conciertos de los lunes.-Notas.

Año I - Núm. 4 - Septiembre 1946 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Despacho 206
México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Un año (seis números)	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Un año	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos
de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL

EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

Iniciación a la Dirección de Orquesta, por CARLOS CHAVEZ.- El Laúd, la Vibuela y la Guitarra (Notas), por ADOLFO SALAZAR.- Historia del Conservatorio, por el Dr. JESUS C. ROMERO.- Conciertos de los lunes.-Notas.

Año I - Núm. 4 - Septiembre 1946 - México, D. F.

INICIACION A LA DIRECCION DE ORQUESTA

Por Carlos CHAVEZ

Consideraciones Generales

LOS PROBLEMAS

SI los problemas de reproducción de la música —reproducción en el sentido de re-creación— son múltiples y complicados cuando se trata de obras tocadas en un instrumento solo, cuando se trata de un conjunto orquestal no se multiplican en razón directa del número de instrumentos que lo forman, sino que cambian radicalmente de naturaleza: en el primer caso el artista que re-crea toca él mismo sobre el instrumento; en el segundo caso, el artista que interpreta o re-crea no toca él mismo, sino que gobierna y anima la ejecución de un grupo de individuos, quienes, por ese hecho, se encuentran en una situación *sui generis*.

Al tocar en una orquesta, los instrumentistas que la forman se descargan de la responsabilidad principal, la interpretativa, la cual recae por entero en el Director. Este es por lo tanto el responsable de todo: de la resolución de los problemas técnicos de ejecución, del equilibrio sonoro, del fraseo, del sentido melódico, de la médula rítmica, etc.

Al concentrar así todo el poder interpretativo, el jefe de una orquesta toma el papel de un gran animador, es decir, tiene él que devolver a los individuos de la orquesta, traducidos en términos convenientes para el conjunto, la iniciativa y la personalidad artística que les ha quitado.

Para lograrlo, el Director, por encima de la capacidad técnica y artística, debe tener otra aptitud más, de naturaleza psicológica, que le permita dominar los matices infinitos del gran problema general de las relaciones humanas.

Sólo la presencia de todas estas capacidades llega en último análisis a dar al Director el poder de convencimiento, la autoridad que le es indispensable para desarrollar su función. La autoridad del Director, nadie que no sea él mismo puede dársela ni quitársela.

No importa quién nombre a un Director en su puesto, ya sea un príncipe, el cuerpo directivo de una sociedad filarmónica, un secretario de Estado, o aun (pudiera darse el caso) el personal mismo de la orquesta: lo que importa es que el Director demuestre sus capacidades efectivas ante sus huestes orquestales. Eso le dará algo más importante que la designación inicial: autoridad, y con ella, la posibilidad de cumplir bien su misión y progresar.

Por otra parte, el director debe ser un educador, en el sentido de formador, depurador, *transmisor*. Inútiles serían sus capacidades técnicas y artísticas si no pudiera infundirlas en los demás.

Es así como el director de orquesta es un *maestro* en sus acepciones reales principales de director, jefe y enseñador.

Hay en la obra de dirección de orquesta dos partes en dos

tiempos distintos: la primera, de estudio analítico, y la segunda, de síntesis re-creadora.

A la primera corresponde el conocimiento de los medios orquestales (instrumentos y sus combinaciones); el desarrollo de las capacidades auditivas; el desarrollo de las capacidades mecánicas de dirección; el conocimiento formal, temático, melódico, armónico, e instrumental de las partituras.

A la segunda parte, *síntesis re-creadora*, corresponde el desarrollo de la capacidad interpretativa propiamente dicha, que, resumiendo inconscientemente todos los estudios analíticos, pone en juego a la vez la parte emocional e imaginativa del director.

A la vista de tantos problemas, ocurre a nuestra mente, con desasosiego, una pregunta de naturaleza práctica: ¿cómo abordar la resolución de aquéllos? ¿Puede haber una forma metódica de hacerlo?

Si la hay: ¿en qué forma se asocian a resolverlos la teoría y la práctica, es decir, hasta qué punto es indispensable disponer materialmente de una orquesta para aprender a dirigirla?

Aquí aparece, pues, el problema de formación de directores de orquesta, problema que incumbe estudiar y resolver a una institución, como el Conservatorio Nacional, de enseñanza musical especial y superior.

LA ENSEÑANZA DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

¿Se debe y se puede enseñar metódicamente a dirigir orquesta?

La contestación es afirmativa. Es absolutamente debido hacerlo. Mientras más difícil y compleja sea una materia, más necesario se hace sujetarla a un estudio metódico.

Por otra parte, es perfectamente posible hacerlo, aunque, sin duda, será difícil, laborioso, y costoso.

Debe quedar bien entendido que los estudios de dirección de orquesta, como cualesquiera otros, sirven para educar y ha-

cer rendir mejor las cualidades innatas de cada estudiante. En ningún caso pueden dar a un alumno el talento natural que no posea.

Dada la gran complejidad de las funciones del director, los estudios especiales que haga serán de enorme utilidad aun en el caso de estudiantes de gran talento natural, ya que así podrán desarrollar más pronto y mejor sus facultades innatas.

Poco es lo que se ha hecho hasta ahora en el terreno de la enseñanza de la dirección.

En términos generales puede decirse que en el arte de dirigir ha privado el empirismo, tal vez debido, precisamente, a la dificultad de la materia misma.

En su *Tratado de Instrumentación y Orquestación*, Berlioz tiene un apéndice que titula: *El Director de Orquesta, Teoría de su Arte*.

Encontramos aquí una excelente discusión de muchos problemas generales concernientes a la responsabilidad artística del director; observaciones sumamente justas e ilustrativas; excelentes consejos en relación con algunos problemas concretos, y aun la exposición de ciertos principios especiales respecto a la *batuta*.

Wagner escribió un pequeño opúsculo: *Sobre la Dirección*, y Félix Weingartner, otro, titulado *Acerca del Arte de Dirigir*.

Estas dos últimas obritas son de gran interés histórico. Se trata en realidad de divagaciones sobre puntos de vista muy personales en relación con la interpretación que debe darse a tal o cual obra, y de grandes y muy justas —con seguridad— lamentaciones por los atentados que otros directores cometían con las obras clásicas y modernas de la época.

Pero, ningún asunto de discusión sobre la manera de resolver el conjunto de problemas metódicamente. Esto no parece haberse comenzado a hacer sino hasta la obra de Hermann Scherchen, aparecida en Alemania en 1929, y en las de sus antecesores inmediatos, citados por el mismo autor: Georg Schüneman,

Historia de la Dirección de Orquesta, y Cahn-Speyer, *Manual de la Dirección*.

La obra de Scherchen es de gran interés. Establece la necesidad de que la dirección de orquesta se enseñe y estudie, y de que los conocimientos teóricos sean anteriores a la práctica. Da sugerencias precisas, aunque no detalladas ni sistematizadas, acerca del modo de establecer un curso de dirección, y llega a una conclusión tal vez aventurada: "He ejercitado a algunos alumnos, a quienes podría certificar capaces, al enfrentarse con una orquesta por primera vez, de dirigir una gran obra de orquesta limpia e inteligentemente, *sin un solo ensayo*".¹

Aparte la consideración de que la afirmación de Scherchen pueda ser o no enteramente creíble, yo pienso que no debe tomarse ni siquiera como un desiderátum, ya que la dicha afirmación implica tácitamente, por lo menos por un buen período de tiempo, el divorcio entre la teoría y la práctica, criterio que, según hemos de ver más adelante, no puede resultar nada ventajoso.

Algunos Conservatorios y Escuelas Superiores de Música de los Estados Unidos, tienen establecidos cursos especiales de dirección, pero ni la obra de Scherchen, ni los planes de estudio de los dichos establecimientos, dan, en realidad, una resolución bien sistematizada y completa del problema.

Un punto de vista digno de notarse y comentarse es el de Paul Taffanel, profesor del Conservatorio de París y miembro del Consejo Superior:

"Este *arte de dirigir* ¿puede enseñarse?"

Hace algunos años se hizo una encuesta sobre este tema, y muchos artistas que fueron consultados preconizaron la creación de una clase de dirección de orquesta en el Conservatorio.

¹ Scherchen, Herman, *Handbook of Conducting*. Translated from the German by M. D. Calvocoressi. Oxford University Press. London: Humphrey Milford. First Impression July 1933. Second Impression August 1935.

Este voto no se ha realizado todavía, y podría pensarse que no hay lugar a lamentarlo, ya que los resultados serían sumamente problemáticos.

¿Dónde están, en efecto, los verdaderos preceptos de este arte? ¿Qué director puede sentirse seguro de la verdad de los medios de que se sirve para hacer claras y eficaces la infinidad de indicaciones necesarias a la interpretación de una obra?

Para dominar un instrumento, para aprender a vencer sus dificultades, es necesario practicarlos constantemente. Es lo mismo en el caso de la orquesta, y en esto se presenta una verdadera dificultad, una imposibilidad, porque no se puede tener una orquesta en permanencia para experimentar la facultades de los aspirantes a directores de orquesta y para hacerles conocer los principios de un arte tan complicado.

¿Cómo sería posible, por ejemplo, inculcar en un estudiante las cualidades de sangre fría, de presencia de ánimo, tan necesarias ante una situación peligrosa o de fracaso inminente, como acontece a veces en un gran conjunto?

Estas cualidades, admitiendo que el estudiante las posea, no pueden manifestarse sino ante el hecho mismo, el cual no puede producirse a voluntad.

¿Cómo pasar revista, cómo estudiar esa multitud de gestos, complicados cuando no intuitivos, gestos que tienen a veces la duración del relámpago, y que, sin embargo, tienen una significación precisa, que son el lenguaje del director de orquesta, pero que no existen sino en su aplicación efectiva, y cuya eficacia y valer no se comprenden sino experimentándolos sobre la orquesta misma?

¿Qué orquesta se sometería a la repetición incesante que exigiría el estudio de tal o cual gesto?

Las objeciones contra la aplicación de tal enseñanza son innumerables, y, hasta ahora, en ningún Conservatorio, en ninguna escuela de música se ha intentado instituirlos.

Añadiremos que ninguno de los grandes directores conocidos ha bebido su arte en una enseñanza especial. Abstracción

hecha de la ciencia musical que ya poseían, no han debido su habilidad más que a dos causas esenciales, indispensables: el *don natural* y la *práctica*".²

Los anteriores puntos de vista de Taffanel son muy interesantes de notar porque expresan una opinión muy generalizada, y por ello mismo será bueno comentarlos.

Siendo este el caso, habrá que hacerlo en lo esencial.

Decir que una disciplina no puede enseñarse porque es muy compleja es colocarse en una posición pesimista y vulnerable.

La cirugía, complicadísimo arte y ciencia, no podría entonces enseñarse tampoco.

Si la materia es complicada y difícil, tanta más razón para enseñarla y sistematizarla, aunque, es claro, la enseñanza de tal materia será correlativamente complicada y difícil.

No es razón para negar la posibilidad de enseñar la dirección el hecho de que los *preceptos de este arte* no existen.

Es cierto que no existen formulados y sistematizados, pero este hecho, lo que indica, es la necesidad de comenzar por conocer y analizar los *preceptos de este arte*, para poder después formularlos y sistematizarlos.

Si es cierto que la práctica es el medio decisivo para dominar la dirección de orquesta, es evidente que la parte teórica no deja de ser de una importancia fundamental. Por consiguiente, si se aborda la práctica habiendo dominado de antemano los conocimientos teóricos fundamentales, el director se encontrará en condiciones inmensamente más ventajosas que careciendo de la iniciación teórica completa.

Por otra parte, hay un sinnúmero de ejercicios prácticos que pueden llevarse a cabo sin necesidad de tener enfrente una gran orquesta, o bastando sólo pequeños conjuntos. No se mira razón alguna para privar al futuro director de prácticas utili-

² Lavignac, Albert, y Laurencie Lionel de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Librairie Delagrave, París, 1929.

simas que puede hacer él solo, o con elementos fácilmente obtenibles.

¿La cuestión de la *sangre fría* va a detenernos?

Ciertamente la sangre fría no se enseña, así, a secas, directamente.

Pero el estudio, la teoría, las prácticas preliminares que sean posibles ¿no contribuyen a dar al estudiante mayor seguridad de sí mismo, mayor aplomo, más *sangre fría*?

Es claro que sí. El director de orquesta, como el cirujano, necesitan aplomo, sangre fría, y esta es razón para darles la preparación más amplia y especializada que podamos, pero no es razón para privarlos de ella.

Es cierto que ninguno de los directores de orquesta de hoy han salido de una clase de dirección de orquesta.

Este hecho no prueba que las clases de dirección de orquesta sean innecesarias; lo que prueba es que no han existido y que los directores de hoy, por buenos que sean, son empíricos; prueba, asimismo, que si no hay otros preparados especialmente, los empíricos tendrán que seguir siendo, no los mejores, sino lo que realmente son: los únicos.

Nadie puede negar que aun el más grande talento de director se beneficiaría con un estudio y preparación especiales.

Las enseñanzas educativas de dirección de orquesta, como cualesquiera otras, deben dirigirse a robustecer, encauzar y depurar las capacidades naturales, innatas, del alumno, así como a facilitar y acelerar el proceso de su desarrollo. Ese es el alcance real de los esfuerzos educativos, en cualquier disciplina o materia; y benefician tanto al estudiante normal como al sub-normal y al excepcional.

En ningún caso enseñanzas educativas, de cualquier especie que sean, pueden tener como finalidad dar al alumno el talento o genio natural de que careció al nacer. (Según ya antes había yo dicho).

Yo creo que nuestro Conservatorio debe hacer un esfuerzo propio, utilizando, es claro, toda la experiencia adquirida por otros establecimientos u otros maestros extranjeros, pero apli-

cándose a avanzar por sí mismo lo más posible en la resolución de un problema de interés universal, para lo cual todos los esfuerzos que se realicen en todas partes son pocos.

Hay que experimentar, y hay que poner a contribución para ello todos los elementos disponibles.

Los estudios y sugerencias que aquí presento no pretenden, naturalmente, resolver de golpe el problema de la sistematización completa de la enseñanza de la dirección de orquesta: sólo entienden ser una aportación más al estudio de tan importante como inexplorada cuestión.

Programa de Estudios

El programa a que debiera sujetarse la enseñanza educativa de la dirección de orquesta debería comprender los siguientes puntos:

- I. Educación auditiva melódica.
- II. Educación auditiva armónica
- III. Dictado orquestal
- IV. Educación rítmica
- V. Dictado rítmico
- VI. Conocimiento particular de cada instrumento
- VII. Estudio de la Instrumentación y de la Orquestación
- VIII. Conocimiento formal y temático de la partitura
- IX. Conocimiento armónico y contrapuntístico de la partitura
- X. Estudio y ejercitamiento de los medios mecánicos de la dirección: a) la batuta; b) la mano izquierda
- XI. Disquisición sobre los medios psicológicos de la dirección de orquesta
- XII. Educación de la memoria
- XIII. Educación de la musicalidad
- XIV. La emoción y la imaginación
- XV. La interpretación.

I. LA EDUCACIÓN AUDITIVA MELÓDICA

Se podrá lograr ésta por una serie de estudios sistemáticos y graduados, cuyo programa trataré de bosquejar en seguida.

El primer punto será la fijación de los sonidos en el oído del estudiante, es decir, la adquisición de la *entonación absoluta*.

La entonación absoluta es la facultad para percibir auditivamente, de golpe, la altura efectiva del sonido, es decir el nombre de la nota que lo representa, y su índice.

La importancia básica de este conocimiento no necesita recomendarse. Desde luego se puede comprender su alcance incalculable.

Ahora bien. ¿Por qué medios puede lograrse esta educación?

La contestación es muy sencilla: Se aprende a reconocer los sonidos, sólo de una manera: oyéndolos.

Los sonidos se fijarán en el oído como resultado de su audición reiterada y frecuente.

Usando al principio de los instrumentos más usuales, un piano o un armonio, y posteriormente de instrumentos de cuerda, madera, y latón, el alumno deberá escuchar y reproducir cantando un solo sonido dado, digamos un LA, reiteradamente, durante 3 ó 4 sesiones al día. Es un trabajo que además de hacer en la clase, el alumno puede hacer solo, sin perjuicio de todos sus demás estudios musicales.

Insistirá durante una o dos semanas consecutivas sobre el mismo sonido, y luego pasará a cada uno de los once restantes de la escala cromática en la misma forma. Deberá recomenzar la operación cuantas veces sea necesario.

Simultáneamente a este trabajo de fijación, el alumno deberá escuchar y reproducir cantando series melódicas de sonidos colocados entre sí a distancia de todos los intervalos que entrega la escala cromática (de la segunda menor a la décima mayor).

Estos estudios deberán constituir, digamos, un primer año, en el que no aparecen todavía el solfeo y el dictado. Ha sido

un error grave, inveterado, iniciar el solfeo y el dictado sin haber previamente obtenido la fijación absoluta de los sonidos en el oído y sin haber comenzado la ejercitación de la capacidad de reproducir cantando los sonidos que se oyen: sin éstas —fijación y ejercitación— aquéllos —solfeo y dictado— resultan enteramente imposibles.

En un segundo año se perseguirán los siguientes fines:

a) que el alumno sea capaz de cantar sonidos sueltos, o series de sonidos, que se le pidan por nombre, o leyendo de textos escritos, sin que medie, para nada, audición alguna. Esto es lo que puede propiamente llamarse solfeo; y

b) que el alumno sea capaz de reconocer el nombre e índice de los sonidos sueltos o series de sonidos que se le hagan oír. Este ya será, pues, dictado.

En este segundo año el alumno habrá comenzado ya de hecho su *educación auditiva melódica* propiamente dicha, que deberá seguirse haciendo, como desde un principio, sobre la escala de doce sonidos.

Es lo que podríamos llamar: el estudio de la *intervalización absoluta*, un paso adelante de la *entonación absoluta*.

Según sea la aptitud natural del alumno se obtendrán buenos resultados con mayor o menor prontitud; pero salvo en el caso perdido de una falta absoluta de condiciones naturales, se lograrán siempre, si este estudio se inicia en la niñez y no se abandona posteriormente.

Se habrá notado que he venido hablando de doce sonidos. Los lineamientos que he venido dando tratan, en realidad, de poner las bases de un método de *solfeo y dictado de doce sonidos*, que es urgente proclamar como único eficaz.

El dictado y solfeo sobre la escala diatónica mayor y menor es totalmente insuficiente. En cierto modo es nocivo, porque acostumbra al estudiante a basarse siempre en las funciones tonales, de modo que es frecuente ver, entre todos los estudiantes, que sólo pueden solfear mientras no pierden el centro tonal. Al menor desvanecimiento de éste, se encuentran totalmente incapacitados para seguir solfeando.

Podría ser muy larga la crítica que hubiera que hacer del solfeo tonal, que es el tradicional, digamos, el de Lavignac y Rieman, y el que ha estado desde siempre en uso en nuestro Conservatorio.

Hace años, cuando yo era director de este plantel, se hizo un primer intento de reforma, que no pudo prosperar por falta de convencimiento de la mayor parte de los maestros de que aquélla era indispensable y urgente.

Indispensable, porque mediante el solfeo tonal no se llegará nunca a la *intervalización absoluta*, ni aun a la *entonación absoluta* en su mayor desarrollo. Y mientras no se tengan estas cualidades, directores y ejecutantes lucharán con grandes dificultades.

Ya se comprende que la educación auditiva melódica según aquí se entiende, indispensable como es al director de orquesta, no tiene por qué serle exclusiva.

Todo lo contrario.

Si la considero en el programa del director de orquesta es porque desgraciadamente una tal educación no se ha establecido todavía en nuestro Conservatorio, y que yo sepa en ningún otro.

Los estudios normales de solfeo de todos los alumnos del Conservatorio deberían consistir en lo antes dicho, en cuyo caso se supondría que el alumno ya vendría a la clase de dirección con la preparación necesaria.

II. LA EDUCACIÓN AUDITIVA ARMÓNICA

Esta debiera ser, también, materia de estudio general para todos los alumnos del Conservatorio.

Dominado el punto anterior, se procedería a convertir los intervalos melódicos en armónicos.

Posteriormente, dominados todos los intervalos simples, es decir, de dos sonidos, se pasaría a dominar progresivamente: conjuntos de dos intervalos a la vez; tres a la vez; cuatro a la vez; etc.

Entiéndase que en este caso no se está tratando de ninguna cuestión relativa a la ciencia de la Armonía, ni en su aspecto técnico ni en su aspecto práctico.

Se está tratando solamente de una cuestión auditiva, de fijación y discernimiento de intervalos superpuestos, con sentido puramente sonoro.

III. DICTADO ORQUESTAL

Este debe ser un dictado como el preconizado anteriormente, pero hecho con todos los instrumentos que componen la orquesta sinfónica. Por esa razón resulta apropiado llamarlo orquestal. Instrumental sería el que se hiciera con cualesquiera instrumentos: orquestal es el que se hace con los instrumentos de la orquesta.

Se trata de una materia especial para estudiantes de dirección de orquesta, que se supone ya han adquirido una educación auditiva melódica y armónica según las orientaciones antes expuestas.

El objeto específico de este estudio es relacionar la *entonación* (elevación del sonido) con el *timbre*.

Así como hay que educar el oído para reconocer las diversas entonaciones, así hay que educarlo sistemáticamente para reconocer los diversos timbres en las mismas y en diversas entonaciones.

El programa de este estudio comprenderá una primera parte de fijación. Es decir, deberá hacerse oír a los alumnos cada uno de los instrumentos de la orquesta, en toda la extensión de su tessitura hasta quedar perfectamente en su conciencia la calidad particular de timbre de cada instrumento.

Un segundo punto del programa consistirá en hacer oír a los alumnos sonidos de la misma altura, tocados por diversos instrumentos.

Mediante este estudio comparativo el alumno acabará de fijar en su mente las particularidades de timbre, al confrontar

no sólo las diferencias de un mismo sonido producido por dos instrumentos de diversa familia y de parecida tessitura —digamos un violín y un clarinete— sino de instrumentos de la misma familia pero de diversa tessitura, por ejemplo, los sonidos graves del violín y los agudos del contrabajo que sean de la misma altura.

La tercera parte del programa comprenderá el dictado melódico, con un instrumento solo, pasando sucesivamente de un instrumento a otro hasta completar la lista de todos los de la orquesta sinfónica.

La cuarta parte será la coronación de todos los anteriores estudios: el dictado armónico hecho con todos los instrumentos de la orquesta.

Se procederá progresivamente de la siguiente manera:

Dictado Orquestal Armónico

I

con 2 instrumentos iguales

” 3 ” ”
” 4 ” ”

(Hacerlo con todos los instrumentos)

II

con 2 instrumentos distintos de la misma familia

” 3 ” ” ” ” ” ”
” 4 ” ” ” ” ” ” ”

(Hacerlo con todas las familias)

III

con 2 instrumentos de distinta familia

” 3 ” ” ” ”
” 4 ” ” ” ” ”
” 5 ” ” ” ” ”

(Madera, metal, cuerda, percusión, arpa).

IV

2 instrumentos de cuerda y 2 de madera (4 en total)
3 ” ” ” ” 3 ” ” (6 en total)
4 ” ” ” ” 4 ” ” (8 en total)

(Agotar las combinaciones posibles)

V

2 instrumentos de cuerda, 2 de madera y 2 de metal (6 en total).

3 instrumentos de cuerda, 3 de madera y 3 de metal (9 en total).

4 instrumentos de cuerda, 4 de madera y 4 de metal (12 en total).

(Agotar las combinaciones posibles)

VI

2 instrumentos de cuerda, 2 de madera, 2 de metal y 2 de percusión (8 en total).

3 instrumentos de cuerda, 3 de madera, 3 de metal y 3 de percusión (12 en total).

4 instrumentos de cuerda, 4 de madera, 4 de metal y 4 de percusión (16 en total).

4 instrumentos de cuerda, 4 de madera, 4 de metal y 4 de percusión y arpa (17 en total).

Diecisiete instrumentos será un límite sumamente satisfactorio, ya que en ese número están incluidos casi la totalidad de los instrumentos distintos de la orquesta.

Llegado este momento faltará solamente la masa de instrumentos, que no será fácil usar en una clase.

Pero un dictado armónico como el aquí propuesto sería una iniciación extraordinariamente completa para el estudiante de dirección de orquesta. Las más arduas y complejas dificultades de audición con que se confronta un director en la práctica estarían básicamente vencidas.

(Se continuará)

EL LAUD, LA VIHUELA Y LA GUITARRA

(Notas)

Por Adolfo SALAZAR

EL laúd propiamente dicho y los instrumentos sucedáneos de su arte en varios países representan la cultura musical europea "de cámara" hasta la difusión arrolladora de los instrumentos del tipo "clave". La práctica del arte del laúd en la variedad de la guitarra (polifónica) que es la vihuela, constituye uno de los aspectos fundamentales de la cultura musical española hasta las décadas finales del Renacimiento y, después, en pleno período Barroco, cuando se extiende la práctica de la monodía acompañada (monodía melódica, o sea concebida en el espíritu del acorde, y acompañada armónicamente). Un nuevo aspecto de la técnica, de la que es solidario un nuevo sentido de la música, surge entonces, y es el que será entendido ya universalmente como arte de la "guitarra española", cuyo primer exponente más caracterizado es Gaspar Sanz, tras de Juan Carlos Amat como teórico y vulgarizador. Por vía colateral se extenderá el arte de la guitarra "popular"; pero este desdobra-

miento ocurre, en su plenitud de función, solamente desde el siglo XVII, no antes. Cuando se lee, con frecuencia, que el Dante, por ejemplo, se "acompañaba" en su laúd, no se recuerda que el arte de la monodía acompañada no existía aún, y que lo que hacían el Dante o sus contemporáneos y sucesores, por muchos años todavía, era cantar "polifónicamente" con el laúd, lo mismo que Binchois mediando el siglo XV o Luis Milán mediando el XVI. (En los casos más simples, el instrumento doblaba la voz, como hacía la juglaresa del *Libro de Apolonio*, o alternaba con ella en tímidos ritornellos).

Pese a la importancia que tiene para España el conocimiento de los instrumentos mencionados y sus modos de arte (obras y técnica) es muy frecuente la repetición de lugares comunes como el de la "guitarra popular" y la "vihuela cortesana"; la creencia de que la vihuela es un instrumento "genéricamente" distinto de la guitarra; que su arte es exclusivamente español, etc., etc. En mi libro *La Música en la Sociedad Europea* he tratado de desvirtuar algunos de estos empecinados errores, sin que ello suponga mucha novedad, porque cualquiera que se asome a historias de la Música suficientemente documentadas puede hacer otro tanto. Lo corriente, sin embargo, es no asomarse a esos panoramas que exigen que se vean las cosas con los propios ojos, en vez de repetir cómodamente lo que hace años pudo tener razón de decirse, pero no hoy. Las notas que ofrezco a continuación pueden ser útiles, en este sentido, a los lectores cuidadosos.

GUITARRA Y LAÚD EN ESPAÑA EN EL SIGLO XV

Los ministriles franceses y flamencos de laúd se mezclaban a los españoles de guitarra en las cortes de Castilla, en tiempos de Don Juan II (1406-1454) y de su tutor el príncipe Don Fernando el de Antequera, futuro rey de Aragón, así como en la corte de Navarra. MENÉNDEZ PIDAL (*Poesía Juglaresca*... p. 286) menciona el nombre de algunos de ellos, tales

como Johanin de Bulles, Johan Loquet, Saubaje, junto a Lope de Valencia y Rodrigo de Sevilla, "menestrers de cuerda", sin más detalles, que andaban también por Navarra hacia 1410. Pero una orden de la reina de Navarra de 1405 especifica que unos juglares eran de laúd y otros de guitarra: "Hans de Loge et Johan de Palencia, menestrers del rey de Castilla, nuestro sobrino, el uno de guitarra y el otro de laut". Parece lo más probable que Hans de Loge sería el juglar de laúd y Juan de Palencia el de guitarra, pero es lo mismo para el caso. El laúd del uno, en esta época tendría, cuando más, cinco cuerdas (o cinco órdenes de cuerdas dobles) porque las primeras tablaturas alemanas a fines del siglo XV se hacen para laúdes de cinco cuerdas. La guitarra tenía cuatro, pero en la primera mitad del siglo XVI, según Bermudo lo testifica, ya había adquirido cinco cuerdas, cuando el arte del laúd se enriquecía, y al aplicarse en esa primera mitad del siglo a la guitarra (con seis cuerdas) en España, ésta adoptó el nombre de *vihuela*, que correspondía al italiano *viola* con que se la denomina en *Il Cortigiano* de CASTIGLIONE. Al adoptar la vihuela seis o siete cuerdas, dejó las cinco anteriores del viejo laúd a la guitarra, extendiéndose en España por los tiempos de Bermudo la guitarra de cinco cuerdas que, por antonomasia, sería conocida desde el XVII como "guitarra española", conforme la denomina el Doctor Juan Carlos (Amat), en su tratadillo *Guitarra española y Vandola* a fines del siglo (1596), en el cual, la vandola es un laúd de once cuerdas (cinco dobles y una simple, al parecer).

LAS PRIMERAS TABLATURAS PARA LAÚD (S. XV)

Las primeras tablaturas alemanas para laúd se inventaron, como la de Conrad Paumann, (m. 1473), para instrumentos de cinco cuerdas y cinco trastes, de cuello corto, según puede verse en multitud de ilustraciones. Las tablaturas francesas preceden a las italianas, pero éstas aparecen impresas

antes que aquéllas y se hacen ya para instrumentos de seis cuerdas desde los primeros años del siglo XVI.

Las alemanas se hacían sin líneas, mientras que las latinas llevan tantas líneas como cuerdas. Cuando Melchior Newsidler intentó, a mediados del siglo, introducir este sistema en Alemania, levantó mucha oposición. Milán, el primer vihuelista de quien se conoce un tratado impreso en España (con tipos venecianos), sigue, naturalmente, el sistema italiano.

LA "GUITARRA MORISCA"

Es posible que uno de los tópicos más generalizados acerca de la "guitarra morisca",—que habría sido el instrumento antecesor de la guitarra más tarde divulgada en España—, tenga que ser abandonado a favor de mayores precisiones.

Probablemente no hay que entender por "guitarra morisca", en las viejas menciones que se encuentran del instrumento, sino una referencia vaga y sin compromiso a un instrumento de cuerdas tañidas con plectro o con los dedos que equivaliese entre los árabes a la "guitarra latina", de mayor antigüedad en Europa, y cuya forma, según se ve en las Cantigas, es la de instrumento con escotaduras y dorso plano. Incluso la adopción del vocablo "guitarra" (o sus similares) por los árabes pudiera no resultar exacta. La información, atribuída al arabista Conde, de que Abu Beker menciona una guitarra de cinco cuerdas con el nombre de *Miurabi* ha resultado falsa, según Henri George FARMER: *Studies in Oriental Musical Instruments*, segunda serie, (Glasgow, 1939) pues que aquel escritor árabe no menciona ni *Kaithara* ni *Miurabi* de ninguna clase. También es falso que AL-FARABI en su tratado *Kitab-al-musiqui* mencione ningún instrumento de esta clase, sino simplemente los dos laúdes de Bagdad y Korasan, de notoria longitud de cuello. Por su parte, Casiri, otra de las grandes autoridades en materias arábicas, contribuyó a la confusión atribuyendo a Al-Shalali una lista equivocada de instrumentos

en el catálogo de manuscritos árabes del monasterio de El Escorial. Estos errores estaban ya señalados por Pigeon de S. Paterne, en 1780. Posteriormente Kiesewetter, con ayuda del orientalista Hammer-Purgstall, hicieron mayores puntualizaciones que no recogió Rouanet en sus estudios muy difundidos, donde sigue a través de Soriano fuertes las primeras referencias mencionadas. Farmer (op. cit., p. 30) dice textualmente: "Hasta ahora ha venido arguyéndose que el vocablo español *guitarra* se deriva del árabe *qitara* (o *qithara*, sustituyendo por *th* la *t* con punto suscrito) mejor que no del griego (*kithara*). Parece ahora que la palabra árabe *qitara* y aun *qithara* solamente estaban empleadas por los árabes cuando se referían al instrumento griego o bizantino, (así decían también *lur* a la *lyra* griega) al paso que *kaitbar* se daba al instrumento árabe. Sin embargo, sabemos por el viejo naubat de Granada que la palabra *kitara* o *kaitara* era usual entre ellos (según Majmú-al-Aghani, edición de Yafil, p. 61), un diminutivo de la cual, *kuwaitira*, se emplea todavía en el Mahgreb (vulgarizado en *kuwitra*). Aun Al-Shalahi dice que la palabra *kaitbar* es post-clásica y cita una breve definición de Abu Bekr Al Turtushi (m. 1126), quien simplemente dice que ese vocablo indica "un instrumento de cuerdas". La relación de instrumentos que se encuentra en el Mafátiḥ, por los siglos IX-X, al que cita Julián RIBERA en su obra monumental *La música de las Cantigas* (Madrid, 1922, p. 51) incluye la *qitara* con referencia al instrumento grecorromano al que atribuye dos cuerdas y en algún caso, tres, asimilándole al *tanbur* (de Korasan, de mástil largo, sin duda por error). Como al hablar de los árabes de España Ribera traduce los instrumentos que encuentra por los vocablos que conoce en castellano, no es posible saber qué vocablo representa la *guitarra* entre los instrumentos que según El Secundi se construían en Sevilla en el siglo XIII (p. 72): pero, cuando más adelante (p. 82), Ribera menciona los instrumentos de origen árabe que se empleaban en la España musulmana y mozárabe, solamente nombra al rabel y al laúd entre los de cuerdas. El Arcipreste de Hita, que era un sabio de su tiempo, erudito y arabista que

sabía de lo que hablaba, porque era de lo que veía y oía, sin tener que andarse en "interpretaciones", decía claramente que *Arávigo non quiere la viuela de arco—Cinфонia e guitarra non son de este marco*. Es decir, que la guitarra propiamente dicha, sin calificativos, no tiene nada que hacer con los árabes. De manera que cuando en otro lugar habla de la "guitarra morisca" se comprende bien que, como era propio a las generalizaciones poco circunstanciadas de su época, entiende por eso un instrumento morisco "como las guitarras", que es todo lo que puede deducirse de las ilustraciones de las Cantigas.

LOS PRECURSORES DE LA VIHUELA RENACENTISTA EN ESPAÑA

No se conoce bien la participación española en el arte de los vihuelistas antes de que apareciesen los primeros libros en tablatura, que proceden, en gran parte, de los italianos en tablatura de laúd, arte que quizá conocía ya DIEGO DEL PUERTO en su *Portus musicae*, en 1504, libro enteramente perdido. La aparición del vocablo *vihuela*, renovado en el siglo XVI para designar aquel arte, es un hecho que ha inducido a multitud de interpretaciones equivocadas, porque no se quiso ver que, aunque el arte del laúd se tocase en el instrumento guitarra, esta se modificaba en el número de sus cuerdas, a fin de dar cabida a la polifonía de aquél, con lo cual resultaba útil no seguir llamándola guitarra, sino con el nombre, también castizo, de vihuela, aunque no se tratase de la vieja vihuela de arco ni de la vihuela de peñola, tocada con plectro, como hará la bandurria, que estudia Bermudo juntamente con las vihuelas de diverso número de cuerdas, y como lo hará la *chitarra battente*¹ en Italia en el siglo XVII, especie de guitarra con dorso combado

¹ *Wölbgitarr*e en Curt Sachs, guitarra combada. Sobre sus antecedentes, v. SACHS: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, (Leipzig, 1930, p. 209 s.). FRANCIS H. GALPIN: *A Textbook of European Musical Instruments* (Londres, 1937) (*struck guitar, guitarra toscana*) dice, también usada en los Balcanes (¿por gitanos?).

y escotaduras hundidas, de cinco a siete cuerdas dobles, de metal, tocadas con plectro, en trémolo, de donde su nombre —*battere, battre*, batimiento, batería—, instrumento que al parecer no se empleó nunca en España, aun cuando haya dejado en la América hispánica derivados populares que se conocen en México como vihuelas.

Los predecesores de los vihuelistas fueron los guitarristas que abundaban en las cortes de Castilla, Aragón y Navarra en los primeros años del siglo XV, designados unos como "ministrer de guitarra" y otros "ministrer de laut"; unos netamente españoles, como Juan de Palencia o Rodrigo de la Guitarra, otros sin duda flamencos, como Hans de Loge (MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*. . . p. 286). ¿Cómo era la música que tañían unos y otros? Desde luego hay que desechar la idea de que la guitarra fuese solamente rasgueada, porque cuando los franceses de ese tiempo se refieren a música rasgueada de guitarra lo especifican claramente diciendo *raclée*. "Como el archivo privado de los antiguos reyes de Castilla está totalmente perdido (acaso por culpa de los disturbios de las Comunidades) no podemos reunir indicaciones completas de la juglaría que acompañó el florecimiento surgido en la corte literaria de Juan II" (idem p. 285).

EL "CORTIGIANO" Y SUS INSTRUMENTOS

En la primera mitad del siglo XV, sin duda, ni el arte del laúd en España, llamado más tarde por Bermudo "vihuela de Flandes", ni el de la guitarra alcanzaban el grado de virtuosidad de los tañedores italianos y franceses de las últimas décadas del siglo, que pasa a los tratados en tablatura de Petrucci y Attaignant. Cuando ese arte, ya tan primoroso, viene a España por Valencia, a la corte del Duque de Calabria y Germana de Foix, sin duda, tampoco, hombres del refinamiento y meticulosidad de Luis Milán ni de sus predecesores inmediatos quisieron emplear el viejo vocablo de *guitarra*, pues que tocaban un arte mejor

que el vernáculo en ese instrumento; ni el de *laúd*, pues que no era el laúd propiamente lo que tocaban. ¿Qué nombre adoptarían, entonces, en una corte italianizada? Pues el mismo nombre que daban al instrumento que tocaban los propios italianos de su tiempo, españolizándolo.

Para saber cual era dicho nombre, basta comparar entre sí a tres autores coetáneos, uno italiano como Castiglione, otro español, como Boscán, otro inglés como Sir Thomas Hoby, que, puede suponerse, sabían bien lo que decían al denominar como lo hicieron a los instrumentos que tenían a mano:

Bella música... parmi... il cantare alla viola... (CASTIGLIONE: Lib. II, XIII) 1518-28.

Yo estoy mejor con el cantar con una vihuela... (trad. de BOSCÁN, 1534).

But to sing to the lute is much better... (trad. de HOBY, 1561).

En este momento preciso, *viola* en italiano, *vihuela* en castellano y *laúd* en inglés es el mismo tipo de instrumento. Cristóbal de las CASAS, en su *Diccionario Castellano-Toscano* (Sevilla 1650) corresponde todavía a nuestra voz *vihuela* por la italiana *viola*. Que no se trata de violas de arco se desprende de otros pasajes de Castiglione donde, al desear mencionarlas, las llama por su nombre.²

Por otra parte, FIRENZUOLE, en sus "*Ragionamenti*" (cit. por Cian en su edición de "*Il Cortigiano*", Florencia, 1894) aclara que la "*vivola* (viola), o *vogliano dir lira*", y esta lira, en Castiglione, es el instrumento de cuerdas que en otro lugar denomina *cetra*, es decir, un instrumento de cuerdas tañidas con los dedos. Falta conocer su forma y detalles de construcción. Para eso viene en nuestra ayuda un dibujante de la época, Marcantonio Raimondi, (hacia 1534) en una preciosa aguafuerte

² Incluso la que él o sus interlocutores denominan *viola a braccio* es una *vihuela* porque dice que es aquella, con *i trasti, e sopra quella si possono sonare i canti a 5 a 6* (voces). (Según DONI *La seconda Libreria*, Venecia 1551 (nota de Cian). En cuanto a Portugal, hoy mismo sigue denominándose allí *viola* a la guitarra.

que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Raimondi retrata al famoso tañedor Philoteo Achillini³ tañendo su *viola-vihuela* que es... una guitarra de siete órdenes, (de cuerdas dobles): la famosa vihuela de siete órdenes de Bermudo, con sus escotaduras poco pronunciadas, como fué corriente hasta mucho más tarde. De apurar la comparación, la guitarra de Philoteo era instrumento más rico que la vihuela de Bermudo, porque aquélla tiene once trastes y ésta otra diez, lo cual sugiere que la técnica italiana superaría incluso a la de los españoles. Cuando Milán traduce "viola" por "vihuela" tiene cuidado de añadir "de mano", con lo cual no habría equívoco posible. Tampoco se engañó nadie en su tiempo respecto del instrumento en que tal arte se practicaba y por eso no tardó en resurgir el nombre de "guitarra" en los tratados, mientras que el vulgo siguió denominando indistintamente guitarras a las vihuelas y vihuelas a las guitarras hasta que los eruditos quisieron diferenciarlas entre sí. Pero todavía Melcior, mediando el siglo pasado, decía buenamente: "Vihuela: lo mismo que guitarra, que es como más comúnmente se dice en el día".

"EL CORTIGIANO" Y "EL CORTESANO".

El libro del Conde Baltasar CASTIGLIONE *Il Cortigiano*, donde se sientan los principios que debe poseer el perfecto caballero que haya de andar por las cortes principescas con desenvoltura y dejando tras de sí una estela de agrado, fué una obra que tuvo en su tiempo inmensa reputación, viéndose traducida rápidamente a otros idiomas y no tardando en ser imitada. El conde Castiglione, o Conde Baltasar Castellón, como se le denominaba en Castilla, (él se firmaba Castellón), escribió su libro en 1518 ó a lo menos en esa fecha se lo envió al poeta Bembo, a la ciudad de Mántua, para que lo examinara. En fe-

³ G. Philoteo ACHILLINI escribió en 1513 en Bolonia un libro titulado *Il Viridario* donde habla de los tañedores de laúd italianos más notables en su tiempo.

brero del año 1525 vino a Madrid, enviado por el Papa Clemente VII como apoderado y representante suyo cerca del Emperador, por lo cual Castiglione fijó su residencia en Toledo, donde estaba también el poeta catalán Juan Boscán, a la sazón ayo del futuro gran Duque de Alba. Allí se enteró el conde de que habían aparecido impresos sin su consentimiento fragmentos de su libro, cuyo manuscrito había dejado a la Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, que lo habría prestado a otras gentes poco escrupulosas. Disgustado Castiglione revisó el libro y lo dió a la prensa de los famosos Aldo, en Venecia, quienes enviaban las pruebas a Mántua para que las corrigiese Bembo. El libro apareció en 1528 y entre esa fecha y 1533 habían aparecido siete ediciones, en Italia.

Al año siguiente de la primera edición, Castiglione cayó enfermo en Toledo, donde murió el 2 de febrero de 1529, a la edad de cincuenta y un años. Parece raro que Boscán no conociese el manuscrito en Toledo, ya que era criado de la casa del Rey, pero él dice que conoció el libro en 1553, año en que se lo envió Garcilaso, desde Italia. En diciembre de ese año se le concede privilegio para publicar su traducción, cuya impresión se termina en Barcelona en abril de 1534, no sin que Garcilaso, que había regresado de Italia con el Emperador (tras de su coronación en Bolonia por Clemente) le diese una "postrera lima". Esta traducción de *Il Cortigiano*, impresa como *Los cuatro libros del Cortesano* fué lo único que Boscán publicó en vida. Se dice de ella que es "agora nuevamente traducida". Debe entenderse que está "hecha de nuevas", es decir, por primera vez. En 1873 la "Colección de libros raros de Antaño", volvió a darla a la estampa por consejo de don Juan Valera, dirigiendo la edición don Antonio María Fabié. En su *Antología de poetas líricos castellanos* MENÉNDEZ PELAYO (vol. XIII pp. 79-126) escribió un estudio que ha sido aprovechado recientemente por la *Revista de Filología Española* (Anejo XXV) (1942), para una reimpresión. Una edición popular, con prólogo de Augusto F. de Avilés es la de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1930-31.

Ediciones modernas del original italiano son las de Vittorio Cian (Florencia, 1894) con abundantes notas, que Menéndez Pelayo recomienda, y la de Michele Scherillo (Milán, 1928). De sus traducciones mencionaremos la inglesa de Sir Thomas Hoby (Londres, 1561) reimpresa en la colección "Everyman Library" al cuidado de Ernest Rhys. Otra traducción inglesa es la de Leonard Eckstein Opdycke, reimpresa por Edard Bierstadt en Nueva York en 1901. La traducción francesa publicada en Lyon por Denys de Marsy en 1537 era una reimpresión de la traducción de Jacq. Colín, reimpresa también en París en 1546. Multitud de ediciones italianas antiguas pretendían reconstituir en su integridad la obra original, con lo que le añadieron pasajes apócrifos. La Public Library de Nueva York posee más de cincuenta, entre italianas y en otras lenguas.

Aparte del interés que la obra tiene en sí misma, porque muestra con fidelidad que parece indudable la vida italiana del Renacimiento, en diálogos entre sus personajes más conspicuos como los duques de Urbino, Juliano de Médicis, Pietro Bembo, César Gonzaga, Gaspar Pallavicino, el Aretino, Bernardo Bibiena y otros, desde el punto de vista musicológico su interés es no menos grande por la referencia que hace a las danzas, los instrumentos e ideas sobre la música en esta fecha temprana del siglo XVI, en pleno Renacimiento. La comparación de su vocabulario con el de las traducciones contemporáneas en castellano, francés e inglés es útil por diversas razones alguna de las cuales ha quedado apuntada.

Entre las imitaciones que *Il Cortigiano* tuvo en español, en su tiempo, merece citarse *El Galateo* de Juan de Mena y, aunque inferior a la de Boscán, se señala la traducción con modificaciones por Lucas Gracián Dantisco bajo el título de *El Galateo Español*. "Grandes pretensiones mostró el valenciano don Luis Milán al escribir con el mismo título que el de Castellón, un libro que también trata de las cualidades que deben adornar a los caballeros y a las damas, y donde se dilucidan muy por extenso las cuestiones de amor, alternando la prosa con el ver-

so, en las seis jornadas en que está dividido este libro" (p. LXV del prólogo de D. Antonio María Fabié). Castiglione dividió su obra solamente en dos libros, que fragmenta en párrafos numerados al modo de capítulos, pero Boscán prefirió la subdivisión en cuatro libros y cada uno en varios capítulos (once el primero y siete los demás).

Milán había probado fortuna en las letras (si así pueden llamarse) redactando un librito, impreso en Valencia en 1535 (al tiempo de *El Maestro*), que fué su "*Libro de motes de damas y caballeros, Intitulado el juego de mandar*. Compuesto por Don Luis Milán. Dirigido a las damas", (imprensa de Francisco Díaz, Romano, en la metropolitana ciudad de Valencia, en el año de Mil y D XXXV, a XXVIII días del mes de octubre). El librito, que se imprime a continuación de *El Cortesano* en la edición de Rivadeneyra, en Madrid, 1874, para la "Colección de Libros Españoles raros y curiosos" (Tomo 7º), publicación recomendada por Barbieri, consta de pocas páginas en las cuales se insertan los tercetos que los caballeros dirigen a las damas forzando las consonantes; de tal manera que en la copla de respuesta resulte algún despropósito a la proposición del primer verso. El ingenio de Milán parece aquí bastante zafio, y si era del gusto de las damas y caballeros de la corte de Germana de Foix, no cabe alabarles mucho el gusto.

Por ejemplo alguien dice: *Descalzaos los zapatos* y se le contesta: *Y si os hieden vuestros pies— Calzaros bien al revés*. En otra ocasión: *Limpiaos vuestros ojos —y pestañas— que están llenas de lagañas*.

Otras veces la dama expone el terceto entero y el caballero responde tomando pie en la última palabra de aquél. El juego se practicaba así en España todavía en las primeras décadas del siglo actual con el nombre de "Juego de los Estrechos", en un día señalado del año (el primero de noviembre, en Madrid) pero ya no se improvisaban los versos, sino que se imprimían en papelitos que, doblados, se sacaban a la suerte. Un juego parecido debió de ser el de las "cossantes" gallegas, muy anteriores en fecha.

El "*Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán*" fué impreso "en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Juan de Arcos, corregido a la voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI Vt Blasius Navarro". (Rara suerte la de esa imprenta, para Milán.) Es una especie de crónica de los juegos que ocurrían en el palacio y huertos de la reina Germana y el real duque de Calabria, con Don Luis Milán como uno de los personajes principales y otros caballeros D. G. Gilot (Gilote), el poeta Joan Fernández de Heredia y su mujer, Francisco Fenollet y otros más, que quizá fueron gentes de categoría en aquella corte, en la cual aparecen, desde la primera jornada (el libro tiene seis, la sexta mucho más larga que las anteriores), la reina Germana y el duque. Pero en 1561 hacía veintitrés años que había muerto la reina, poco después de imprimir Milán su libro de vihuela, y hacía diez que había muerto el duque, cuyo virreinato había durado más de veinte años. Por eso Milán habla en su libro de "aquellas damas y caballeros de aquellos tiempos". Bien pudo ocurrir que Milán, que por entonces debería tener sesenta años poco más o menos, si como piensa Morphy nació a fines del siglo XV o comienzos del XVI, pudiese en su libro más proporción de fantasía que de realidad. Los diálogos que, al modo de Castiglione, se establecen en su *Cortesano* lo ponen a la par de los duques: "Dixo el Duque", "Dixo Don Luis Milán", lo cual, a tantos años de distancia, pudo ser verdad o no tanta.

Milán considera necesario explicar el porqué de redactar esa imitación tan poco afortunada del conde italiano, que viene a mostrar el provincialismo de la corte valenciana, aunque ello pudiera ser defecto de Milán y no de la realidad. En la p. 4 dice: "Este caballero armado cortesano que por presente doy, hice de la manera que diré: hallándome con ciertas damas de Valencia, que tenían entre manos *El Cortesano* del conde Baltasar Castellón, me dixeron qué me parecía dél. Yo dixi: *Más querría ser vos conde—Que no Don Luis Milán—Por estar en esas manos—Donde yo querría estar.* Respondieron las damas: *Pues haced vos un otro, para que alleguéis a veros en las manos*

*que tanto os han dado de mano,*⁴ Probé habelle y he allegado a tanto, que no le han dado de mano, sino la mano para levantalle"... Algunas menciones que hace de canciones y *seraus* tienen cierto interés, particularmente la gran fiesta que describe en un huerto y que es una especie de ballet sobre la historia de Cupido, con su correspondiente: *Bien venga el magio—El confaloner selvagio* en cuyo reparto aparece él como Mirafior de Milán, bebe el agua de Cupido y dice sutilezas, amén de otras gracias no tan sutiles. En algún momento toma la vihuela para acompañar al canto, mientras que en otro tañe para echar fuera el demonio de la envidia, que supone que atormenta "el cuerpo de Joan Fernández, como hacía el arpa de David al rey Saúl".

Merece mencionarse que en una ocasión Milán se denomina a sí mismo Milá, como es costumbre en las provincias de Levante, y en otra, la reina le dice: "por vida de Don Pedro Miláns, vuestro primo". Por su parte, el Duque dice en otra ocasión: "Bien muestra en su hablar Don Luis Milán que los milanes vinieron de los griegos como Hércules en Italia" (¿se referiría a la familia de los Milanés?). Finalmente, añadiré que GIL POLO, en *La Diana Enamorada* (Valencia, 1564) lo llama Millán, apellido más español que Milán, en unos versos que parecen hacer eco a aquellos insertos en el texto (p. 386) y que se dicen ser del propio vihuelista:

*A Don Luis Millán recelo y temo
Que no podré alabar como deseo,
Que en Música estará en tan alto extremo
Que el mundo le dirá segundo Orpheo.*

Después, el olvido. Morphy menciona hasta diez historiaadores del reino de Valencia entre 1564 y 1855 sin que sus escritos arrojen luz sobre el origen y primeros años del notable músico. La cronología que Morphy da, a partir del año 1502, en que Don Hernando de Aragón, hijo de don Fadrique, último

⁴ ¿Alude con eso Milán a un estado precario de su fortuna?

rey de Nápoles, depuesto por Fernando el Católico, viene a España como Duque de Calabria en calidad de prisionero, hasta 1561, año de la publicación de *El Cortesano*, no es muy importante y contiene errores de fechas.

Tras de morir la reina Isabel en 1504, Fernando el Católico, se casó con Germana de Foix, hermana de Luis XII de Francia, la cual tenía entonces (1506) dieciocho años. Fernando muere en 1516 y en el testamento decreta la libertad del duque de Calabria. Germana se casa en 1517 con el duque de Brandeburgo, que murió en 1525, y al siguiente vuelve a casarse con Don Hernando de Aragón quien, en 1528, presta juramento como virrey de Valencia. Muy aficionado a la música, poseía una notable colección de instrumentos que ha sido estudiada en la "Revista de Archivos" (*Instrumentos músicos del Duque de Calabria*, Tomo 1, pp. 187ss. Madrid, 1871). Sobre Milán, v. J. B. TREND, *Luis Milán and the vihuelistas* (Nueva York, 1925).

LA GUITARRA-VIHUELA EN ITALIA

Giovanni PHILOTEO (Filoteo o Philotheo) ACHILLINI, también llamado Philotheo de Bolonia, en su calidad de poeta (1466-1538), según el grabado de Marcantonio RAIMONDI (c. 1480-c. 1530 ó 1534). El grabado reproduce una pintura de Francesco FRANCIA, de manera que el retrato es anterior a 1517. Philoteo está tocando una *guitarra-vihuela* (*vivola*, *viola* en italiano, en esta época), de *siete cuerdas dobles*, apreciables sin esfuerzo en el grabado original. El instrumento es de gran tamaño, de forma alargada y tiene *once* trastes. Las clavijas se colocan *lateralmente*, como en la vihuela de Bermudo, en un clavijero curvo e inclinado, semejante a los instrumentos de tipo *cetra-citola*. Clavijeros así se encuentran en los primeros libros de tablatura italiana de laúd, como el de Francesco da MILANO (1536) (KINSKY, p. 134, fig. 3). Este tipo de clavijero se conserva en las violas de arco; más recurvado des-



pués, hasta su forma actual en esta familia. Uno, semejante al de Philoteo, se encuentra en una viola grave de fines del siglo XVI (KINSKY, p. 93, fig. 2) y también en un laúd de comienzos de este siglo, en Girolamo di BENEVENTO (KINSKY, p. 67, fig. 2). El proceso de este clavijero es interesante por lo que se refiere a la vihuela italiana de este modo: *cetra-laúd-vihuela-viola de arco*. Los laúdes y las guitarras posteriores (como la guitarra y la vihuela española) renuncian a este clavijero curvo y adoptan el recto, en el breve tiempo que media entre la vihuela de Philoteo y la de Bermudo. Diversos sistemas de clavijeros en guitarras y vihuelas se encuentran en la p. 398 del primer volumen de nuestra obra antes citada.

(El grabado de Raimondi se conserva en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. Se reproduce aquí por cortesía de esta institución).

EXACTITUD Y LA RELATIVIDAD EN LA ICONOGRAFÍA

Desde el momento en que los museos instrumentales contienen ejemplos de lo que puede entenderse como capricho o fantasía en el terreno organográfico es lícito pensar que esa fantasía puede haberse ejercido también en las pinturas o grabados de artistas de otro tiempo, y que no es posible, por lo tanto, prestar fe inconcusa a los testimonios gráficos que se encuentran en libros antiguos, cuadros, frescos, etc. Es siempre prudente seguir como norma, en este y en todos los demás casos de investigación, los consejos de la "duda sistemática". Sin embargo, proceder con cautela no significa que haya que dejarse llevar por una desconfianza ignorante y aldeana. En organografía es fácil, dentro de la relatividad de los conocimientos, darse cuenta, ante un caso raro, de si se trata de una excepción, de una simple variedad o de un capricho. Si, por ejemplo, se observa en una pintura de Hyeronimus Bosch, o Bosco, que de la rabadilla de un ser viviente brota un instrumento en forma de trompeta, será posible afirmar, sin mucho error, que

se trata de una fantasía. Si en revistas "vulgarizadoras" de nuestros días se encuentra algún corno con seis pistones, podrá afirmarse, sin mucho margen de equivocación, tampoco, que el dibujante hace gala de su ignorancia. Pero en el pasado, los artistas no procedían así. Se sabe con fijeza qué escuelas procedían con una objetividad minuciosa en la representación de los objetos y cuáles procedían, más "impresionistamente", con liberalidad de imaginación. La exactitud fué norma de los artistas antiguos que dibujaban o pintaban instrumentos de música o los esculpían en los capiteles de sus columnas románicas, góticas y aun renacentistas. Solamente avanzado el Barroco, y con él el procedimiento de la "macchia" comienza a buscarse el efecto sin la exactitud en los detalles; pero incluso en tiempos de Watteau, Lancret, etc., ya entrado el siglo XVIII, la representación de instrumentos musicales es minuciosa y puntual. Si, en tiempos mucho más atrás, se encuentra alguna variedad instrumental desconocida, la presencia de caracteres genéricos da validez, por lo regular, a las diferencias específicas. Estas mismas se presentan en condiciones que hacen comprender su autenticidad. En casos difíciles se procede comparativamente y, si se conoce la época a la que pertenece el instrumento dudoso, la técnica empleada en sus congéneres y las modificaciones que lo anómalo o insólito del instrumento representado aportarían, se llega con mucha más certidumbre que duda a saber si se trata de un capricho del artista o simplemente de un error.

Cuando Enrico MAGNI DUFFLOCQ describe a la vihuela como un instrumento virtualmente "distinto" de la guitarra (*Storia del Liuto*, Milán, 1931, pág. 91), su descripción aboca en lo contrario de lo que se propone; es decir, en mostrar un instrumento que presenta variaciones *específicas* dentro del género de la guitarra. Pero variaciones de esta índole fueron abundantísimas en todos los tiempos, tanto en el grado de incurvatura de las escotaduras como la ornamentación de los clavijeros, su disposición respecto al mango, una mayor o menor redondez de éste (por influjo de los instrumentos del tipo viola),

etc.; sólo la cuestión básica del número de cuerdas y sus afinaciones sigue siendo regular, y es lo que establece las variedades específicas dentro del género. Así puede decir Mateo ALEMÁN, en su *Ortografía Castellana* (México, 1609), que incluso el laúd y la vihuela son la misma cosa, aunque la forma sea muy diferente: "*son todo uno, aunque no en la hechura*", implicando con ello el mismo tipo de arte, si no de instrumento. El lector puede acudir al Capítulo I de la Cuarta Parte, en mi obra antes mencionada para mayores detalles. Al presentarle ahora un ejemplo interesante de la vihuela en Italia, según una pintura de Francesco Francia (Francesco Raibolini, 1450-1517) reproducida en un grabado al aguafuerte por Marco Antonio Raimondi (c. 1480-c. 1530-34) es útil recordarle la descripción que de la vihuela en general hace Magni Dufflocq en el librito aludido, y que no es la vihuela española, porque de esta hay abundantes ejemplos gráficos de la época, sino la *vihuela italiana*, con cuyo ejemplar en manos de Filoteo Achillini coincide mejor la descripción que con la de Bermudo. "La vihuela española, dice Dufflocq, no debe confundirse con el laúd ni con la guitarra, porque es muy distinta del uno y de la otra, *si bien* por la forma de la caja se asemeje a la segunda y por el acorde sea igual al primero. No se trata, sin embargo, de una guitarra acordada como un laúd, porque el contorno de la caja es un poco diferente del de la guitarra; las clavijas no giran en paleta sencilla, sino dentro de su cajuela (como en nuestros instrumentos de arco, aunque el caracol esté sustituido por una figura ornamental); el mango está más redondeado hacia abajo (casi como el de un violoncello); toda la factura es más fina; la sonoridad más llena que la de la guitarra, mayor, más redonda y le falta el sonido metálico de la cantarela y de la segunda cuerda, que son características bien notorias del instrumento". La imaginación del escritor italiano supera a la de los pintores más imaginativos, como puede verse; pero a través de su descripción de un instrumento que parece tener a la mano y estarlo tañendo, se echa de ver que lo que describe es un instrumento del tipo tañido por Filoteo Achillini, simple



variedad de la guitarra-vihuela, en la que ha de aplicarse la música para laúd. Diré de paso, que el autor italiano induce a confusiones al decir que Milán *tradujo y adaptó para el lector español el Cortigiano* de Castiglione y demás tópicos sobre la *aristocrática vihuela* y la *democrática guitarra*, con varios errores más sobre Amat, etc., etc.

LA "GUITARRA ESPAÑOLA" FUERA DE ESPAÑA

Diferentes personajes de la *Commedia dell'Arte* aparecen tocando guitarras de cinco cuerdas en grabados y pinturas del siglo XVII. Por lo regular, se trata de cuatro cuerdas dobles y una sencilla, aunque también las hay de dos cuerdas graves sencillas y dobles las otras tres. Las guitarras tienen diferentes tamaños, según puede verse en la obra de Pierre-Louis DUCHARTRE: *La Comédie italienne* (París, 1925). El personaje llamado *Buffet* toca una muy corta. La que toca *Flautino* es de un tamaño que puede decirse normal. La de *Mezzetin*, en un grabado de Watteau, o de su escuela, es muy alargada. Unas llevan trastes y otras no. Nuestro grabado reproduce el de Flautino, de mano francesa, al parecer (lleva como pie unos versos en este idioma) del siglo XVII. Tiene cuatro cuerdas dobles, con una sencilla a lo agudo, muy claramente indicadas en el dibujo. No hay trastes. Las clavijas se insertan *verticalmente* en la parte posterior del clavijero recto (apenas inclinado). Parece cantar, como otros colegas suyos. Por esta época el acompañamiento estaba ya reducido a fórmulas (si así se deseaba hacerlo) o giros fáciles, según se hizo corriente en la guitarra popular. Estas fórmulas provienen de la simplificación que la notación en tablatura aporta a la polifonía del laúd y de la vihuela desde el primer tercio del siglo XVI, en cuya época se comienza a tocar los acordes *de golpe*, como dice Bermudo (acordes dados por rasgueo o movimiento rápido de la mano sobre las cuerdas). Pero está claro que no puede remontarse demasiado lejos la boga de la guitarra acompañante

(no polifónica), sino que ha de ser posterior a la divulgación de la monodía acompañada, desde el siglo XVI avanzado, cosa ya regular en el tratado del Doctor Juan Carlos (Amat, 1596), que enseña a *tañer rasgueado* las guitarras de cuatro y cinco cuerdas.

AMAT Y LA "GUITARRA ESPAÑOLA"

La identificación del Dr. JUAN CARLOS, autor del tratado de *Guitarra española y vandola* que tanta importancia tuvo en el siglo XVII para la técnica de la guitarra de cinco cuerdas (conocida como "guitarra española"), procede del libro del Ilmo. Señor Don Félix TORRES AMAT: *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes...* (Barcelona, imprenta de Verdager, 1836). El Sr. Amat era obispo de Astorga y prelado doméstico de su Santidad. Fué él quien hizo una traducción de la Biblia en lengua castellana (sobre ella v. Boletín de la R.A.E. abril de 1921, p. 153). En el libro se habla de varios Amat, entre ellos de D. Félix Amat, tío y padrino del obispo Torres Amat, que le dedica no menos de veinte páginas. No se dice si los demás son también de la familia. A partir de la p. 37 se habla de "Amat (Juan Carlos), natural de Monistrol, cerca de Montserrat, médico ordinario de aquel monasterio. Vivía en 1622 y está enterrado en la iglesia parroquial de su patria..." Menciona los maestros en medicina del doctor y de sus libros *Fructus medicinae ex variis Galeni...* reimpreso varias veces (sin mención de año) y *Los quatrocientos aforismes catalans* (sin mención de fecha, ni la de su traducción castellana) muchos de los cuales han pasado al dominio común porque se los enseñaba a los niños en las escuelas.

Más tarde escribió un *Tractatus de peste*, reimpreso en Barcelona, sin mención de fecha y otro *Tratado de las beridas de cabeza* (Barcelona, 1588) y, "finalmente, la guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar en estilo ma-

ravilloso, fué impresa en Barcelona en 1674 (sic) por Cormellas, en 8º y reimpressa en Gerona". El Ilustrísimo señor obispo retrasa demasiado la publicación del librito, al que, por lo contrario, varios escritores se han afanado en lanzar antes del "imprimatur" autorizando su edición, que va firmado en 1596.

O el doctor enterrado en su patria no es el mismo de la guitarra o este vivía aún en 1639, fecha de la carta que le endereza Fray Leonardo de San Martín en la edición de Gerona de 1639 (?). En los sonetos encomiásticos se le denomina simplemente "Carlos", y ni Fray Leonardo, ni el propio autor ni sus impresores lo mencionan sino por "Juan Carlos", aunque se añade "De Monistrol". (Véase también F. PEDRELL: *Musics Vells de la terra*. R. M. C., enero, febrero, 1906. Barcelona).

HISTORIA DEL CONSERVATORIO

Por el Dr. *Jesús C. ROMERO*.

Capítulo II

PERSONAL DE LA FILARMÓNICA AL INICIARSE SU SEGUNDO AÑO

UNA sociedad naciente, cuyo espíritu y tendencias no fueron de pronto comprendidas por muchas personas, porque no se tomaron el trabajo de estudiar su formación y su ley fundamental, ni de recordar las personas que iniciaban el pensamiento; una sociedad que antes de venir al mundo tenía ya enemigos más o menos numerosos y potentes, por las susceptibilidades y temores que en ellos se supieron arteramente *escitar* (sic) con tiempo; una sociedad compuesta de un pequeño personal y con poquísimos recursos debidos sólo a la cotización mensual de los socios protectores, sin protección alguna fuera de su seno, sin grandes notabilidades artísticas, sin instrumentos, sin archivo musical y aún sin el local en que poder tener sus reuniones periódicas, sus estudios y sus conciertos; una sociedad con todas esas contrariedades, pocas, poquísimas esperanzas tenía de vida, y milagro sería que miserable y raquítica arrastrara unos cuantos días su penosa existencia, para morir de una vez y ser llevada al sepulcro por la befa y el ridículo. . . Los Socios Fundadores, sin

embargo, midiendo a sus enemigos, se aprestaron a la lucha y ni un momento perdieron la fe y la esperanza en el porvenir”.

Estas fueron las palabras que don Manuel Siliceo, Presidente fundador de la Filarmónica, escribió en el primer número del órgano periodístico de la Sociedad y las cuales miden justamente la capacidad organizadora de los fundadores y la energía y la fe que los animó; fe y energía que contagiaba plenamente a cuanta persona era invitada por ellos a colaborar en su obra y aún a quienes simplemente sabían de las actividades emprendidas y de la enorme diligencia con que eran desarrolladas. A eso se debió que a diario creciera la nómina de socios protectores, aficionados, literatos y profesionales.

Como gracias a la actuación de cada uno de los socios, pudo la Junta Directiva realizar tan brillante actuación, es necesario consignar aquí la nómina de cada una de sus cuatro categorías, al iniciarse el segundo año de su vida institucional:

SOCIOS PROTECTORES

Alcaraz Ramón, Acevedo José María, Alcérreca Ventura, Alvarado Miguel, Aragón José María, Amor y Escandón José, Arango y Escandón Alejandro, Alcalde Joaquín, Aguilar Jesús María, Agreda Angel y Artigas Francisco.

Balbuena Patricio, Baranda José María, Bengoa Martín, Borbolla José, Bilderbek Enrique, Buenrostro Felipe, Buch Miguel, Bablot Alfredo, Bucheli José Antonio, Bustamante Gabino F., Bustillos Evaristo, Butrón Román, Blanco Miguel, Bravo Jesús María, Bringas Miguel.

Castillo Francisco F., Carrera Carlos, Carrera Rafael, Carrisse Justo L., Careaga Juan O., Cervantes Juan José, Cervantes Miguel, Cervantes Estanillo José, Clement Julio, Cosío Teodoro, Cosío Mariano, Collado Casimiro, Cortina Chávez Miguel, Cuéllar José T.

Chavert Maximiliano, Chavert Maximiliano (Jr.), Chacón Francisco.

Dardón Vicente, Debray Víctor, Díaz Isidro, Dondé Rafael, Durán José Ignacio.

Eguía Joaquín, Elizaga Lorenzo, Estevez Francisco, Escudero y Echánove Pedro, Espejo José, Espinosa y Cervantes Antonio.

Falgar Diego, Fernández de Jáuregui Timoteo, Fernández Manuel, Ferriz Juan Pablo, Flores Rafael, Fonseca Urbano, Fuentes Juan.

Gargollo José, Gargollo Francisco, García Cubas Antonio, Garrido Alejandro, Gochicoa Francisco de P., Godard Carlos, Gómez Ornedo Norberto, Gómez Gregorio, Gómez Baquero Alejandro, Gómez y Pérez Cayetano, Gómez Cevallos Manuel, Guillén Vicente, Gutiérrez Ricardo.

Hoppe José, Hidalga Lorenzo.

Ibañez Macedonio, Ibarrola José Ramón, Iermo Angel, Inda Manuel, Islas y Bustamante Nicolás, Ituarte Julio.

Jáuregui Luis Fernández, Jiménez Gregorio.

Landa Juan, Landa Germán (Jr.), Lara Simón, Larrea Vicente, León Tomás, Lemus Nicolás, León Mariano, Leitcher Carlos, Liceaga Eduardo, Linares José, López Meoqui Manuel, López Monroy Manuel, Lozano de Gil de León Emilio, Lozano Ignacio, Lucio Rafael.

Malo José María, Martínez de la Torre Rafael, Martínez del Campo Pablo, Mateos Juan A., Merodio Mariano, Mendoza Francisco, Montellano Manuel O., Montes Néstor, Moreno Juan N., Morales Puente Manuel, Mosso Hermanos, Muñoz Ledo Luis, Murphy Patricio.

Navarrete Joaquín.

Ondovilla Bruno, Orozco y Berra Manuel, Ortega Aniceto, Ortega Eulalio, Ortega Francisco, Ortega Lázaro, Ortega Pablo, Osio Manuel.

Padilla Epifanio, Parada Manuel, Payno Manuel, Pasalagua Manuel, Peña y Ramírez Agustín, Pérez Paulino, Pérez Morgado Manuel, Perry D. J., Picazo Luis G., Pino Martiniano, Portu Eduardo, Portu Luis, Prado Cornelio, Prieto Benigno. Quiñones José.

Ramírez Arellano Miguel, Ramírez Fernando, Rangel Carlos, Razo Bernardino, Read Federico, Reyes José María, Rice José O., Río Agustín del, Robalo José María, Robalo Luis, Rodríguez de San Miguel Juan, Rodríguez de San Miguel Fernando, Rodríguez y Lacabes Agustín, Rodríguez Ramón, Romero Carlos, Romero Francisco de P., Romero Rubio Manuel, Rossell Fernando, Rubí Miguel, Rubio Miguel.

Sámano Luis, Sahuier Luis, Sánchez Eulalio, Sánchez Francisco, Sánchez Mireles Jesús, Sánchez Navarro Carlos, Sanz Clemente, Senande Leandro, Schafino Francisco, Sierra Mariano, Siliceo José, Siliceo Manuel, Sobrino Primitivo, Solórzano Juan B., Sovertig Hermann, Suárez Navarro Juan.

Tagle Antonio P., Tagle Ciro P., Tagle Patricio P., Tagle Wenceslao P., Terreros Ramón R., Trueba Fernando.

Urquiaga Jesús.

Valay Manuel, Valdés Manuel, Varela Joaquín, Velasco María Guadalupe, Velázquez de la Cadena José, Velasco Enrique, Vélez José, Verdiguél y Fernández José María, Villalón Francisco, Villalobos Francisco J., Villaurrutia Manuel.

Wagner Agustín.

Zamacona R.

SOCIOS AFICIONADOS

Alcérreca Margarita, Acedo Rafaela, Acosta Luz, Aguilar Luisa, Agreda Angel, Acevedo José María, Aguado Alberto, Aguado Ignacio, Alfaro Francisco, Alvear Manuel, Anderson Julio, Avendaño Joaquín, Aragón Concepción y Arellano Ignacio.

Barreda Clotilde, Bonilla Dolores, Bonilla de Puerto Matilde, Bustamante Concepción, Bustillos Victoria, Bablot Alfredo, Barrio Felipe N., Bartels Adolfo, Bernet Santiago, Bobes Bartolomé, Bauman Agustín.

Canal Refugio, Canal Loreto, Cardaña Clotilde E., Carrillo Loreto, Carrión Concepción, Castañeda Carlota, Sra. Cas-

tillo de Becerril, Chavert Ana, Chavert Leontina, Cipriani Alfredo, Contreras Jesús, Contreras Josefa, Castañeda Rafael, Cabrera Angel, Cabrera Pánfilo, Castillo y Cos Francisco, Calderón Antonio, Chavert Maximiliano, Chávez Pedro, Chávez Germán, Clement Julio, Corral Jesús, Cortés José, Covarrubias Manuel.

Díaz Francisca, Deade F. A., Debray Víctor, De la Grange Ducoigne Teodoro.

Escobar Rosa, Espejo Guadalupe, Espinosa de los Monteros Cristina, Eguía Carlota, Enríquez José María, Espinosa Manuel.

Fernández Concepción, Furlong Amada, Fernández Epifanio, Fernández del Castillo Francisco, Fischer Hugo, Fuentes Salvador.

González Angela, González Felicitas, González Joaquina, Guillén Angela, Guirao Amada, Gargollo Francisca, García Granados Julio, Giboin A., Gómez Baquero Alejandro, González José, González Martín, Graun N.

Hermosillo Alberto, Hernández Luis, Horn Alberto, Hidalgo Lorenzo.

Ibarrola Carmen, Iberri Juan, Ituarte Daniel.

Jáuregui Dolores, Jáuregui Fabiana, Jiménez Clara, Jáuregui José, Julsrud Julio.

Kowski Piant.

Larrea Vicenta, Latour Emilia, Laere Germán, Landa Germán, Landa Juan, Leede César, Leede Federico, Leede Teodoro, Leguizamón Alberto, Loza Miguel.

Maynez Jesús, Señora Michaud, Maza Luis, Mejía Antonio, Meyer Eduardo, Meyer Germán, Monroy Francisco, Montes Néstor, Murguía Román.

Natera Antonia, Natera Josefa, Noriega N.

Olaeta Soledad, Ordoñez Maximiano, Ortega Aniceto, Ortega Francisco, Ortega Lázaro, Ortega Pablo.

Peña Concepción, Pasalagua Juana, Pérez Clotilde, Pérez Josefina, Padilla Epifanio, Pointis Juan, Pomar Luis, Pozo Dolores.

Rangel Angela, Rangel Francisca, Rangel Matilde, Razo L. Josefa, Retes Cristina, Rodríguez de San Miguel Concepción, Rangel José, Raz y Guzmán José, Ramos José María, Reade Tomás Federico, Reyes Pablo, Rodríguez de San Miguel Miguel, Rodríguez de San Miguel Juan, Rojas José, Roubaud Benjamín.

Sánchez María, Serrano Emilia, Schuti Josefa, Sierra Jesús, Sierra Maclovia, Siliceo Jesús, Soriano Concepción, Salas Francisco, Sánchez Juan, Schmid Alonso, Serrano Isidro, Siliceo Agustín, Silva Miguel, Stutzman Federico.

Tagle Concepción, Trissio Antonia, Tagle Francisco, Tonel Juan.

Urquiaga Jesús.

Vázquez Amparo, Vega Carmen, Vergara María, Velasco de Montes Arcadia, Vértiz Josefa, Vega José, Villalobos Francisco, Vallejo Soledad.

Señora Wagner.

Zapiáin Juan.

SOCIOS LITERATOS

Alcaraz Ramón, Arias Juan de Dios, Anievas Ignacio, Aguilar Jesús M.

Bablot Alfredo, Bustamante Gabino F.

Cuéllar José T.

Elizaga Lorenzo.

Franco Rafael, Fonseca Urbano, Flores Verdad José María.

Ituarte Ricardo.

Linares José, Liceaga Eduardo.

Montiel Julián, Muñoz Ledo Luis, Monteilano Manuel O.

O'Gorman Miguel, Orozco y Berra Manuel, Ortiz Luis G.

Payno Manuel, Portilla Anselmo de la.

Roa Bárcena José.

Siliceo Agustín, Siliceo Manuel.

Villanueva Mariano, Villalobos Francisco.

Zamacois Niceto.

SOCIOS PROFESORES

Aduna Antonio, Alpuín José.

Balderas Antonio, Balderas Agustín, Bazani, Beet, Beristáin Lauro, Bustamante Gregorio, Bustamante José María, Bustamante Manuel.

Caballero Agustín, Cázares Ignacio, Castelán Rafael, Chavarría Feliciano, Cejudo Felipe, Contreras Francisco, Czaske.

Delgado Eusebio, Delgado Jesús.

Forstnez, Frzka, Flores Bruno.

Gavira Eduardo, García Miguel, Gómez José Antonio.

Haas, Hernández Tomás, Hiller, Honig, Hillasoa, Hrdina, Hdebk, Hubeng.

Iager, Iananseck, Ituarte Julio.

Jiménez Mariano, Jirasck, Jordán Niel.

Karch, Kranletz.

Larios Felipe, León Tomás, León José, Lenatz, López Severiano, Loreto Jesús.

Malpica Sebastián, Medina José María, Medinilla Jesús, Mellet Pedro, Michell Amado, Morales Melesio, Morales Puente Cayetano, Morán Luis G.

Olid Manuel, Ortiz José.

Peralta de Castera Angela, Paniagua Cenobio, Pérez de Lara Manuel, Polser, Petrack.

Ramírez Mariano, Reyes Cristóbal, Repontis Antonio, Retes Juan, Reichenaner, Romagnioni, Rubio José.

San Román Francisco, Sawerthal, Schmid, Schenk.

Titera.

Valenzuela Refugio, Valadés Agustín, Valadés Jesús, Vázquez Jerónimo.

Weigelberck, Woller.

Zayas Juan.

Como los socios protectores no tenían derecho a figurar en los programas, muchos de ellos se inscribían, además, en la sección de aficionados, a fin de poder hacerlo; en la sección de

Socios Profesores, solamente podían inscribirse quienes vivían profesionalmente de la música y por esa causa vemos inscritos entre los aficionados a muchos de capacidad musical indiscutible, pero que no eran músicos de profesión, tales como Leede y el doctor Ortega.

No cerraré este párrafo sin antes hacer constar que se creó la Sección de Socios Honorarios, especialmente para inaugurarla con el nombre del eminente Franz Liszt.

LA NUEVA JUNTA DIRECTIVA

A las diez de la mañana del domingo once de enero, se celebró en el Salón de Actos de la Escuela de Medicina, la asamblea electoral, de acuerdo con lo mandado por el artículo 35 estatutario, el cual fija que solamente debería elegirse al vicepresidente y al subsecretario, quienes dejaban vacante su puesto al ascender a Presidente y Secretario respectivamente.

De acuerdo con las elecciones, la Junta Directiva quedó integrada de la manera siguiente:

SEGUNDA JUNTA DIRECTIVA (Año de 1867).

Presidente, Dr. José Ignacio Durán.
Vicepresidente, Dr. Aniceto Ortega.
Secretario, Lorenzo Elízaga.
Prosecretario, Dr. Eduardo Liceaga.

VOCALES

Comisión de Fondos: Alfredo Bablot y Jesús Urquiaga.
Comisión de Enseñanza: Aniceto Ortega y Luis Muñoz Ledo.
Comisión de Conciertos: Tomás León, Lic. Agustín Siliceo, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Julio Ituarte, Francisco Contreras y Eduardo Portú.
Comisión de Reglamento: Urbano Fonseca.
Comisión de Etiquetas: Gabino F. Bustamante.
Comisión Directiva de Redacción: José Ignacio Durán,

Gabino F. Bustamante, Agustín Siliceo, Aniceto Ortega y Alfredo Bablot. (Suplentes) Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo.

CONSERVATORIO

Comisión Directiva: José Urbano Fonseca, José Ignacio Durán, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Luis Muñoz Ledo y Alfredo Bablot.

Director del Conservatorio: Agustín Caballero.

PERSONAL DOCENTE

Solfeo: Auxiliar, Agustín Caballero, para señores y niños, clase diaria de 8 a 11 de la mañana y de las oraciones de la noche a las 9. Para señoras y niñas, diaria de 11 a 2 de la tarde.

Canto: Amadeo Michel, para niñas, los lunes, miércoles y viernes, de 10 a 11 de la mañana. Para niños, los martes, jueves y sábados, de 10 a 11 de la mañana. Auxiliar de la Cátedra: Bruno Flores.

Piano: Tomás León, para señoras y niñas, lunes, miércoles y viernes, de 4 a 5 de la tarde.

Piano: Auxiliar, Julio Ituarte, para señores y niños, lunes, miércoles y viernes, de 5 a 6 de la tarde.

Instrumentos de arco: Agustín Caballero, para niños, diaria de 8 a 11 de la mañana y de las oraciones de la noche a las 9.

Instrumentos de viento: Cristóbal Reyes.

Instrumentos de aliento madera: Jesús Medinilla.

Armonía teórico práctica: Felipe Larios, para señores, los martes, jueves y sábados, de 11 a 12 de la mañana.

Composición teórica: Aniceto Ortega.

Instrumentación y Orquestación: Agustín Caballero, lunes, miércoles y viernes, de 3 a 5 de la tarde.

Idioma Castellano: Substituto, Luis Muñoz Ledo, para niñas, diaria de 10 a 11.

Idioma Francés: Antonio Balderas, para señores y niños y después las niñas, los martes, jueves y sábados, de 11 a 12.

Idioma Italiano: José I. Durán, martes y viernes, de 5 a 6 de la tarde.

Historia Antigua y Moderna: Ramón Alcaraz.

Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres: Luis Muñoz Ledo, 1º y 15 de cada mes, de 6 a 7 de la tarde.

Acústica y Fonografía: Eduardo Liceaga, para señores, lunes de 3 a 4 de la tarde.

Anatomía, Fisiología e Higiene de los Aparatos de la Voz y del Oído: Dr. Gabino F. Bustamante, los jueves de 3 a 4 de la tarde.

Arqueología de los Instrumentos de Música: Ramón Rodríguez Arangoitia.

Estética e Historia Comparada de los Progresos de las Artes: Alfredo Bablot, los miércoles de 6 a 7 de la tarde.

HISTORIA DE LA ACADEMIA MUNICIPAL DE MÚSICA

En el capítulo anterior, hemos visto los esfuerzos realizados por la Directiva de la Filarmónica, para incorporar a su seno la "Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres" y el buen éxito de sus gestiones; aquí hemos de trazar a grandes rasgos, la historia de esta Academia, ya que, una vez fusionada, pasó a formar parte del Conservatorio de la Filarmónica.

Don Miguel Azcárate, aprovechando su cargo de Gobernador del Distrito Federal y de Presidente de la Compañía Lancasteriana, decidió que esta última Institución impartiera la enseñanza del dibujo y de la música a señoritas pobres y, al efecto, arregló unos salones que no utilizaba la benemérita institución Lancasteriana, en su domicilio social situado en el Callejón de Betlemitas.

Con fecha 1º de junio de 1858, se inauguró la clase de dibujo y el 1º de agosto de ese mismo año, la de música, quedando la naciente Academia, desde su fundación, a cargo de la señora profesora Luz Oropeza.

En vista de la creciente inscripción que sólo en música llegó a la de 140 alumnas, se nombró profesora ayudante a la señorita Julia Llorente, antigua y aprovechada discípula de los señores Beristáin y Caballero, y posteriormente, se designó también para igual puesto, a la señorita Dolores López.

La constante solicitud que por el mejoramiento de la Academia mostró su fundador, se demuestra en que la dotó del mobiliario indispensable y hasta de siete pianos.

No todos los sucesores del señor Azcárate en el Gobierno del Distrito, pusieron igual empeño en la conservación y progreso de la Academia, pues en 1862 se dejó sin sueldo a los profesores, desde el mes de abril hasta el de octubre, en cuya fecha, sin liquidar los adeudos, el plantel fué clausurado, medida que obedeció al estado angustioso de las finanzas mexicanas, con motivo de la invasión francesa que acababa de sufrir nuestra patria.

En abril de 1864, merced a los esfuerzos y a la influencia del señor Azcárate, se reestableció la Academia, quedando ésta a cargo del Ayuntamiento de la Capital.

Por gestiones realizadas ante el mencionado Ayuntamiento, por el Presidente de la Filarmónica y por el Regidor Fernández de Jáuregui, aquel organismo, según vimos, aceptó fusionar su Academia al Conservatorio de la Filarmónica, incluyendo su mobiliario, su personal docente y su presupuesto.

La fusión se efectuó el 1º de enero de 1867, después de brillante examen realizado por la profesora Oropeza, ante un jurado de la Filarmónica, cuyo acto se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

1º—Introducción. Fantasía sobre un tema de Traviata, a dos pianos, por los señores profesores Ituarte y San Román.

2º—Teórica: Nociones elementales de música; conocimiento y aplicación de los conocimientos musicales. Alumnas de la Academia.

3º—Lecciones de Solfeo conforme a los Métodos de Gómis.

4º—Piezas para piano a seis manos, por las señoritas Angela Delgado, Julia Keller y Angela Romero.

5º—Aria de la Linda de Chamounix, por la señorita Guadalupe Quevedo.

6º—Pieza de piano a seis manos, por las señoritas Agustina Micón, Julia Inclán y Genoveva Palma.

7º—Aria de la Opera Safo por la señorita Brígida Alfaro.

8º—Coro de las Mártires.

SEGUNDA PARTE

1º—Pieza de piano a cuatro manos, por las señoritas Guadalupe Alfaro y Guadalupe Quevedo.

2º—Teórica. Nociones elementales de Armonía.

3º—Pieza de piano a seis manos, por las señoritas Luisa Morales, Brígida Alfaro y Guadalupe Alfaro.

4º—Lecciones de Vocalización.

5º—Fantasía sobre temas de la ópera El Trovador, de Gorla, ejecutadas por la señorita Ana María Morales.

6º—Final. Coro de la Opera Marco Visconti, por todas las niñas y señoritas de la Academia.

El acto anterior se efectuó en el salón de Actos de la Escuela de Medicina, habiéndolo presidido, en nombre del Ayuntamiento, los regidores Francisco Villanueva y Timoteo Fernández de Jáuregui, estando integrado el Jurado Examinador nombrado por la Filarmónica, por los señores Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Agustín Caballero, Felipe Larios, Tomás León, Agustín Siliceo y Jesús Urquiaga.

La actuación pedagógica de la señora Oropeza, fué estimada por liberales y conservadores de la época, pues en 1861, el Gobernador del Distrito Federal, Juan José Baz, le impuso una medalla de oro, y el 16 de septiembre de 1865, la Archiduquesa Carlota Amalia, le otorgó la Cruz de San Carlos. La Filarmónica, por su parte, conservó a la señorita Oropeza, dentro del personal docente del Conservatorio, por muchos años.

NUEVAS CÁTEDRAS EN EL CONSERVATORIO

Al iniciarse el nuevo año, la Junta Directiva de la Filarmónica dispuso aumentar el programa de Estudio del Conservatorio, con tres nuevas cátedras: la de Declamación, la de Historia de México y la de Gimnástica Higiénica, así llamada entonces a la gimnasia sueca.

Era evidente, que al mismo tiempo que se deseaba preparar técnicamente a los estudiantes de música, se veía la necesidad de cultivarlos intelectual y físicamente, ya que de otro modo en vez de músicos, solamente se consigue producir ejecutantes, y aunque éstos resulten magníficos siempre ostentarán deficiencia musical. Ya lo dijo Lavignac, en un informe que suscribió con su carácter de director del Conservatorio de París: "el pianista que sólo es buen pianista, es un mal pianista"; y la autoridad pedagógica del musicólogo francés, es irrecusable.

ENSAYOS Y CONCIERTOS

En el mes de febrero, los socios aficionados pusieron, bajo la dirección de los profesores Bruno Flores y Francisco Contreras, el *Stabat Mater* de Rossini, el coro de los Soldados del *Fausto* de Gounod y las *Siete Palabras* de Mercadante. En marzo se estudiaron el primer coro de *El Pirata* de Mercadante, la Plegaria de la *Muda de Portici*, y la de *Ione*, el *Rataplán* y la Bendición de los Puñales de *Hugonotes* y el final de *Norma*.

En los conciertos privados se ejecutaron la Fantasía para piano sobre temas de *Ione*, original del maestro Francisco Contreras, que él mismo interpretó; el tenor Víctor Debray cantó la Serenata del *Barbero de Sevilla*, de Rossini; la soprano ligera Guadalupe Espejo, discípula del maestro Bruno Flores, cantó el Aria del primer acto de *Rigoletto*; la soprano Felicitas González, discípula de don Agustín Balderas, cantó la *Serenata* de Schubert; los pianistas Tomás León y Aniceto Ortega ejecutaron en piano a cuatro manos, el Andante de la 3a. Sinfonía de Beethoven, algo tan novedoso para su medio y para su época, que su interpretación mereció cálido elogio periodístico de parte

de Bablot; la contralto Josefa Lebrija de Razo cantó el aria de *Maometto*; la soprano Joaquina González, discípula de Balderas cantó la polaca de *Linda de Chamounix*; Josefa Contreras y el barítono José Víctor González, cantaron el Dúo de *Traviata* y el bajo Angel Agreda cantó una aria de *María de Rudens*.

Como se recordará, los ensayos terminaban en tertulia y de allí la variedad de obras interpretadas.

El concierto del mes de marzo, estuvo sujeto al programa siguiente: 1.—*Stabat Mater* (Introducción y N^o 1) de Rossini. 2.—Coro de los Soldados del *Fausto* de Gounod. 3.—Introducción de la V Sinfonía de Beethoven, en piano a cuatro manos, por los señores Tomás León y Julio Ituarte. 4.—Aria del *Hernani* de Verdi, bajo, José Miguel Furlong. 5.—Dúo de *Traviata* de Verdi, soprano, Josefa Contreras y tenor Alberto Hermosillo. 6.—Aria y Cavaleta de *Lucrecia Borgia*, cantada por Soledad Vallejo. 7.—Cuarteto del *Rigoletto* de Verdi, soprano Joaquina González, 8.—*Improntu*, Chopin, piano, señora Wagner. 9.—Aria de *Corsario*, barítono Luis F. Muñoz Ledo. 10.—Dúo de *Rigoletto*, soprano María de Jesús Contreras y barítono José Víctor González. 11.—Aria final de *Saffo*, Paz Castillo de Becerril. 12.—Dúo de *Il Trovatore*, soprano Clotilde Espino de Cardeña y barítono J. Francisco Alfaro.

ESFUERZO EN PRO DE LA OPERA MEXICANA

El doctor Gabino F. Bustamante, eminente directivo de la Filarmónica y catedrático distinguido de su Conservatorio, sometió a la consideración de la Junta Filarmónica, el proyecto de que la corporación luchara para que dentro del Conservatorio se propugnara por hacer ópera mexicana; el doctor Ortega fué el primero que se adhirió a la proposición.

El doctor Bustamante, que desde 1838 había dado muestra de su tendencia evolucionista, escribiendo en castellano el libreto de *Teobaldo y Elina* para la ópera de Manuel Covarrubias, sostenía en su tesis tres puntos interesantes: el maravilloso eufonismo del castellano, que lo hace el idioma musical por

excelencia y, por ende, el más propio para el canto; la bondad de los libretos con asunto mexicano o americano, así indígena como criollo, y la importancia que dentro de esa escuela se formaran nuestros cantantes y nuestras bailarinas de ópera.

Desgraciadamente, esas ideas las expuso ante la Junta Directiva en una de sus sesiones de abril y los acontecimientos político-sociales que a poco se sucedieron, imposibilitaron a la Filarmónica para continuar ocupándose de tan trascendental asunto, y este quedó olvidado después. ¡Qué gloria para la Filarmónica de haber podido realizar ese esfuerzo, que hubiera cambiado rotundamente los rumbos de nuestro arte lírico!

ACTIVIDADES SOCIALES DE LA FILARMÓNICA

El 13 de noviembre, en el templo de Santa Brígida, la Filarmónica organizó las honras fúnebres en memoria de su directivo don Jesús Dueñas; ofició el padre Agustín Caballero y los socios profesores y aficionados tocaron y cantaron la misa.

En 22 de noviembre, en el propio templo, se estrenó una misa del maestro Felipe Larios, catedrático de Armonía en el Conservatorio, en la función religiosa organizada por don Román Murguía en honor de Santa Cecilia. Al final de la función, se tocó una Invocación de Emile Palant.

Por último, se le dió el pésame al padre Caballero por el fallecimiento de su padre, acaecido el 7 de noviembre.

TEXTOS MUSICALES PARA LA FILARMÓNICA

Al inaugurarse el Conservatorio de la Filarmónica, sus catedráticos se hicieron el propósito de redactar sus propios textos; la empresa no era tan fácil como podía suponerse a primera vista y, sin embargo, varios fueron los catedráticos que tuvieron el honor de darle cima a su propósito, para honor de ellos y honra de la Filarmónica.

El primero en concluir su obra fué el maestro don Felipe Larios, quien terminó su "Método de Armonía Teórico-Práctico", el domingo 29 de abril de 1866. El original, formado

por 118 páginas, tuve el honor de haberlo descubierto en la Biblioteca del Conservatorio Nacional, en la cual aún se conserva, durante mis actividades como encargado de la Academia de Investigaciones de Historia y Bibliografía del Conservatorio, el año 1930.¹ Esta obra la describo en el tomo primero de mi "Bibliografía Musical Mexicana de los Siglos XIX y XX".

La obra permanece inédita.

La segunda obra que se terminó, y que fué impresa, es la titulada "Elementos de Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído, para uso de los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, por el Profesor de Medicina y Cirujía Gabino F. Bustamante" (México, 1866.—Tip. del Comercio a cargo de J. Moreno, Calle de Cordobanes N° 8 (72 pp. de 14 x 21 ctms. sin índice).

Se comenzaron a publicar en "La Armonía", en forma de suplementos, las "Lecciones de Historia de la Música y Biografía de sus Hombres Célebres" de Luis Muñoz Ledo y los "Elementos de Acústica y Fonografía" del Dr. Eduardo Liceaga, pero quedaron inconclusas al suspenderse la edición de la revista musical.

La última en quedar concluída la escribió Manuel Sili-ceo con el título de "Tratado de Notación" el cual fué terminado en 1868; el original, en 105 páginas apaisadas de 22 x 17 centímetros, finamente manuscritas por su autor, lo conservo en mi poder, por donación que la hija del autor fué muy servida de hacerme. También esta obra la describo en mi Bibliografía.

Quedó sin concluir, la "Estética" de don Alfredo Bablot.

EL PERIÓDICO "LA ARMONÍA"

Durante quince años, busqué afanosamente esta revista musical, sin resultado alguno; nadie la conocía y ni los descen-

¹ Su catalogación es la siguiente: 4-1-196.

dientes del Dr. Liceaga, del Dr. Durán, del Dr. Ortega, del señor Bablot, del maestro Morales y del ingeniero García Cubas, pudieron darme referencias de su existencia.

El distinguido bibliófilo y acucioso historiador, Gabriel Saldívar, hace poco me indicó poseer la colección, al parecer completa, de "La Armonía", la cual tuvo la gentileza de poner a mi disposición, gracias a cuya gentileza puedo describirla a continuación:

"LA ARMONÍA"

"Organo de la Sociedad Filarmónica Mexicana"

"Este periódico se publica los días 1° y 15 de cada mes, constando cada una de un pliego de música, escogida de preferencia entre las obras inéditas de autores mexicanos y de dos o tres pliegos de impresión tipográfica, según la abundancia del material; de los cuales uno estará destinado para las lecciones orales de los profesores del Conservatorio. El precio de suscripción es de dos reales cada número para los miembros de la Sociedad Filarmónica y para los alumnos del conservatorio; y de cuatro reales para los demás subscriptores de la capital, pagaderos en el acto de recibirlo. Los subscriptores foráneos pagarán cinco reales por cada uno, franca de porte".

"Están encargados de recibir las suscripciones de los socios, el señor Tesorero de la Sociedad, don Timoteo F. Jáuregui, en su casa N° 10 de la calle de la Canoa; y el señor Muñoz Ledo en la suya, N° 7 de la calle de la Encarnación. El señor Director del Conservatorio, don Agustín Caballero, recibirá las de los alumnos en el N° 2 de la 1ª calle del Factor".

"Las suscripciones del público en general las reciben los señores Rivera, en su Litografía, frente al Teatro Principal; los señores Nagel y Compañía, calle de la Palma N° 5; el señor Latorre en su alacena, esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos; el señor de Deaux en su gabinete de lectura, 2ª calle

de San Francisco; el señor Aguilar y Ortiz, en su librería, 1ª calle de Santo Domingo N° 5; el señor Zapiain y Mille, almacén de la calle de San José el Real N° 18 y en la Librería Madrileña, Portal del Aguila de Oro”.

“Oportunamente se publicará la lista de los señores agentes en los Estados”.

“Las piezas de música sueltas las *esponderá* (sic) el señor Leede, en el repertorio calle de la Palma, a precios diferentes, según su tamaño”.

“Comisión directiva de Redacción: Presidente, Dr. José Ignacio Durán; Vicepresidente, Dr. Gabino F. Bustamante; Secretario, Agustín Siliceo; Vocales: Dr. Aniceto Ortega y Alfredo Bablot; Suplente: Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo.—Redacción: Montealegre N° 4 (Domicilio del Dr. Bustamante)”.

“Administración: a cargo de don Manuel Zapiain, en su librería sita en San José el Real N° 18.—Los corresponsales de la casa Rosa y Bouret son los agentes en los Estados”.

“Imprenta: de A. Boix, a cargo de N. Zarnoz.—2ª calle de San Lorenzo N° 7.—México”.

Los ejemplares constan generalmente de ocho páginas, de 30 x 20 centímetros, impresos a dos columnas.

No he podido saber cuáles fueron las composiciones musicales que se publicaron, pudiendo informar solamente de dos: con el primer número apareció la romanza “Guarda esta Flor” de Tomás León y una romanza de Melesio Morales, que debió publicarse con el N° 5.

El periódico publicó dos biografías de músicos mexicanos: la de Luis Baca, en el N° 1 y la de Joaquín Beristain, en el N° 3; ambas debidas a Luis F. Muñoz Ledo.

El primer número de “La Armonía” apareció el 1º de noviembre de 1866 y el 13, que se supone fué el último, correspondió al 1º de mayo de 1867.¹

¹ Parece que la revista continuó publicándose en 1868, según se desprende del Corte de Caja publicado por la Filarmónica en su Memoria de ese año (México, 1869).

La descripción pormenorizada de este periódico, puede verse en el T. V. de mi mencionada “Bibliografía Musical Mexicana”, Sección 16ª (Hemerografía).

CONCLUYE LA PRIMERA ÉPOCA DE LA FILARMÓNICA

La Filarmónica, a páginas 103 de su Periódico “La Armonía”, número correspondiente al 1º de mayo de 1867, hizo publicar la noticia que a continuación transcribo:

“El digno Director del Conservatorio, P. D. Agustín Caballero, a quien tanto debe el arte musical en México, se hace cada día más acreedor a la gratitud y al aprecio de la Sociedad Filarmónica, por el celo incansable, la actividad suma, y la gran inteligencia que despliega en el ejercicio de sus funciones. Causa asombro ver los adelantos de los niños, cuyo educación musical le está confiada, especialmente en las clases de solfeo y de instrumentos de arco: los demás profesores de esta útil institución, rivalizan en su afán y esmero por hacer progresar a sus respectivos protectores de la Sociedad, al ver los esfuerzos de los unos y las donaciones generosas de los otros no serán estériles”.

“Antes de concluir este año escolar, en junio del presente año, se verificarán los exámenes del Conservatorio y se podrá palpar entonces los grandes adelantamientos de los numerosos alumnos que en él se educan”.

Pero tan nobles ideales no pudieron realizarse, porque las circunstancias lo impidieron; en efecto: la gacetilla anterior, fué redactada en los últimos días de abril, fecha en la que la ciudad de México vivía su vida normal. Verdad es que desde el 12, las tropas victoriosas de Porfirio Díaz, triunfadoras en Puebla, se habían presentado ante la capital de la República, de la que se hallaba ausente Maximiliano desde hacía dos meses, pero verdad es también que los directivos de la Filarmónica no albergaban temores, por ser esta corporación totalmente apolítica y de carácter netamente cultural.

En mayo se había formalizado el sitio de la ciudad de Mé-

xico por las fuerzas republicanas, con lo cual se desquició la marcha normal de la vida citadina; profesores y alumnos del conservatorio dejaron de concurrir a sus clases y pronto éstas hubieron de suspenderse.

La tesorería de la Filarmónica se vió en la imposibilidad de hacer el cobro de la cuota mensual correspondiente a mayo, ya no sólo por las dificultades propias de la situación política, sino también porque los socios protectores tenían desorganizada su situación económica por la enorme carestía de los víveres y porque muchos de ellos destinaron fuertes cantidades a la Junta de Caridad que se formó para auxiliar a los menesterosos de los nueve barrios de la ciudad, obsequiándoles semanariamente comestibles.

Esta fué probablemente la causa por la cual no salió ya el número 14 de "La Armonía", que debió aparecer el 15 de mayo.

El 16 de mayo circuló en la ciudad una noticia de efecto hondísimo. Entre las bombas arrojadas a la plaza por los cañones republicanos, cayeron muchas huecas que llevaban dentro el siguiente telegrama:

"General Díaz: La plaza de Querétaro ha caído en nuestro poder esta mañana a las 6 de ella. Daré a usted pormenores. Maximiliano, con las fuerzas que tenía en la plaza, así como los jefes de ella, armas, municiones, artillería y todo, ha caído en nuestro poder, rindiéndose a discreción.—*Alcérrica*".

La noche del 20 de junio, después de 70 días de sitio, la guarnición imperialista de la ciudad de México firmó su capitulación a las fuerzas de la República, comandadas por el general Porfirio Díaz, las cuales ocuparon la capital amaneciendo el día 21. Ese mismo día el jefe republicano publicó un decreto ordenando que todos los que hubieran desempeñado cualquier empleo o comisión en tiempo del Imperio, recibiendo sueldo de aquél, se presentaran en la jefatura política en el lapso de 24 horas; a quienes no lo hicieren en el plazo fijado se les consideraría como aprehendidos con las armas en la mano y serían castigados con pena de muerte.

"Los que hubieren desempeñado el papel de notables, de consejeros, de jefes de oficina y de comisarios. . . permanecerán en prisión, sujetos a lo que de ellos dispusiere el gobierno general".

Se comprende que por causa de ese decreto, muchos socios de la Filarmónica, entre quienes había funcionarios, catedráticos, protectores, aficionados y profesionistas de la música, quedaron reclusos en prisión; entre los que resultaron sentenciados a dos años de prisión, se encontró el licenciado Urbano Fonseca, Presidente de la Comisión Directiva del Conservatorio.

Al caer el Imperio, en cuya época se había organizado la Sociedad Filarmónica y muchos de cuyos socios tenían relaciones dentro del estado político entonces imperante en la ciudad de México, cayó también la estabilidad de la naciente sociedad; muchos de sus hombres quedaron en desgracia, pero a la par que son transitorios los hombres, las instituciones son perdurables. Al triunfo de la República, nuevos hombres llegarán a inyectarle savia nueva a la Filarmónica y ésta continuará velando por la existencia de su conservatorio, fuente inagotable en orientación musical para la patria mexicana.¹

¹ Como dato curioso, consignaré que a principio de 1867, el Conservatorio recibió, donado por Maximiliano, el original de una sinfonía de Lángwara cuyo título es como sigue: "Symphonie für grosses Orchester componiert und Sr. Majestät Maximilian I, Kaiser von Mexico, etc., in tiefster Ehrfurcht gewidmet von L. J. Lángwara. Op. 13". En tres movimientos, fechado en Viena el 15 de junio de 1866. El Sr. Antonio Izquierdo, bibliotecario del plantel, la localizó y está hoy catalogada bajo la partida 5-3-532.

A P E N D I C E

a la Historia de la Fundación del Conservatorio
Nacional de Música.

México, D. F., a 24 de junio de 1939.

Señor Director de "El Ilustrado",

P r e s e n t e .

Distinguido señor:

En el número del semanario que usted atinadamente dirige, correspondiente al día 22 del actual, en la Sección intitulada "La Música y los Músicos entre Bastidores" que signa el articulista Demóstenes, hablando de "Los Conciertos luctuosos del Conservatorio Nacional", endereza sus ataques para lograr hacer justicia a un grupo de maestros, venerables todos ellos, que a su juicio debieron no ser olvidados en los programas de ese homenaje luctuoso.

Sin la menor intención de impugnar el artículo mencionado, con cuya finalidad estoy perfectamente acorde, deseo llamar la atención del articulista para hacerle ver que no se puede clamar justicia incurriendo en omisiones y en exageraciones que constituyen flagrantes e imperdonables injusticias.

Dice Demóstenes en la parte que impugnaré:

"... el padre Caballero *verdadero animador y mecenas* —gran músico además— del grupo que dió vida al Conservatorio..."

Es absolutamente falso que el presbítero don Agustín Caballero, director fundador del Conservatorio, cuyos méritos soy el primero en reconocer y en venerar, haya sido el *verdadero animador y mecenas* del grupo que dió vida al Conservatorio; quien tal asegure incurre en la mayor injusticia, puesto que le arrebatara esos títulos a dos personas que son las únicas a quienes les corresponde por derecho propio: al insigne pianista mexicano, maestro don Tomás León y al egregio doctor don José Ignacio Durán, distinguidísimo crítico y pedagogo notable.

Es digno de hacerle resaltar al lector que la injusticia cometida por Demóstenes a la memoria del maestro León, no se concreta a usurparle los títulos de *animador y mecenas*, sino que llega al grado de creerlo indigno de todo recuerdo y por eso no le hizo figurar en la lista de músicos acreedores del homenaje, formulada por el articulista, y en la cual constan maestros de mérito secundario como el respetable don Librado Suárez.

Las omisiones en que incurre Demóstenes, son de cuantía idéntica a la usurpación, de méritos que comete con el maestro León y por ello son otras tantas injusticias que deben señalársele: olvida al más preclaro de los maestros mexicanos de música, al venerado José María Elízaga, organizador de la primera orquesta sinfónica en México, de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana, autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, fundador del primer Conservatorio de América e introductor, en México, de la imprenta de música profana. De su verdadera biografía tengo la honra de ser el autor. (Véase "José María Elízaga, por Jesús C. Romero.—México, 1934).

Demóstenes olvidó, además, los nombres de los destacados maestros José Antonio Gómez, compositor y pedagogo, organizador de la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundador del segundo Conservatorio Mexicano y del primer repertorio habido en México, y el de don Cenobio Paniagua (para no seguir citando más nombres de músicos ilustres), el más brillante de los maestros mexicanos de composición del siglo XIX, compositor fecundo y autor de diversas obras de precética musical.

En breve, el Conservatorio Nacional iniciará la publicación de sus Anales y en el primer volumen aparecerá un artículo mío dedicado a narrar la fundación del Conservatorio; allí el lector encontrará descrita la participación que en ese acontecimiento trascendental tuvieron el maestro León, el doctor Durán y el padre Caballero.

Doy a usted las gracias, señor Director, por su benevolencia y me suscribo como su servidor atento,

Dr. Jesús C. Romero.

NOMINA DE LOS DIRECTORES DEL CONSERVATORIO NACIONAL
DESDE SU FUNDACION

- 1.—Pbro. Agustín Caballero. 1o. Jul. 1866-12 Ene. 1877 En que se nacionalizó el Conservatorio.
- 2.—Antonio Balderas. 13 Ene. 1877-23 Abr. 1882 En que falleció.
- 3.—Francisco J. Andrade. 24 Abr. 1882- 6 Jul. 1882 Secretario de la Escuela y Director Accidental.
- 4.—Alfredo Bablot. 7 Jul. 1882- 7 Abr. 1892 En que falleció.
- 4 bis.—José Rivas (Interino). 1889-1891 Cubriendo la licencia de que gozó el Sr. Bablot durante su Comisión oficial en Europa.
- 5.—José Rivas. 8 Abr. 1893-31 Dic. 1906
- 6.—Ricardo Castro. 1o. Ene. 1907-28 Nov. 1907 En que falleció.
- 7.—Gustavo E. Campa. 1o. Dic. 1907-13 Agt. 1913
- 7 bis.—Carlos J. Meneses (Interino). 1o. Agt. 1908-31 Jul. 1909 Durante la licencia concedida al señor Campa para su viaje a Europa.
- 8.—Julián Carillo. 14 Agt. 1913-14 Agt. 1914
- 9.—Ing. Jesús Galindo y Villa (Interino). 15 Agt. 1914-23 Dic. 1914 Secretario titular de la Escuela, cubrió el interinato.
- 10.—Rafael J. Tello. 24 Dic. 1914-21 Agt. 1915
- 11.—Luis Moctezuma. 22 Agt. 1915 Renunció sin tomar posesión.
- 12.—José Romano Muñoz. 1o. Sep. 1915-30 Mzo. 1917
- 13.—Eduardo Gariel. 1o. Abr. 1917-11 Myo. 1920
- 14.—Julián Carrillo (por 2da. vez). 12 May 1920-10 Ene. 1923

Fanny Anitúa, designada directora honoraria por el Lic. José Vasconcelos, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1922.

- 15.—Carlos del Castillo. 11 Ene. 1923-31 Dic. 1928
- 16.—Carlos Chávez. 10. Ene. 1929- 2 Dic. 1934
- 16 bis.—Silvestre Revueltas (Interino). 1o. Mzo. 1933-30 Abr. 1933 Por licencia del Sr. Chávez, designado Jefe del Dpto. de Bellas Artes.
- 16 doble bis.—Manuel M. Ponce (Interino). 1o. Myo. 1933-30 Abr. 1934 Por licencia del Sr. Chávez, designado Jefe del Dpto. de Bellas Artes.
- 17.—Estanislao Mejía. 3 Dic. 1934-28 Feb. 1938
- 18.—José Rolón. 1o. Mzo. 1938-15 Dic. 1938
- 19.—Rafael J. Tello, por 2da. vez, pero no tomó posesión. Lo eligieron los catedráticos y los alumnos del Plantel.
- 20.—Dr. Alberto García de Mendoza. 16 Dic. 1938-15 Dic. 1941
- 21.—Salvador Ordóñez Ochoa (1) 16 Dic. 1941-31 Dic. 1945
- 22.—Francisco Agea Hermosa. 1o. Ene. 1945

(1) A partir de esta fecha, el puesto de Director, por decreto presidencial, fué declarado puesto de confianza.

CONCIERTOS DE LOS LUNES

El último concierto de la primera serie tuvo lugar el lunes 30 de septiembre y estuvo a cargo de Luis Sandi. El programa fué el siguiente:

1. *Variatione a Traverso I*
Secoli para guitarra. *Castelnuovo Tedesco*
2. *Sonata* para violín y viola *Ponce*
3. *Sonata* para piano y violoncello *Debussy*
4. Obras Corales:
Tu M'uccidi, o Crudele *C. Gesualdo*
Festa de la Sacra Rappresentazione di Anima e di Corpo *L. Cavalieri*
Prólogo del *Anfiparnaso* *O. Vecchi*
Cantata Permanece entre Nosotros *J. S. Bach*

Los Conciertos de los Lunes parecen haber arraigado definitivamente en nuestra vida musical. A nuestro entusiasmo de organizadores ha correspondido la cordial acogida del público.

El programa antes transcrito corresponde al séptimo concierto. Ello quiere decir que nuestra institución ha cumplido siete meses de edad y que ha logrado finalizar sin interrupción alguna—lo cual no significa, ciertamente, ausencia de obstáculos—su primera serie de conciertos. La segunda se iniciará el próximo mes de enero.

No creemos que, como organizadores, nos esté vedado registrar en estas columnas el éxito y las excelencias de la serie que acaba de concluir. El éxito, desde luego, fué de lo más halagüeño. Tanto el público como

la crítica alentó con la mayor cordialidad la labor desarrollada por organizadores e intérpretes. Esta—digámoslo sin empacho—se mantuvo en el plano elevado que señala el manifiesto inicial de la agrupación. Una pequeña estadística valdrá más que todos nuestros posibles razonamientos. En los siete conciertos efectuados se ejecutaron cuarenta y cinco obras, todas—con la excepción de una media docena—totalmente desconocidas de nuestro público o tan poco oídas aquí que resultaba como si lo fueran. De ese total de cuarenta y cinco obras, veinte eran de autores mexicanos—por nacimiento o adopción—: Ponce, Revueltas, María Teresa Prieto, Herrera de la Fuente, más los siete organizadores de los conciertos. Las otras veinticinco llevaban la firma de Poulenc, Falla, Stravinsky, Debussy, Copland, Ravel, Milhaud, Hindemith, Bach, Musorgsky, Weber, E. T. A. Hoffmann, Berlioz, Castelnuovo Tedesco, Gesualdo de Venosa, Cavalieri y Orazio Vecchi.

Compárese esa estadística con este párrafo del manifiesto antes mencionado: "Pretendemos establecer una actividad musical práctica, regular y permanente. Nos interesa difundir la música de nosotros mismos y la

de los maestros—mexicanos o no—que más se identifique con lo que en música gustamos y consideramos mejor". Tal propósito—y compromiso con el público filarmónico—ha venido siendo, pues, estrictamente observado por nosotros. De Gesualdo a Stravinsky, los nombres extranjeros que figuraron en los programas abarcan siglos y muy diversas tendencias. No han sido seleccionados con un criterio estético limitado sino con un patrón no por estricto menos objetivo: el de la música bien hecha, el de la calidad, en una palabra. Si en algún autor se ha insistido notoriamente, hasta el punto de presentar de él seis obras, su nombre su importancia para el mundo musical contemporáneo y su genio lo justifican con hartura: Debussy. En la selección de música mexicana tampoco hubo partidismos estéticos de ninguna especie—de Ponce a Herrera de la Fuente—y sólo se atendió al mérito de las obras. Por otra parte no podrá decirse que los organizadores de los Conciertos de los Lunes se hayan excedido en la presentación de obras mexicanas. La proporción en que éstas han entrado en los programas pregona su sentido del deber hacia lo nacional, pero también toda ausencia de estrecho nacionalismo.

MUSICA DE NUESTRO TIEMPO

(Un libro de Adolfo Salazar)

Virgil Thomson, el agudo crítico del "New York Herald and Tribune", cuyos puntos de vista acucian tan frecuentemente a los organizadores de la vida musical americana y a sus pacíficos auditores, ha dedicado un artículo, inteligente y cordial, al libro de nuestro camarada, recién aparecido en la edición norteamericana. Thomson y Salazar son, ejemplarmente, dos críticos de nuestro tiempo. Son también dos músicos que sienten la palpitación del momento actual. Es natural que un libro como el de Salazar fué comprendido sobre todo, en el vasto país del Norte, por un escritor y un artista como Virgil Thomson. Creemos útil traducir su artículo y ofrecerlo en

castellano a los lectores de "Nuestra Música". El artículo, publicado en varios diarios norteamericanos en los días centrales de septiembre, se titula "Specialist in Modern Music", y dice como sigue:

Adolfo Salazar, compositor español y crítico de música, residente en México desde 1937,¹ es un especialista en el modernismo musical. A su extensa producción europea se añade la de este continente, con sus dos excelentes libros sobre "La Rosa de los Vientos en la Música Europea" e "Introducción a la Música Actual". El primer libro suyo que aparece en lengua inglesa con el tí-

¹ Desde 1939.

tulo de "Music in Our Time" y el subtítulo de "Trends in Music since the Romantic Era", es, sin duda, una nueva redacción de algo que ya ha aparecido en lengua española.² Pero la ampliación es tan dilatada que el presente escritor no puede reconocer en ella el texto original y simplemente cree adivinar que éste es una serie de conferencias pronunciadas en la ciudad de México en 1942 bajo el segundo de los títulos mencionados.³

Se trata de una respuesta minuciosa a la pregunta de cómo la música moderna ha llegado a ser lo que es. El drama comienza, según Adolfo Salazar, en 1860 con Brahms, cuando se puso a jugar un papel no enteramente reaccionario. Wagner era en

² ADOLFO SALAZAR: "MUSIC IN OUR TIME", *Trends in Music since the Romantic Era*. (Traducción y adaptación por Isabel Pope de "La Música Moderna", Losada, Editor, Buenos Aires, 1944). Norton, editor, New York, 1946.

³ El autor se refiere a las conferencias sobre "Introducción a la Música Actual", publicadas en 1942 por la Orquesta Sinfónica de México y a la "Síntesis de Historia de la Música", editorial Pleamar, Buenos Aires, 1945. 2a. edición, 1946. "Music in Our Time" es, al contrario, una reducción y adaptación (por Miss Isabel Pope, traductora del libro), del texto publicado en 1944 por la editorial Losada, de Buenos Aires, bajo el título de "LA MUSICA MODERNA. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo". 520 páginas, con grabados.

esos días el führer del progreso musical. El éxito era suyo, con su extremado romanticismo; y sus admiradores consideraban que su estilo, y él mismo lo entendía así, era indudablemente "la música del futuro". Lo que no podían comprender todavía era que el estilo wagneriano había traspasado la cumbre de su originalidad con "Tristán e Isolda". Aunque fuese todavía la música más *avanzada* que pudiera encontrarse, no era ya una música que *avanzase*. El progreso tenía que comenzar de nuevo, curiosamente, con una reacción conservadora contra lo que se suponía que estaba enfocando el porvenir.

Un manifiesto firmado en ese año por Brahms, que virtualmente era desconocido, y por el violinista Joachim, muy bien conocido en cambio, aunque sólo en calidad de enemigo de Wagner, denunciaba las tendencias operísticas del Romanticismo y pregonaba la vuelta a las formas clásicas del concierto, las "formas cerradas", según Salazar las denomina. Por el mismo tiempo, las escuelas nacionales de Rusia, Bohemia y en Francia producían nuevas clases de música apenas referida a los modelos alemanes o austríacos. Por eso la fecha de 1860 parece ser, de una manera general, como el año en que nace el modernismo. Porque aun dentro del propio dominio austrogermano, del

imperio que durante cien años había tenido en sus manos todo el poder musical, la disensión había comenzado. El rey del progreso comenzaba a verse atacado por los mismos progresistas que lo habían elevado al trono, mientras que fuera de Alemania la gente estaba componiendo música, y ejecutándola, sin necesidad de ayudas, consejos o doctrinas procedentes de Viena o Berlín, y sin tener que pedirles su permiso.

Desde entonces, la declinación del Romanticismo, tanto como la de la hegemonía musical autroalemana, se dejaba ver con claridad creciente y de una manera inevitable. Las invenciones de Mussorgsky y los descubrimientos de Debussy en la técnica musical son las fuentes de los procedimientos actuales en el terreno de la composición. Ni Wagner, ni Mendelssohn ni Brahms tuvieron tanto influjo sobre el avance de la música. Este progreso estaba, hasta 1900, adherido principalmente al teatro y al estilo programístico de concierto. Había un movimiento más viejo en Francia, representado por Saint-Saëns y César Franck; representado en Bohemia por Dvorak, y en Rusia por Tchaikowsky, que cultivaban las formas cerradas; pero era un movimiento reaccionario. El progreso se verificaba en el dominio de la pintura hasta alrededor de 1910,

cuando el Impresionismo se puso a estudiar de nuevo esas formas. Lo que nosotros le hemos añadido hoy no consiste en el empleo escolástico de ellas, tal como los practicaban Brahms y sus herederos directos. Es una nueva creación basada en la intrínseca aspiración del Impresionismo hacia la claridad; no una mirada retrospectiva que intentase detener el tiempo en su marcha.

Los compositores de nuestro siglo están clasificados por Salazar como Impresionistas (Debussy, Ravel y sus satélites), Expresionistas (Schoenberg y su escuela), Nacionalistas Internacionales, aunque no les dé este nombre (Stravinsky, Bartok y Falla) y Politonalistas fáciles (Milhaud, Hindemith y Krenek). *La minuciosidad con la cual están analizadas todas esas tendencias y técnicas; cómo están evocadas, descritas y dramatizadas, no tiene igual en ningún otro escritor ni en ningún otro lenguaje.* Todos esos aspectos habían sido bien descritos separadamente; en general por sus partidarios o sus practicantes. Nunca, antes de Salazar, hubo nadie que los expusiese en su totalidad tan detalladamente, tan desnudamente, uno junto a otro. Y si Salazar, como latino que es, se inclina hacia los modernismos eslavo o francés, hacia la Escuela de París, en

términos generales, mejor que a la de la Europa Central, su predilección personal se exhibe más como evidente prueba de buena fe que como un argumento destinado a vencer.

Entre las corrientes principales del modernismo vienen las discusiones y documentaciones acerca del microtonalismo, o sea la división de la octava en intervalos más pequeños que el semitono, y sobre las Américas musicales. Realmente es asombrosa la buena información que tiene el autor acerca de la música en los Estados Unidos. Roy Harris parece que sea su favorito entre nuestros compositores, con Copland, y yo mismo, en su inmediato interés. Salazar admira profundamente a Chávez, pero no está tan atrapado por los sudamericanos como otros lo han sido, y advierte al lector de la necesidad de que no crea en la propaganda nacionalista que proviene de fuentes interesadas. "Escuchemos su música, dice, en efecto, y hagámonos nuestra propia opinión".

El libro de Adolfo Salazar tiene de mejor a ayudar a la gente para que desenrede sus confusiones que a conducirla hacia conclusiones específicas. Una anatomía, tan reveladora, de la materia no podía, realmente, hacer más. El juicio precipitado, las actitudes basadas en meros prejuicios,

que abundan no solamente entre los aficionados a la música sino entre los músicos, rayan en escandaloso. Personas normalmente honestas y responsables no dudan en expresarse con la más violenta intolerancia o el más estúpido entusiasmo sobre obras acerca de las cuales solamente tienen muy superficial conocimiento, y, a veces, ninguno. Bien: pues aquí hay una clave. No es una clave que aclare la comprensión de las obras tanto como la metodología de sus artífices. Es un libro erudito, un libro luminoso y, en muchos aspectos, divertido. Y si nos lleva alrededor del mundo en 350 páginas, la excursión no por eso deja de ser instructiva, lejos de las charlas de viaje habituales a través de la música de nuestro tiempo en que consiste la mayor parte de la literatura actual entendida como un mejor medio de apreciación.

"Music in Our Time", con toda su agudeza de pensamiento y gracia de expresión, no es un libro de lectura ligera, ni para amateurs. Es un libro de texto de nuestro siglo (y, en parte, del XIX) y de su estética musical, así como un libro de referencia. Quienquiera que esté seriamente interesado en el tema lo encontrará provechoso a la lectura y digno de que se reflexione sobre él.

Virgil THOMSON.

LA MUSICA EN CUBA

La isla de Cuba es famosa, en primer lugar, por su tabaco, azúcar y café. Después, inmediatamente, por su música de baile, la cual posee, sin duda, aroma y acento inconfundibles. Hasta el punto de causar dondequiera sensación. La popularidad mundial alcanzada actualmente por ciertas danzas cubanas —*danzón*, *rumba* y *son*— no constituye una novedad. Anteriormente los diversos nombres que adoptó la *contradanza* cubana —tales como *habanera*, *tango habanero*, *americana* y otros innumerables—hicieron célebres en Europa y en América; y, a su vez, engendraron nuevos géneros muy cultivados en España, Francia, México y sobre todo, en Venezuela. Todo ello prueba la sorprendente vitalidad del folklore musical cubano, cuyo origen débese a la mezcla, transformación y asimilación de aportaciones hispánicas y francesas, antillanas —de Santo Domingo— y africanas.

A la par que la música de consumo diario, nació en Cuba una música artística interesante. Antes de haber cumplido la primera mitad el siglo XIX, Cuba contaba con un sinfonista de excelente formación técnica, como Antonio Raffelin, y con un compositor que se situó voluntaria-

mente al margen del estilo superficial y brillante de "salón", como Manuel Saumell, para trazar por primera vez el perfil exacto de lo criollo. Por esta razón la obra de Saumell tiene un alto significado en la historia de los nacionalismos musicales de nuestro continente.

Sin incurrir en deformaciones de los hechos ni en exageraciones en cuanto se refiere al lugar que pueda asignarse a la música cubana en el panorama de la música universal, Alejo Carpentier ha escrito una historia de la música isleña documentada y amena: *La Música en Cuba*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1946. El valor de este trabajo reside en haber sido realizado, casi totalmente, a la vista de documentos de primera mano y también en ofrecer una visión de conjunto del desarrollo de la música en la república hermana desde los primeros años de la colonización española hasta nuestros días. Por las páginas de esta obra desfilan toda una serie de personajes atractivos desde aquel remoto Ortiz "el músico"—como lo llama insistentemente Bernal Díaz del Castillo— hasta Amadeo Roldán y Alejandro García

Caturla, los cuales abren con su producción anchas y buenas veredas en la manigua de lo afrocubano, y los compositores de última hora.

En el prefacio, Alejo Carpentier nos revela las grandes dificultades halladas durante la labor de paciente y minuciosa búsqueda, en archivos y catedrales, ayuntamientos y parroquias, y durante el examen detenido de documentos manuscritos, de periódicos, gacetas y revistas coloniales, de estantes de librerías de viejo y de bibliotecas particulares. "En muchos casos—afirma Carpentier— hemos tenido que investigar *por la banda*, buscando datos en textos que debían tratar, lógicamente, de todo menos de música (historias del café y del tabaco, autos y ordenanzas militares, ensayos políticos, etc.). Nos hemos tropezado, más de una vez, con los consabidos obstáculos que tan a menudo descorazonan al buscador latinoamericano: bibliotecas en desorden, ausencia de ficheros, colecciones incompletas, libros mutilados..."

Entre los hallazgos realizados por Carpentier durante la elaboración de la obra que me ocupa hay que citar un lote valiosísimo de partituras de Esteban Salas. Compositor fecundo, cuya obra importantísima se daba por perdida, anterior al mexicano Aldana, contemporáneo de algunos de los maestros venezolanos del siglo

XVIII, la extraordinaria personalidad de Salas completa la visión de la música religiosa americana en un momento que, por haber sido mal estudiado, "pudo parecer pobre en actividades creadoras, cuando constituyó en realidad una de las etapas más interesantes y ricas en la producción artística del Nuevo Mundo".

Alejo Carpentier utiliza el abundante material reunido no sólo con criterio de historiador veraz, sino también con técnica de escritor consumado. Con prosa ágil y sabrosa, salpicada de cubanismos, el autor evoca épocas y sucesos pretéritos y esboza una serie de breves y enjundiosos cuadros de costumbres pintorescas. En este sentido, son notables los capítulos que tratan del salón y el teatro a fines del siglo XVIII, de los negros, del romanticismo isleño, de los bufos cubanos y del afrocubanismo. Las figuras legendarias de Má Teodora, de Gavira, de José Fallótico y de Papá Montero, el "ñáñigo de bastón y canalla rumbero", cobran nueva vida intensa, resucitadas por la pluma de Carpentier. En torno de ellas, se mueve la multitud oscura de los lucumíes y los ñáñigos y la inquieta de los "hombres políticos" y los "negritos cate-dráticos".

Son muy oportunas y sagaces las opiniones del autor acerca de lo que se entiende por nacionalismo musi-

cal, señalando cuán peligroso puede resultar, para un músico de América una aceptación inconsiderada de tendencias europeas. "La verdad—la nuestra—no está forzosamente en París o en Viena" según Carpentier. El compositor americano debe tener presente siempre esta gran frase de Unamuno: "Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local y en lo circunscrito y limitado, lo eterno". Así razonan hoy Villa-Lobos, Carlos Chávez y los restantes compositores americanos cuyos nom-

bres han cruzado las fronteras de sus países respectivos.

En resumen: he aquí un libro que, como se dice vulgarmente, viene a llenar un vacío; porque es natural que el estudioso desee conocer antecedentes históricos sobre un desarrollo artístico que culmina en nuestros días. Ahora que las diversas naciones americanas cumplen su mayoría de edad en lo que se refiere a la música.

R. H.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

19a. TEMPORADA, 1946

La Orquesta Sinfónica de México cerró su décimanona temporada con un concierto brillante y solemne. El programa incluyó, como obra de fondo, la *Novena Sinfonía*, de Beethoven. Figuraron, además, el *Cuarto Concierto para piano y orquesta*, del mismo autor, interpretado pulcramente por la señorita María Colonna, y, por primera vez, el vigoroso y sentido *Canto a la Tierra*,

de Carlos Chávez, compuesto, sobre un texto del egregio poeta doctor Enrique González Martínez, por encargo del ingeniero Marte R. Gómez, actual Secretario de Agricultura y Fomento. Este *Canto a la Tierra* es desde ahora himno oficial de la Escuela de Agricultura de Chapingo.

Los aplausos de despedida que el público tributó al maestro Chávez

y a la Orquesta Sinfónica—calurosos y sinceros, reforzados por numerosas "dianas" de la orquesta—constituyeron un testimonio fehaciente de admiración y agradecimiento por la labor artística realizada, la alta calidad y amenidad de los programas y la perfección de las ejecuciones. A la par, aquellas ovaciones expresaban el deseo unánime de que, en el futuro, las temporadas sean más prolongadas.

En efecto, la vida musical de nuestra ciudad gira principalmente en torno de la actuación de la Orquesta Sinfónica. A la exaltación provocada por el goce espiritual, proporcionado de mayo a septiembre, semana a semana, por todos y cada uno de los conciertos de la Orquesta Sinfónica sigue después un lapso de silencio angustioso para el melómano. Los recitales esporádicos de los concertistas extranjeros, que nos visitan, y de los nacionales, que se deciden a actuar por su cuenta y riesgo, así como algunas sesiones de música de cámara no cubren, por supuesto, las necesidades de los verdaderos aficionados. Afortunadamente, el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública y el Conservatorio Nacional han anunciado una serie de conciertos, de alto interés artístico, que tendrá lugar en los próximos meses de octubre y noviembre.

Aunque los números, por su frialdad objetiva, no traducen el cúmulo de esfuerzos realizados para organizar una temporada de conciertos, la serie de sinsabores y contratiempos afrontados ni tampoco la abundancia de satisfacciones cosechadas por los logros artísticos, sí permiten, en cambio, resumir en un pequeño cuadro estadístico el trabajo sostenido con entusiasmo durante diecisiete semanas.

Obras interpretadas en total: 68.

Primeras audiciones: 23 (obras de Mahler, Prokofieff, Hindemith, Purcell, Sibelius, Milhaud, Haendel, Stravinsky, W. Schuman, María Teresa Prieto Haydn, Mozart, Bernal Jiménez y Carlos Chávez).

Solistas nacionales: 17 (Angélica Morales, Ana María Feus, Concha de los Santos, Alfonso Caronne, Pedro Garnica, José Rodríguez Fraustto, Miguel Bautista, Fela Rodríguez, Oralia Domínguez, Salvador Ochoa, Miguel García Mora, Arturo Romero, Carlos Puig, José Sánchez, María Colonna, Irma González y José Estrada).

Solistas extranjeros: 5 (Louis Kaufman, Imre Hartman, Gyorgy Sandor, Albert Spalding y Alejandro Uninsky).

Directores nacionales: 5 (Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Luis Sandi, Bernal Jiménez y Rodolfo

Halffter. Estos dos últimos dirigieron exclusivamente su propia obra).

Directores extranjeros: 3 (Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Darius Milhaud, los cuales dirigieron cada uno un concierto entero dedicado a su obra).

El Coro del Conservatorio cantó la *Misa Solemne* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *La Creación*, de Haydn y el *Canto a la Tierra*, de Chávez.

Los programas de los 17 conciertos fueron los siguientes:

I	
Preludio y Muerte de Amor, de "Tristán e Isolda"	WAGNER
Concerto en Do menor para piano y orquesta, Núm. 3	BEETHOVEN
Sinfonía Núm. 5, en Do menor, Op. 67	BEETHOVEN
Suite de "El Pájaro de Fuego"	STRAVINSKY
II	
Obertura de "Coriolano", Op. 62	BEETHOVEN
Concerto para Violín y Violoncello con Orquesta	BRAHMS
Sinfonía Núm. 1, en Re mayor	MAHLER
III	
Misa Solemne	BEETHOVEN
IV	
Sinfonía Clásica, Op. 25	PROKOFIEFF
Concerto para piano y orquesta	CHAVEZ
Sinfonía Núm. 5	PROKOFIEFF
V	
Metamorfosis sinfónica sobre temas de C. M. von Weber	HINDEMITH
Obertura "Cupido y Psiquis"	HINDEMITH
Suite "Nobilissima Visione"	HINDEMITH

Sinfonía de "Matías el Pintor"	HINDEMITH
VI	
Chacona en Sol menor "Iberia"	PURCELL DEBUSSY
Concerto en Re menor para violín y orquesta	SIBELIUS
Suite de "H. P."	CHAVEZ
VII	
Obertura y Allegro Serenata	COUPERIN-MILHAUD MILHAUD
Introducción y Marcha Fúnebre	MILHAUD
Sinfonía Núm. 1	MILHAUD
Suite Francesa	MILHAUD
VIII	
Obertura "Leonora" Núm. 3	BEETHOVEN
Concerto en Mi mayor para violín y orquesta	BACH
Concerto en Sol menor	VIVALDI
Sinfonía Corta	COPLAND
Capricho Español	RIMSKY-KORSAKOFF
IX	
Obertura de "Las Bodas de Figaro"	MOZART
Concerto en Si menor para viola y orquesta	HAENDEL
Sinfonía Núm. 7, en La mayor	BEETHOVEN
Suite de "Pelléas et Mélisande"	FAURE
Cuatro Nocturnos de Villaurrutia "El Mar", tres bosquejos sinfónicos	CHAVEZ DEBUSSY
X	
Chacona en Mi menor	BUXTEHUDE
Sinfonía Núm. 4, en Si bemol	BEETHOVEN
Capricho para piano y orquesta	STRAVINSKY
"Escalas"	IBERT
Huapango	MONCAYO
XI	
Sinfonía en tres movimientos	STRAVINSKY
Escenas de Ballet	STRAVINSKY
Apolo Musageta	STRAVINSKY
Scherzo a la Rusa	STRAVINSKY
Carnaval de "Petruchka"	STRAVINSKY
Polka de Circo	STRAVINSKY
XII	
Obertura Festiva Americana	W. SCHUMAN

Suite de "Don Lindo de Almería"	R. HALFFTER
Concerto en La menor para piano y orquesta	R. SCHUMANN
Séptima Sinfonía	SHOSTAKOVICH
XIII	
"Water Music"	HAENDEL
Sinfonía	Ma. TERESA PRIETO
Concerto en Re mayor para violín y orquesta	BEETHOVEN
Zarabanda	CHAVEZ
"Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel"	STRAUSS
XIV	
"La Creación"	HAYDN
XV	
Concerto para Corno y Orquesta	MOZART
Serenata	BAL Y GAY
Sinfonía de Antígona	CHAVEZ
Sinfonía India	CHAVEZ
Concerto para piano y orquesta, Núm. 3	PROKOFIEFF
XVI	
México, sinfonía-poema	BERNAL-JIMENEZ
"La Valse"	RAVEL
"La Péri"	PAUL DUKAS
Sinfonía Núm. 1	SHOSTAKOVICH
XVII	
Concierto Núm. 4 para piano y orquesta	BEETHOVEN
Canto a la Tierra	CHAVEZ
Sinfonía Núm. 9	BEETHOVEN

Nuestro compañero Jesús Bal y Gay publicó en el diario *El Universal*, de esta ciudad, tres enjundiosos artículos dedicados al examen de la 19a. temporada de la Orquesta Sinfónica de México. De ellos, reproducimos los siguientes párrafos:

"Constituye toda una táctica entre los enemigos encubiertos de Chávez reconocer los aciertos de éste en la interpretación de la música fran-

cesa contemporánea y de la de Stravinsky y, a renglón seguido, censurarle por lo que hace con otros autores. Así se presenta a este director como un intérprete limitado y quienes de esa manera le juzgan quedan en una postura aparentemente imparcial. La maniobra se apoya en el hecho de que Chávez insiste en los nombres de Debussy, Ravel, Stravinsky, etc., cuando confecciona sus programas, y de ello se deduce que o sólo dirige bien lo que le gusta o sólo le gusta lo que dirige bien. La verdad es muy otra, como se demostró más de una vez en esta temporada".

"Aunque Wagner no sea santo de su devoción, ahí están los trozos del "Tristán" que dirigió este año, interpretados admirablemente, con calor, con poesía, aunque no —claro es— con cursilería y exageraciones. Gustavo Mahler es un nombre que jamás —si mal no recuerdo— figuró en los programas de Carlos Chávez. ¿Por qué? Porque —supongo— no lo considera tan importante como otros muchos que necesitan una periódica reiteración. Pero cuando al fin le llegó su turno, la Primera Sinfonía de ese autor sonó magníficamente bajo la batuta del director de la Sinfónica y vimos a éste plenamente entregado a su interpretación".

●
 "A la par que da a conocer y gustar la mejor música de todo el mundo y de todos los tiempos, la Orquesta Sinfónica de México realiza la patriótica misión de exaltar los valores musicales mexicanos. En sus diecinueve años de actividad ha organizado concursos entre compositores y entre instrumentistas, y repetidas veces ha encargado obras a los autores mexicanos—jóvenes y no jóvenes—de más talento. El último de estos casos es el de la obra de Bernal Jiménez estrenada esta temporada. Por otra parte, ha dado oportunidad de entrar en contacto con nuestro público a directores de orquesta mexicanos, una táctica que ya está dando excelentes frutos, como hemos podido comprobar este año con la actuación de Luis Sandi y José Pablo Moncayo".

●
 "En la temporada que acaba de cerrarse actuaron como solistas doce instrumentistas, siete de los cuales son mexicanos, una proporción que dice mucho de la voluntad puesta por Carlos Chávez y la O. S. M. en la exaltación de los músicos na-

cionales. No sé hasta qué punto apreciarán éstos lo que eso significa. Lo sabrán muy bien aquellos que se hayan asomado al extranjero y visto las enormes trabas que organismos similares a nuestra primera orquesta ponen a la actuación de valores no consagrados por el "gran" público, la "gran" crítica y los "grandes empresarios". Todo México tiene una deuda de gratitud con Carlos Chávez, pero el sector de los instrumentistas jóvenes es uno de los que más le deben. Ojalá sepan agradecersele".

●
 "En resumen, lector amigo, una gran temporada sinfónica. Grande por la importancia de las obras en ella ejecutadas, grande por las ejecuciones mismas, grande por la presencia de excelentes solistas nacionales y extranjeros, y grande en fin por la actuación personal de tres ilustres compositores contemporáneos: Hindemith, Milhaud y Stravinsky. Lo que ha logrado este año Carlos Chávez como intérprete y como organizador no creo que tenga paralelo en ninguna otra orquesta del mundo".

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

CATALOGO

JESUS BAL Y GAY

Cuatro piezas, para canto y piano.
Divertimento, para flauta, oboe, clarinete y fagot (en alquiler).
Serenata, para orquesta de cuerda (en alquiler).
Tres piezas, para orquesta de cuerda (en alquiler).

CARLOS CHAVEZ

Corrido de "El Sol", partitura de piano y coro mixto.
Corrido de "El Sol", partitura de orquesta y coro mixto (en alquiler).
Canto a la Tierra, partitura de canto y piano.

BLAS GALINDO

Cinco preludios, para piano.
Dos canciones, para voz y piano.
Sonata, para violín y piano.
Sones Mariachi, para orquesta (en alquiler).
Nocturno, para orquesta (en alquiler).

RODOLFO HALFFTER

Dos sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, para canto y piano.
Homenaje a Antonio Machado, para piano.
Suite de "Don Lindo de Almería", para orquesta (en alquiler).
Suite, para orquesta (en alquiler).
Obertura concertante, para piano y orquesta (en alquiler).

JOSE PABLO MONCAYO

Huapango, para orquesta (en alquiler).
Sinfonietta, para orquesta (en alquiler).

ADOLFO SALAZAR

Arabia, para piano y orquesta de cuerda (en alquiler).
Paisajes, para orquesta (en alquiler).

LUIS SANDI

Diez Hai-Kais, para voz y piano.
Norte, para orquesta (en alquiler).
Variaciones, para orquesta (en alquiler).

RAFAEL J. TELLO

Pequeña Misa Fúnebre, para coro a capella.

MEXICO MUSICAL

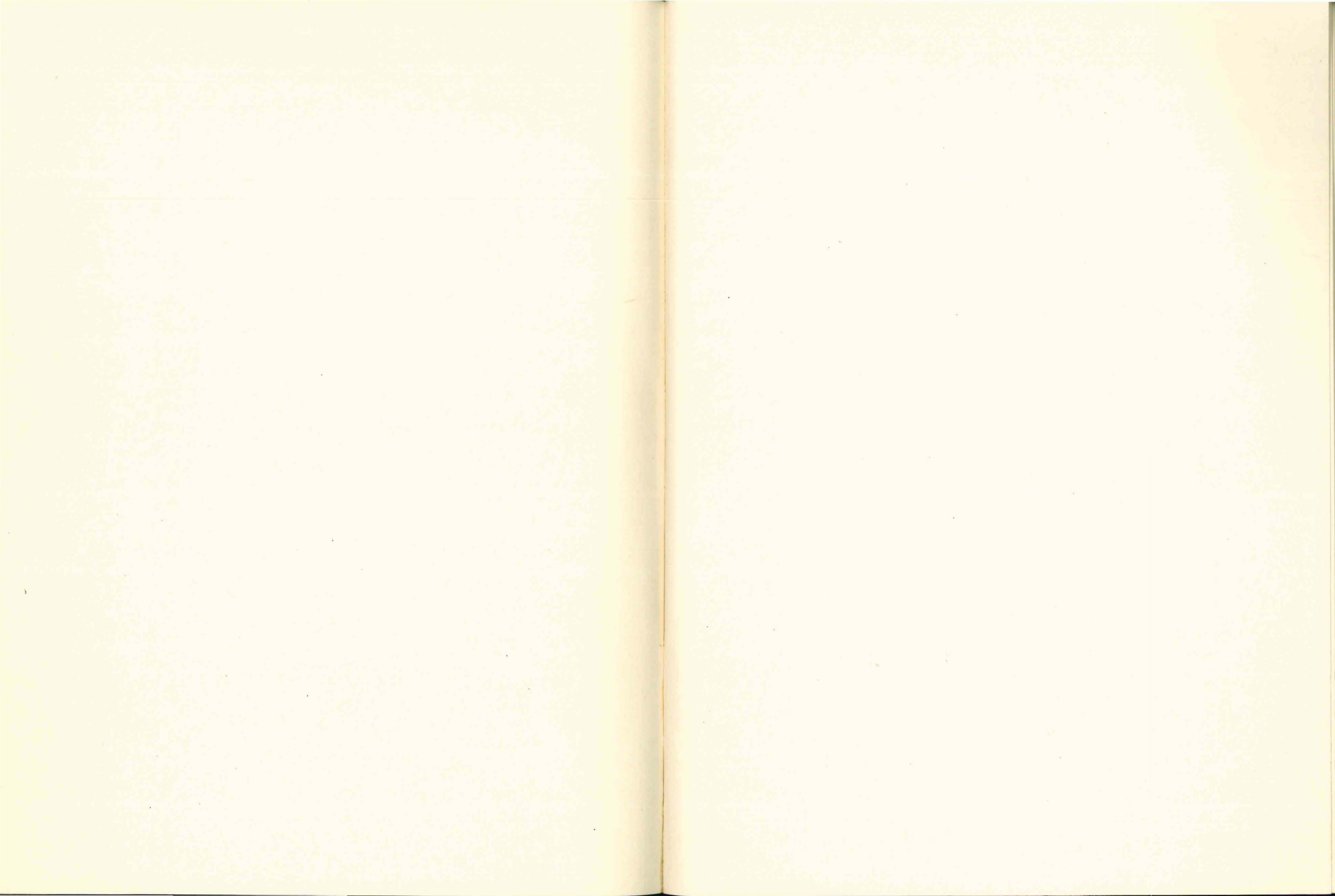
México se puede contar entre los países que ofrecen más diversos atractivos al turista curioso. Los monumentos, producto de dos civilizaciones: la indígena y la hispánica; el clima incomparable, los paisajes y las costumbres hacen de México un valioso centro de turismo.

Pero hay algo más que llama la atención del viajero, amante de las bellas artes: es la vasta riqueza musical de este país. Siglos después de la Conquista y de la Independencia, aún hoy se conservan en algunas zonas, llamadas "de refugio", vestigios de la antigua cultura musical pre-hispánica. En el siglo XVI llegan los españoles y traen consigo el rico tesoro de su música, la cual constituyó la semilla de la música criolla y mestiza.

Hoy, México ofrece al turista un panorama musical lleno de interés y variedad; sus danzas, fiestas populares y canciones tienen una gracia melódica incomparable. No sólo es interesante la música folklórica mexicana, sino también la artística, que posee un acento propio inconfundible. La Orquesta Sinfónica de México, verdadera institución nacional, en su temporada de conciertos incluye con frecuencia obras de autores mexicanos, en programas de música de todos los países y épocas, lo cual constituye un incentivo más para el turista que visita México.

*Para más informes, dirijase a la
Asociación Mexicana de Turismo.*





- Bal y Gay, Jesús
Un libro sobre Falla, 44.
Rodolfo Halffter, 141.
- Bartok, Bela
Música popular y culta en Hungría, 14.
- Berger, Arthur V.
La música de Aarón Copland, 97.
- Calvo, Margarita
Angélica Morales, 40.
- Conciertos de los Lunes
Manifiesto, 37.
Programas, 39, 79, 195, 276.
- Chávez, Carlos
Blas Galindo, 7.
Iniciación a la dirección de orquesta, 213.
- Galindo, Blas
C. Huízar, 57.
- Halffter, Rodolfo
El corrido nicaragüense, 199.
La música en Cuba, 282.
- Milhaud, Darius
Mis obras escritas en América, 84.
- Orquesta Sinfónica de México
Convocatoria para un concurso de compositores mexicanos, 50.
Convocatoria para el décimo concurso de solistas, 52.
La 19a. temporada, 93, 201, 284.
- Redacción
Editorial, 5.
Manifiesto de los Conciertos de los Lunes, 37.
- Revueltas, Silvestre
Notas y Escritos, 147.
- Romero, Dr. Jesús C.
Historia del Conservatorio, 153, 251.

Salazar, Adolfo

Sobre los orígenes de la Cbacona,
20.

El caso de Domenico Zipoli, 80.

La música francesa de última hora,

196.

El laúd, la vibuela y la guitarra,
228.

Sandi, Luis

Impresiones de viaje, 88.

Secretaría de Educación Pública

Planes del Departamento de Música, 45.

Thomson, Virgil

Música de nuestro tiempo (Un libro de Adolfo Salazar), 278

Yurchenko, Henrietta

Grabación de música indígena, 65.

En la Campaña de Alfabetización cifra México su porvenir. Coopere con ella para que en el menor tiempo posible, no haya en el país un solo hombre que no sepa leer y escribir.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

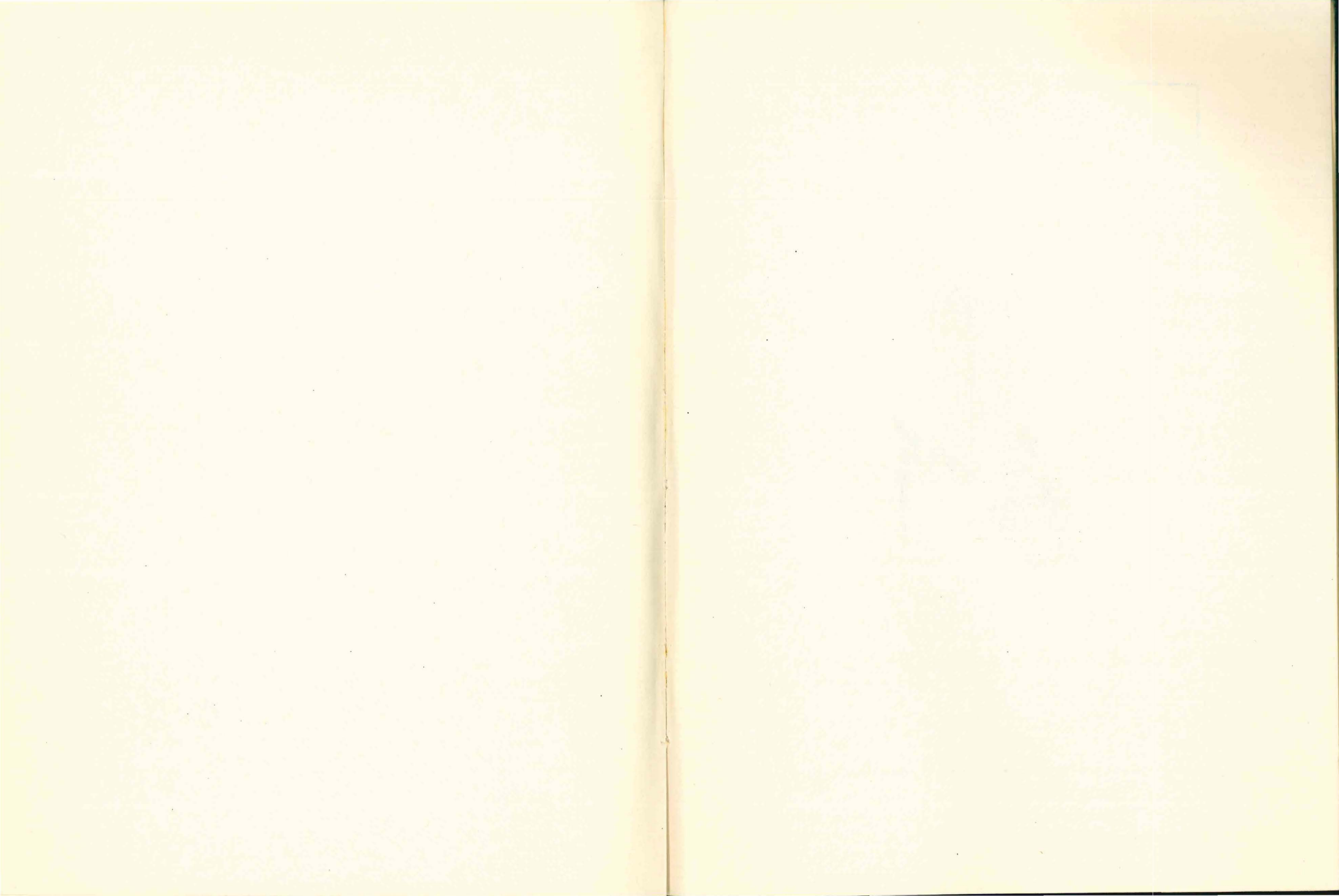
Director

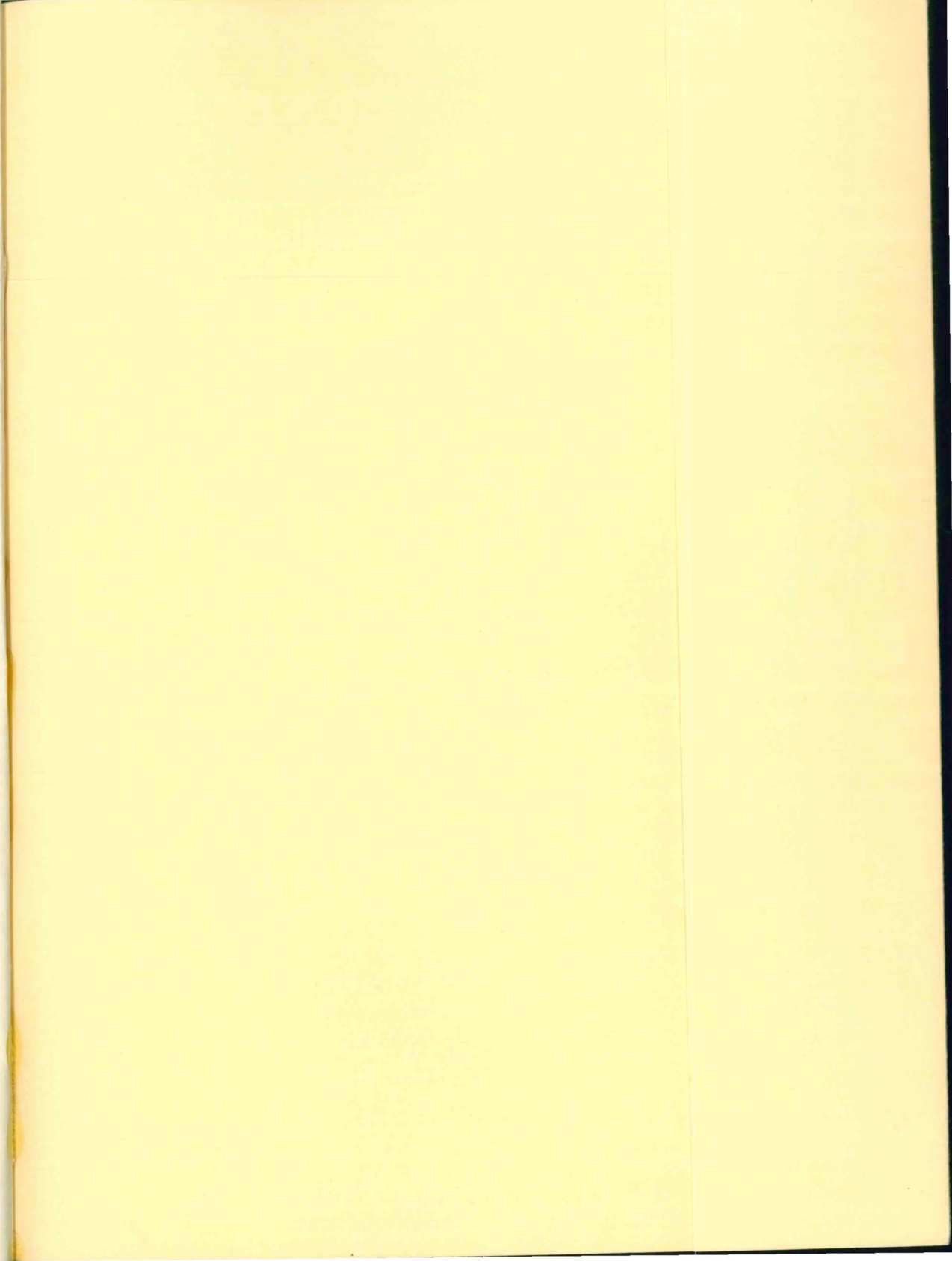
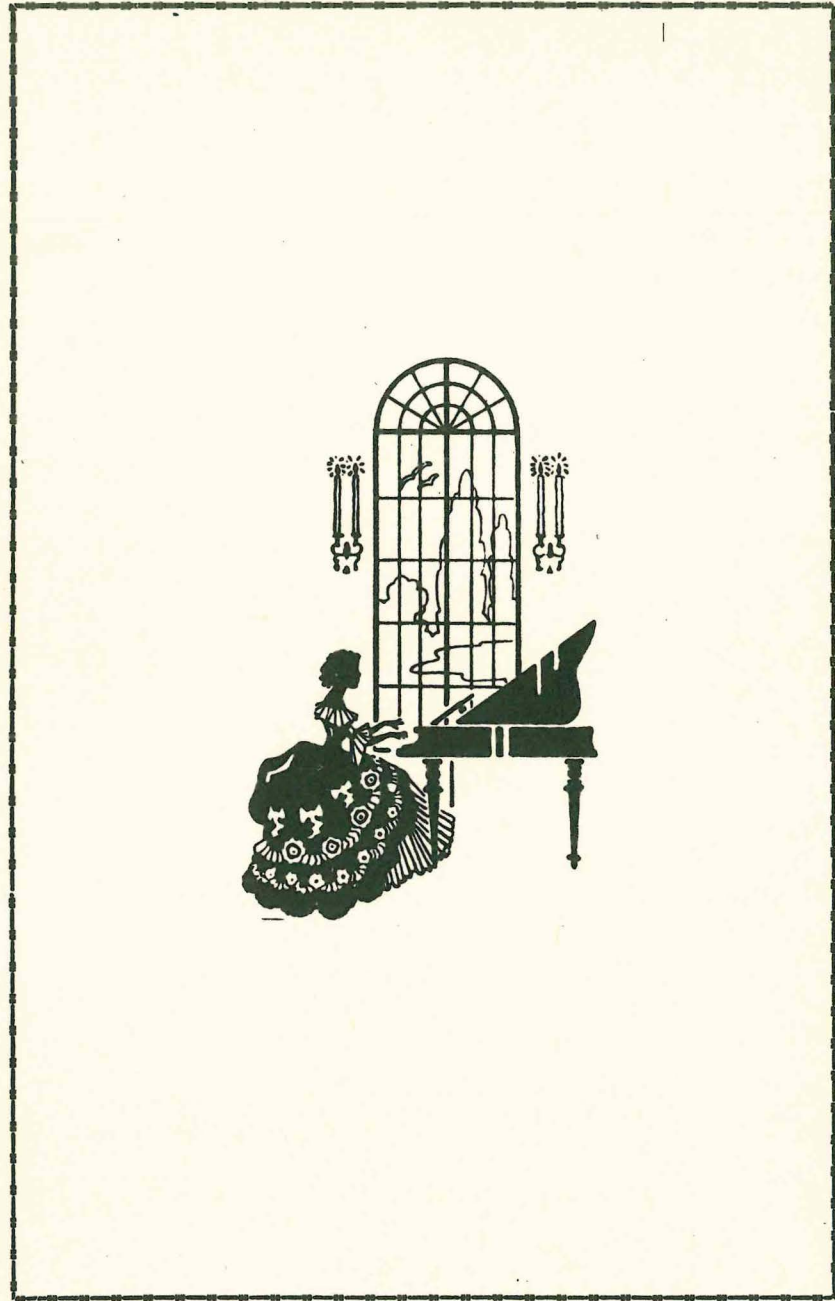
RODOLFO HALFFTER

INDICE

AÑO PRIMERO — MARZO-SEPTIEMBRE 1946.

PUBLICACION DE EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA





Los compositores, que editamos NUESTRA MÚSICA, nos hemos agrupado con el propósito de trabajar fraternalmente.

Como nuestros temperamentos creadores son distintos -lo cual consideramos un hecho afortunado-, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituímos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y a cada uno de nosotros nos anima -¡eso sí!- un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente -como compositores, como organizadores y como críticos- al desarrollo musical de México.

Nos une asimismo una viva admiración hacia personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano. En beneficio de la cultura, creemos que nuestra obligación ineludible consiste en ampliar el círculo de partidarios de dichas personalidades y obras. He aquí una de las finalidades de NUESTRA MÚSICA y también de los Conciertos de los Lunes, de cuya organización damos cuenta en otro lugar del presente número.

Pretendemos, además, que NUESTRA MÚSICA refleje la realidad musi-

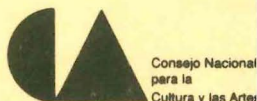
cal mexicana, enfocada -claro está- desde nuestro particular punto de vista. Tenemos decidido empeño en divulgar la labor de todos aquellos maestros nuestros -vivos o muertos- cuyo significado, dentro de nuestra vida musical, represente una aportación.

La organización de los Conciertos de los Lunes y la publicación de NUESTRA MÚSICA no agotan nuestros propósitos de trabajo mancomunado. Tenemos en estudio la resolución del intrincado problema que plantea el establecimiento de una entidad editorial de música artística. Como otras personas interesadas en el fomento del arte de los sonidos, hemos lamentado la falta de un cauce de salida a la muy importante producción musical mexicana de altura, la cual si no se conoce, dentro y fuera del país, con la profusión y el crédito que merece débese precisamente al hecho de no estar impresa.

Por último, réstanos explicar brevemente el título de nuestra revista.

Consideramos "nuestra", en primer término, la música que escribimos nosotros mismos y, luego, aquella que admiramos. Bien por su contenido, por su tendencia estética o bien por su perfecta realización técnica. Aquella que ofrece, en suma, modelos imperecederos de música superior.

1946



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes

\$30 00
701 W
ZINBA 2009



CENIDIM