CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBAL

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

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

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

CORTESIA DEL CENIDIM

AÑO II. 1947

CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Nuestra Música: Revista Trimestral Editada en México, Conaculta, INBA, CENIDIM,
Año II 1947 (Reimpresión Facsimilar, México, 1992), 223 p.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

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

CORTESIA DEL CENIDIM

AÑO II. 1947

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 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.

1947

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
INBA Instituto Nacional de Bellas Artes
CENIDIM

REIMPRESION FACSIMILAR, MEXICO, 1992

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

©EDICIONES
MEXICANAS
DE
MUSICA A.C.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
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.- Manuel de Falla, por JESUS BAL y GAY.- La Canción Hispano-Mexicana en Nuevo México, por VICENTE T. MENDOZA.- Notas. Nota sobre Wagner, por MANUEL DE FALLA.

Año II - Núm. 5 - Enero 1947 - 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

Seis números	$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Seis números	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 TRIMESTRAL
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.- Manuel de Falla, por JESUS BAL y GAY.- La Canción Hispano-Mexicana en Nuevo México, por VICENTE T. MENDOZA.- Notas. Nota sobre Wagner, por MANUEL DE FALLA.

Año II - Núm. 5 - Enero 1947 - México, D. F.

INICIACION A LA DIRECCION DE ORQUESTA

Por *Carlos CHAVEZ*

(*Continuación*)

IV. Educación Rítmica

Con objeto de evitar en lo posible las confusiones debidas a los diferentes significados que se dan a los términos relativos a esta materia, comenzaré por dar el siguiente vocabulario:

Ritmo, del griego, *fluir,* es la calidad que tienen los elementos sonoros o plásticos, dispuestos con simetría, y sujetos a acentuaciones naturales periódicas (regulares).

Simetría (literalmente: *con medida*), con medida regular.

Compás, es la unidad de medida de la música; es susceptible de dividirse en *tiempos* iguales, o simétricos, entre los cuales sólo habrá uno fuerte; un *tiempo fuerte.*

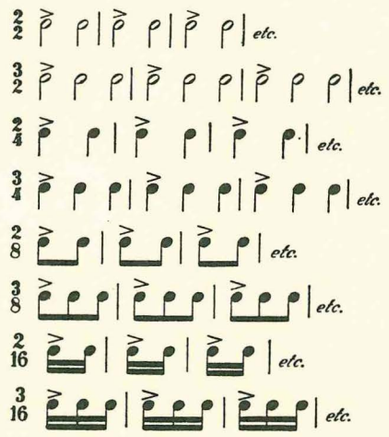
Tiempo fuerte, es aquel en el cual recae la acentuación natural periódica, llamada también *acento métrico.*

Acento métrico, es el que recae naturalmente sobre la primera nota después de la barra de compás; puede designarse también como acento natural, acento rítmico, o acento prosódico.

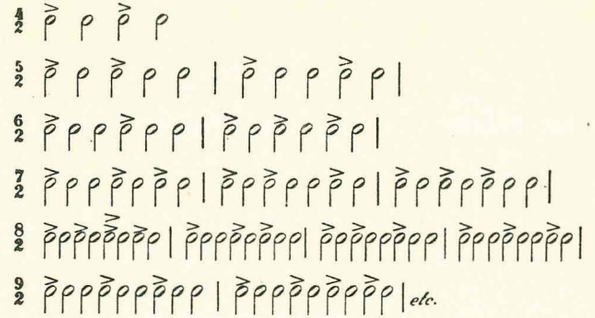
Tiempo semifuerte, es aquel en el cual recae una acentuación natural de menor fuerza que la que recae en el tiempo fuerte. Sólo aparece un *tiempo semifuerte* inmediatamente después del grupo de 2 ó 3 tiempos en los cuales recayó un tiempo fuerte.

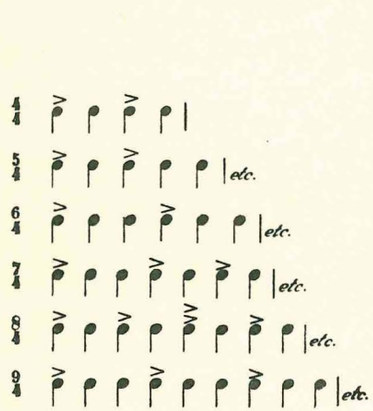
Tempo, es el movimiento (lento, moderado o vivo) con que se suceden los *tiempos* del compás.

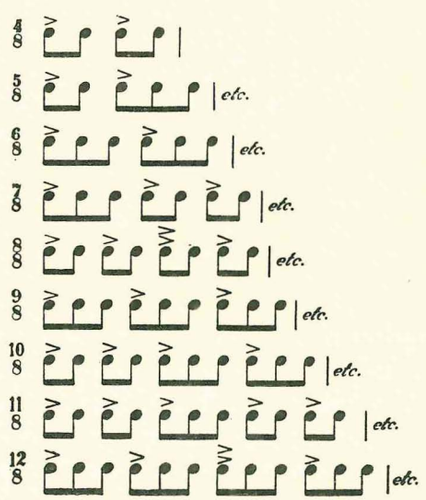
Compás simple, es aquel en que no hay más que un acento natural, o sea, un *tiempo fuerte:*



Compás compuesto, es aquel en que hay un *tiempo fuerte* y uno o varios *tiempos semifuertes:*







Son tres los puntos que comprende la educación rítmica. El primero es el desarrollo del *sentido de la simetría;* el segundo es la adquisición de la noción de la *duración absoluta* de los *tiempos;* y el tercero es el ejercitamiento en la habilidad para cambiar de un *tempo* a otro, de un compás a otro, o de un diseño rítmico a otro, es decir, la *versatilidad rítmica.*

Pasaré en seguida a estudiar cada uno de ellos.

Sentido de la simetría.—El ritmo es a la obra musical lo que el sistema óseo es a un organismo vivo. La música *no medida,* o mal medida, es como un ser invertebrado, mientras que la música *medida* es como un organismo vertebrado.

Exactamente lo que significó en la evolución zoológica pasar del molusco al vertebrado, en millones de años de penosa evolución, eso significó en la música haber desarrollado y establecido la organización rítmica que se basa en el compás.

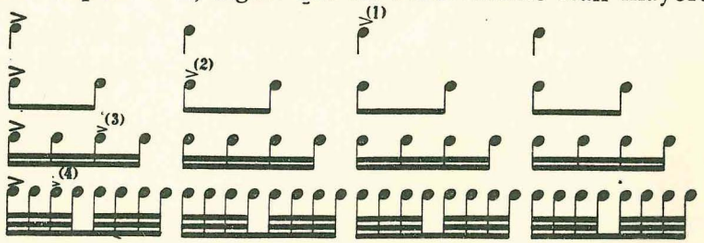
El compás es la unidad de medida de la música que, dividida en *tiempos* iguales, contiene uno solo fuerte (un solo tiempo con acento prosódico).

El establecimiento de los tiempos iguales, y el reconocimiento de los acentos regularmente colocados sobre ellos, fueron los medios por los cuales se hizo posible hacer de la música un arte rítmico, es decir, un arte gobernado por los principios de la simetría en el tiempo.

El ritmo, musicalmente hablando, es simetría en el tiempo, del mismo modo que en la plástica es simetría en el espacio.

El ritmo musical, en su acepción más precisa y básica, es la existencia de *tiempos* simétricos (con medida regular) acentuados simétricamente.

De la misma manera que el compás unidad (1/1) se divide en *tiempos* iguales, éstos se subdividen en fracciones iguales del *tiempo,* a las cuales corresponden acentos métricos regresivamente importantes, según que las subdivisiones sean mayores:



El acento en (2) es menos importante que en (1); en (3) menos que en (2); en (4) menos que en (3), y así en adelante.

Siendo la simetría el fundamento del ritmo, y consistiendo aquélla en la existencia de *tiempos* medidos, es decir, de pulsaciones de igual duración en el tiempo, la aptitud de un músico para medir tiempos iguales es lo que podríamos llamar su aptitud rítmica fundamental.

Recuerdo que hace ya algunos años, cuando, poco después de haber sido nombrado Toscanini director de la Filarmónica Sinfónica de Nueva York, todavía se regateaban a este gran maestro sus cualidades excepcionales para la dirección, algún escritor, tal vez distinguido, no recuerdo bien si especialista en música, escribía en el *American Mercury* un artículo negativo de las virtudes de Toscanini.

Concluía el articulista que Toscanini no tenía cualidades ningunas, y que había que reconocer, no como una cualidad, sino como un defecto, que poseía una facultad asombrosa para marcar tiempos de igual duración.

El parecer de este escritor sería totalmente despreciable si no correspondiera a un criterio general equivocado muy extendido, que es preciso denunciar.

Esa facultad que se reconocía en Toscanini como un defecto, es la base de su prodigiosa maestría.

Sólo a través de esa cualidad rítmica se podrá estructurar el edificio sonoro, y la música adquirirá la unidad y cohesión de una forma compacta.

La música de los grandes clásicos, desde Bach, pero sobre todo ya en Beethoven, había dejado de ser *non misurata* pero, desgraciadamente, los directores todavía han seguido siendo *non misuratos.*

Basado en la libertad ilimitada que físicamente toda la gente tiene de interpretar (?), el director de orquesta lleva la música impunemente con una batuta errática y *descuadrada.*

El director de orquesta tiene, si, el derecho de interpretar, pero de interpretar dentro de lo que está escrito, dentro de la necesaria *cuadratura* rítmica. Deberá frasear con su batuta, es decir, ceder en el debido momento; deberá llevar ágilmente todos los cambios de tiempo, así como los *acellerandi* y los *ra-*

llentandi indicados, pero todo ello dentro del marco rítmico justo.

Realmente, a primera vista parecería que marcar cuatro tiempos iguales —sólo eso, cuatro tiempos iguales— sería cosa obvia y común. Pero no lo es.

He tenido oportunidad de comprobarlo ante muchos directores, tanto experimentados, como principiantes.

Y si es difícil mantener la igualdad de duración de cuatro tiempos ¿qué será cuando se trata de mantener un período o una pieza enteros? Lo común es ver en este caso que el movimiento constantemente se apresura, o se retarda, o alternativamente ambas cosas.

Si a la natural falta de *sentido de la simetría* del director, se añade el peso de la orquesta (asunto del cual he de volver a hablar con extensión más adelante) se comprenderá qué gran peligro corre el buen curso rítmico de la ejecución.

No se necesita, naturalmente, que las diferencias de duración entre cada tiempo sean muy grandes para que sean desastrosas.

Basta la más insignificante precipitación o retardo para que la simetría se rompa.

Al instante la música flaquea; flaquea sin que, lo que es peor, se perciba la inminencia de la catástrofe; flaquea sin que la generalidad de los oyentes se de cuenta de que flaquea: falta claridad, falta suavidad en el movimiento, falta articulación en el fraseo. La música adquiere una cierta calidad vaga y borrosa que el oyente común apenas percibe conscientemente, y que no sabe bien a qué achacar: tal vez culpará "a la orquesta"...

Es imposible que los 90 ó 100 músicos de la orquesta sigan por igual las vaguedades de la batuta. Cada quien se empareja donde puede, y, en todo caso, denota, al tocar, la misma incertidumbre que el director está comunicando al marcar sus tiempos asimétricos.

Que el futuro director sepa que tiene libertad, y derecho, y necesidad, de saber cambiar los tiempos; de hacer, en cierta

música, los más caprichosos rubatos; de acelerar y retardar el movimiento cuando así sea conveniente.

Pero que sepa el futuro director que todo eso lo debe hacer, únicamente, cuando haya educado y dominado totalmente su *sentido simétrico:* sólo entonces, y no antes.

La educación del sentido simétrico no es un problema ni más ni menos difícil que cualquiera otro educativo. Es cuestión de práctica.

El alumno deberá hacer ejercicios diarios de varios estilos: a) contar en alta voz; b) mover una mano; c) las dos; d) mover un antebrazo; e) los dos; f) mover un brazo; g) los dos. Todo ello rítmicamente, a un movimiento dado que hay que tratar de conservar implacablemente por un lapso creciente de tiempo, y en duraciones más o menos largas y cortas. La frecuencia de cada pulsación será de una duración dada que se establecerá al iniciarse el ejercicio, con un metrónomo, y se comprobará al final con el mismo instrumento.

Es un trabajo que requiere paciencia, concentración, y un alto grado de convencimiento.

Más adelante, cuando se hayan abordado los ejercicios de batuta, que deben hacerse frente a una orquesta imaginaria, el alumno, según veremos a su tiempo, seguirá haciendo este estudio por medio de ejercicios más variados, es decir, marcando toda clase de compases, con toda clase de movimientos de sus manos y brazos, y en diferentes *tempi.*

La Duración absoluta.—Esta es el equivalente de la *entonación absoluta.*

Consiste en poseer la noción absoluta de la duración, en fracciones de minuto, de un movimiento dado. Deberán tomarse como base las duraciones que establece la escala del metrónomo que son $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{42}$ $\frac{1}{44}$ $\frac{1}{46}$ $\frac{1}{48}$ $\frac{1}{50}$ $\frac{1}{52}$ $\frac{1}{54}$ etc., de minuto.

Para lograr la posesión del sentido de la duración absoluta, habrá que proceder de la misma manera que se hizo para lograr la entonación absoluta: fijar las duraciones en la con-

ciencia por medio de la audición; después, ser capaz de marcar y de distinguir con precisión cualquier velocidad del movimiento.

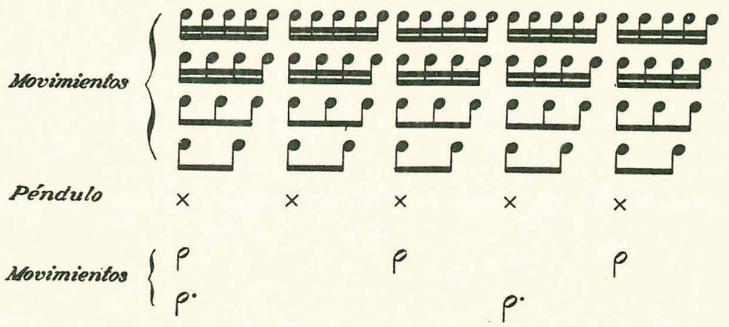
La vista constante del instantero y la audición reiterada del péndulo del reloj acaban por fijar en la mente el sexagésimo de minuto, es decir, el segundo.

En forma parecida se fijarán todas las velocidades si se procede progresivamente, es decir, fijando necesariamente una tras otra.

Con la ayuda del metrónomo, o de un péndulo de graduación movible, se procederá, por una semana entera, a obsesionarse con una sola velocidad dada.

Al estar oyendo las marcas regulares del péndulo, el alumno podrá hacer diversos golpes: contar, golpear propiamente con un dedo sobre una mesa, mover una mano, andar, hacer ejercicios calisténicos de todas clases.

Todos estos golpes pueden ser simples, dobles, triples, cuádruples, o bien cada uno, cada dos, cada tres, cada cuatro, etc., de los del péndulo:



En estas disciplinas que podríamos llamar de educación rítmica integral del cuerpo (voz, manos, brazos, piernas y otros miembros del cuerpo, solos o combinados), el sistema de Gimnasia Rítmica de Jacques Dalcroze ha llegado a realizaciones notables.

Es, positivamente, el punto en que el director de orquesta entra en los terrenos de la danza.

El director de orquesta realiza una verdadera euritmia. Debe ser capaz de tener rítmicamente educados todos sus movimientos, y debe poder tener control de asociación de diversos movimientos a la vez, todos ellos rítmicos, y aun de diversa extensión, violencia, velocidad, y duración.

Por ejemplo: en la euritmia de Jacques Dalcroze se llega a desarrollar la capacidad de mover brazos y piernas con un ritmo diferente; de mover un brazo suave y débilmente mientras el otro se mueve amplia y fuertemente; etc., etc.

Por medio de un método semejante, aunque tal vez menos extenso que el de Dalcroze, el estudiante de dirección de orquesta podría llegar: a la más completa educación rítmica de todos y cada uno de sus miembros; a la coordinación de dos o más de ellos entre sí; y a la fijación de la noción de duración absoluta del tiempo.

La Versatilidad rítmica.—El alumno, tanto como educar su sentido preciso de la simetría, debe educar su capacidad para cambiar y volver de un movimiento a otro, de un compás a otro, o de un diseño rítmico a otro.

Obtenida la noción absoluta de la duración, los ejercicios de cambio súbito de un *tempo* a otro podrán hacerse con relativa facilidad.

La necesidad de hacer cambios de *tempo* es constante en la música.

Cualquier persona puede advertir la lamentable ineptitud que aun directores célebres muestran para esto en muchos casos.

Si la música va en un *tempo moderato* y se presenta de pronto un *presto,* el director tomará en el lugar del *presto,* un movimiento más rápido que el *moderato,* pero no aquél, y poco a poco, en el curso de 6 u 8 compases, llegará al fin al *presto.* ¿Por qué no tomar el *presto* donde está?

Probablemente si se le pregunta a él mismo dirá que "porque así lo siente". Pero la verdad será otra: será con toda probabilidad porque no puede hacer el cambio súbitamente.

El alumno deberá ensayar los cambios súbitos marcando el compás frente a una orquesta imaginaria, y deberá proceder de acuerdo con una tabla de cambios que casi agote las diferentes posibilidades de permutaciones y combinaciones, *v. g.*:

60 - 72; 60 - 80; 60 - 84; 60 - 88; 60 - 92; etc.
60 - 58; 60 - 56; 60 - 54; 60 - 52; 60 - 50; etc.

y así en adelante, sustituyendo 60, que aquí sirve de base, por cada uno de los guarismos de la escala metronómica.

De aquí se pasará a un estudio de la mayor importancia: el de los *rallentandi* enfocado de la siguiente manera: pasar de ♩ = 116 a ♩ = 60 en el curso de 1 compás, 2 compases, 3 compases, 4 compases, etc.

Y así en adelante, cambiando constantemente los términos de la proposición.

En forma semejante se estudiarán los *acellerandi.*

Dominados los cambios de movimiento, se pasará a estudiar los cambios de compás, para lo cual se seguirá este orden:

a) cambiar de compás sin cambiar el *tempo.*
b) cambiar simultáneamente de compás y de *tempo.*

Por ejemplo:

a): Andante 4/4 en 3/4; en 5/4; en 2/4 etc.
b): Andante 4/4 en Vivo 5/8; en Moderato 3/4 etc.

Continuando el desarrollo de la versatilidad rítmica, el alumno estudiará los cambios más variados de constitución rítmica, es decir: cambios de movimiento, de compás y de figuración, a la vez.

Se comenzará por estudiar los cambios de figuración, es decir, las figuraciones más variadas y surtidas de notas y silencios de diferente valor. En este caso el alumno marcará el compás siguiendo mentalmente o cantando (de preferencia esto último) dichas figuraciones.

En seguida se procederá igualmente con cambios de figuración y de compás, como por ejemplo la *Danza de la Elegida* de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky.

Finalmente, cambios de figuraciones, de compás, y de movimiento, en ejercicios especiales que se formulen.

Todavía falta, para acabar de redondear la educación rítmica general, un renglón más que aparece en nuestro plan de estudios: el Dictado rítmico.

V. El Dictado Rítmico

Es este el complemento de los dictados melódico y armónico tratados con anterioridad.

Fácilmente se comprende su sentido de comprobación de todos los conocimientos rítmicos adquiridos con anterioridad.

El alumno deberá reconocer: a) la velocidad metronómica del tempo; b) el compás; y c) la figuración rítmica de los diseños que se le dicten.

Esta última sección tendrá que ser en gran parte en combinación con los otros dictados y dependerá de la graduación y sistematización que se establezca.

Todos los estudios rítmicos anteriormente dichos podrá y deberá iniciarlos el alumno desde muy temprana edad: desde su entrada al Conservatorio, es decir, en seguida de terminar el sexto año de educación primaria.

Es casi seguro que en el curso de unos tres años, de estudio asiduo, el alumno podrá obtener resultados sorprendentes. Sin tener todavía que acercarse materialmente a una orquesta, está ya paulatina y seguramente aprendiendo el manejo de las palancas que la pueden controlar y dominar.

VI. Conocimiento Particular de Cada Instrumento

Nadie discrepa en cuanto a la necesidad de que todo pretendiente a la dirección de orquesta debe estudiar por lo menos

un instrumento de cada una de las 4 familias principales: cuerda, madera, metal, percusión.

Yo añadiría el piano, como instrumento de enorme ayuda general práctica.

En una carrera bien organizada el alumno deberá iniciar el estudio de estos cinco instrumentos casi al mismo tiempo. El primer año iniciará el de dos, y el segundo el de los tres restantes, siguiendo posteriormente con el estudio simultáneo de los 5, hasta llegar por lo menos a una altura media, sin dejar jamás de seguirlos practicando aunque sea poco y de cuando en cuando.

VII. Estudio de la Instrumentación y la Orquestación

Hecho el estudio de los instrumentos antes dichos, desde los primeros años, e iniciado tal vez en el 4o. año el estudio del Dictado orquestal, el alumno podrá, tal vez en el mismo 4o. año, iniciar los estudios formales de Instrumentación y Orquestación según alguno o algunos de los excelentes numerosos tratados sobre la materia que se conocen.

Nada especial, nada de más ni de menos que un compositor, es lo que tiene que estudiar el director de orquesta en lo concerniente a estas disciplinas. Sus estudios tienen que ser en esto tan formales como los de aquél, sustituyendo la escritura de obras orquestales originales por orquestaciones de obras ya escritas para otros instrumentos.

Aquí, en la orquestación, el estudiante de director comenzará a iniciarse en uno de los problemas específicos de la Dirección de orquesta: el *equilibrio orquestal*, es decir, el establecimiento de la debida proporción sonora de los diversos individuos y las diversas masas orquestales, entre sí.

Al estudiar orquestación estudiará el *equilibrio orquestal* teóricamente, y se confrontará con sus múltiples problemas al hacer sus propias orquestaciones sobre el papel. Pero el dictado orquestal, en el que ya se inicia en estos momentos, lo está acer-

cando en forma rápida y segura al conocimiento de los problemas prácticos del equilibrio sonoro y a la manera de resolverlos.

En este punto, a los anteriores estudios y trabajos de carácter analítico empiezan a suceder los de carácter sintético: la orquestación es el primero, en los momentos en que un oído apto, un ritmo educado, y una mecánica de dirección bien asimilada, capacitan debidamente al alumno para empezar a entrar en contacto con la realidad viva del conjunto orquestal.

VIII. Conocimiento Formal y Temático de la Partitura

Desde el primer año habrá el alumno comenzado a estudiar la teoría elemental de la música, y desde el segundo la teoría superior, es decir: la armonía, el contrapunto, la fuga y las grandes formas.

En serie con estas materias vendrá, tal vez en el 4o. año, el análisis de partituras.

Este deberá comenzar por determinar los motivos que forman cada tema; en seguida los temas que forman cada sección; luego las secciones que forman cada parte, anotando en cada caso los elementos motívicos y temáticos usados con todas las particularidades que presenten, esto es, si aparecen en su forma original, desarrollados, variados o modificados en alguna forma.

Se procederá por último a hacer un esquema, escrito, de la estructura temática y formal de la obra, además de anotar sobre la partitura misma todos los datos estudiados.

IX. Conocimiento Armónico y Contrapuntístico de la Partitura

Hecho el análisis temático y formal, se pasará a hacer el armónico y contrapuntístico. Se anotará cada acorde y la relación que guarden entre sí sus fundamentales.

Con estos elementos se hará un diagrama que cubra la totalidad de la obra, y, por último, se añadirá aquél al diagrama temático para tener un concepto integral de la obra.

También en este punto los estudios empiezan a tener sentido sintético después de haberlo tenido analítico. El maestro deberá orientar al alumno en este aspecto, haciéndole sentir la unidad estética de la obra, por medio del conjunto de sus atributos formales, armónicos, contrapuntísticos y sonoros, es decir, orquestales propiamente dichos.

(*Se continuará*)

MANUEL DE FALLA

Por *Jesús Bal y Gay.*

La muerte de Manuel de Falla siembra por el mundo entero un viento de desolación. No todas las generaciones ni aun todos los siglos aportan a la música universal una figura de tan recio temple como esta que ahora traspuso los umbrales de la eternidad después de haber consagrado toda una vida a la contemplación —y creación— de hondas eternidades. La desolación que hoy experimentamos no proviene de que ese tránsito quiebre en flor una gran promesa. Manuel de Falla deja una obra incomparable, cifra ardiente de un trabajo largo y constante, fruto de una vida entera dedicada, en un desvelarse sin desmayo, a la creación y depuración de la belleza sonora. Nuestra desolación nace de saber que se ha ido para siempre una de esas figuras que por su excepcionalidad misma habíamos creído imperecederas.

En los dos ámbitos en que se puede medir la trascendencia de toda obra musical, el nacional y el universal, tiene la de Falla dimensiones de extraordinaria importancia.

En lo nacional realiza Falla, él solo, una tarea que podría haber acarreado buena porción de gloria a toda una serie de

compositores. Cuando él llega al mundo de la composición, la música española está despertando y cobrando conciencia de sí misma bajo la mirada tan española como ávida de futuro de Felipe Pedrell. Hay fe en que el renacimiento de la música española arrancará de lo tradicional, si es que ha de llegar a producirse. Para ello el compositor tendrá que empaparse de lo popular hasta adquirir un léxico que le permita expresarse a sí mismo con una cierta originalidad. Por otra parte, esa música culta que ha de producirse habrá de anudar la gran tradición rota desde el siglo dieciocho, y para ello tendrá que volver los ojos a los viejos y olvidados maestros españoles. En ellos se guarda una técnica de rasgos nacionales y, lo que es más, toda una vena de popular origen que, automáticamente, vendrá a insertarse en la de lo popular contemporáneo. El propio Pedrell, no bastante satisfecho con sus prédicas estéticas y eruditas, da el ejemplo como compositor. Albéniz siente también el imperativo de la hora, pero su carácter, más instintivo e impetuoso que reflexivo, le impedirá ahondar en el problema para extraer soluciones que rebasen la categoría de lo popularista. Es Manuel de Falla quien con suficiente ardor y clarividencia emprende el camino señalado por Pedrell, su maestro jamás olvidado y siempre defendido con tanto amor como admiración.

Pero el camino no es una senda apartada y callada. A ella llegan voces portadoras de acentos extranjeros. En unas la cadencia es alemana; en otras, rusa; en otras, francesa. El mundo resuena con músicas de Wagner y Strauss, de Mussorgsky y Borodin, de Dukas y Debussy. El joven que vaya a emprender una vida de compositor tendrá que escuchar alguna de esas voces, se sentirá atraído especialmente por alguna de ellas, el eco de la cual le servirá de molde para el ejercicio de la suya. El joven Manuel de Falla las escucha todas, pero es la del impresionismo francés la que le atrae definitivamente. ¿Por qué?

Va a darse en la música española un fenómeno paralelo al de la poesía. Hay quien siente la necesidad de una lírica renovada. El anhelo está en el aire que se respira. Se necesitan nue-

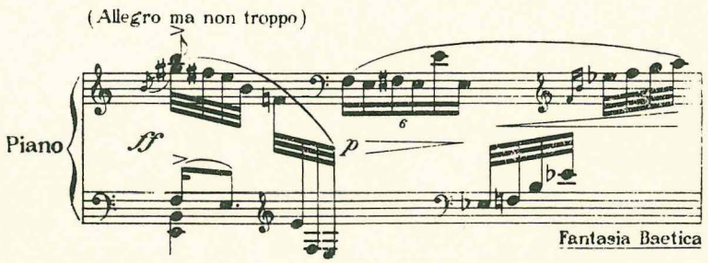
vos medios de expresión, algo que sea diferente de lo que hasta entonces tuvo vigencia. Y de pronto surge la figura prodigiosa de Rubén Darío, el portador de una lira inaudita cuyas cuerdas resuenan con una fabulosa riqueza de armónicos. Es un arte nuevo, opulento y refinado. Los poetas incipientes se aferran a él, porque en él creen descubrir el impulso revolucionario que sentían necesario para la lírica española. Las palabras cobran nuevas sonoridades al agruparse con sesgo nuevo; el castellano adquiere una flexibilidad que no tenía y sirve para engarzar los temas poéticos más dispares.

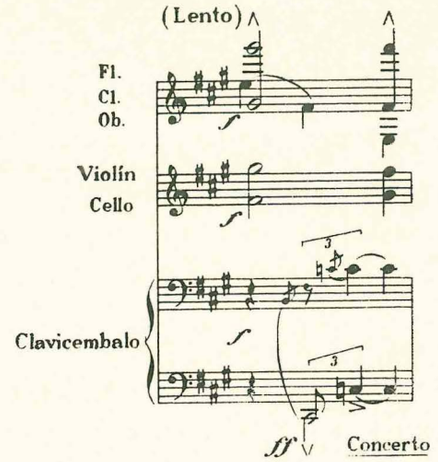
Lo que en la poesía experimentaron hacia 1900 varios españoles de excepción bajo la influencia de Rubén Darío y su "modernismo", lo experimenta en la música uno solo —Manuel de Falla— al descubrir a Debussy y su impresionismo. Para librar a la música española del vacuo romanticismo academicista imperante era necesaria una cierta revolución en lo formal, una libertad armónica lo suficientemente amplia, por otra parte, para acoger con holgura y frescor los tesoros recién descubiertos en la música popular. El impresionismo estaba quebrando muchas trabas de la armonía y ofrecía en este campo, así como en el orquestal, un marco amplio y flexible para los ritmos y tonalidades hallados en el folklore nacional. Algo de eso atisbó Albéniz, pero fué Manuel de Falla quien sacó las mejores y perdurables consecuencias.

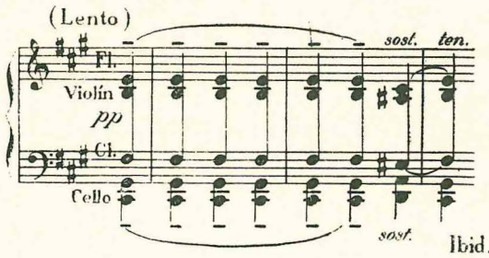
Pero así como este compositor no incurrió jamás en un popularismo fácil y pintoresco, tampoco llegó nunca a ser un impresionista. Desde sus primeras obras se nota que al fondo de ciertos procedimientos de esa escuela late algo muy diferente, tan diferente como puede ser un español auténtico de un auténtico francés. Se siente una hondura española, una aspereza ibérica, un afán de lo real, que nada tiene que ver con la fantasmagoría sensual de un Debussy. La música de Falla es española desde sus comienzos. Y el impresionismo es para Falla sólo un resorte que facilita el arranque de la obra que día a día ha de ir acendrándose más y más en lo puramente hispánico. Volviendo al paralelo que señalé con respecto a la poesía española y el

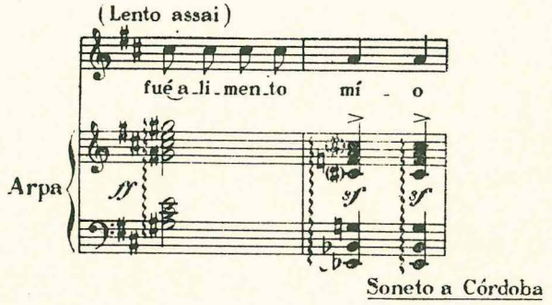
modernismo, no hay inconveniente en perfilar este fenómeno de la música de Falla con las palabras que Pedro Salinas empleó para definir la trascendencia de aquella tendencia literaria en las letras españolas: "El modernismo para algunos poetas españoles fué un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni una meta. Aprendieron del modernismo para servir necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo". . . "Se repetiría aquí un fenómeno muy frecuente en la historia de la literatura española y que en el siglo XIX se cumple lo mismo con el romanticismo que con el realismo. Es la conversión de un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros en sus comienzos, en una revisión depuradora de lo tradicional, que da por resultado un renacimiento restaurador de los más puros y auténticos valores del pasado".

El sistema armónico de Falla se va elaborando en un sentido de profundidad cada día más alejado de las irisaciones impresionistas. Buena parte de él nace de las resonancias de la guitarra y de los giros melódicos del canto popular andaluz para acabar asimilando los rasgos esenciales de la armonía de la vieja música culta española. Sin entrar en análisis más minuciosos, podríamos señalar como uno de los rasgos característicos de la música de Falla ciertos acordes que yo llamaría "cóncavos", tal es la sensación de profundidad que suscitan en quien los oye. He aquí algunos ejemplos de ellos espigados en sólo tres obras, la *Fantasía Baetica*, el *Concerto* y el *Soneto a Córdoba*:









Es una hondura la de esas armonías que nada tiene que ver con las resonancias evanescentes del impresionismo, una hondura insondable, pero que adivinamos concreta, limitada. Es la hondura radicalmente española, la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la de Unamuno, la de Antonio Machado, la de Juan Ramón Jiménez, la de El Greco, Velázquez, Goya y Picasso: un infinito en el corazón de la tierra. Esa concavidad, unidad a cierta aspereza no menos española, apunta ya en las primeras obras de Falla y se va intensificando con el tiempo. Y para los oídos avezados es inconfundible aun en obras como las "Tres melodías de Teófilo Gautier" y "Psyché, que a primera vista podrían parecer rendida pleitesía a la musa francesa impresionista.

Es increible que un hombre solo haya llevado tan lejos el nacionalismo musical tomando como punto de partida un incipiente popularismo colmado de peligrosas superficialidades. Pero la verdad es que Falla logró cuajar en música una voz española auténtica como no se había oído desde los tiempos de Victoria, voz de España hecha música universal.

Y el alcance de su obra en ésta, en la música universal, puede medirse —aparte lo que técnicamente haya influído en algunos compositores extranjeros— por la intensidad del respeto y admiración que en todas partes despertó su ejemplo de compositor entregado a la creación con tanto ardor como disciplina. Es la suya una obra de fervor y rigor, de entusiasmo y meditación, de sueños realizados lúcidamente. Un místico y un clásico se hermanaron en Falla para darnos una obra tan ardiente como equilibrada. La asombrosa perfección formal de su música está lograda en el crisol de una apasionada clarividencia, tan alejada del rapto ciego de entusiasmo como del frío razonamiento dubitativo. Por eso vemos en él a un clásico auténtico, a un clásico que rebasa los límites temporales de una época, a un creador que ha encontrado su modo perfecto de expresión, mientras que en otros compositores contemporáneos descubrimos sólo al clasicista, caballero en una estética que le es, en el fondo, ajena.

LA CANCION HISPANO-MEXICANA EN NUEVO MEXICO

Por *Vicente T. MENDOZA*

Nuevo México es un remanso cultural hispánico en que se han detenido multitud de manifestaciones que tuvieron como epifoco la ciudad de México y que, irradiando hacia el norte por tres caminos, llegaron hasta Nuevo México y aun rebasaron hasta el sur del Colorado.

El primer camino lo determinó la ruta de Vázquez de Coronado, partiendo de Nueva Galicia y Compostela, rumbo a Sinaloa y Sonora, hasta adentrarse en Arizona e ir a surgir a Nuevo México. El segundo estaba marcado por los minerales: Guanajuato, Zacatecas, Durango, Chihuahua, y de esta última ciudad hasta Santa Fe, cruzando el Río Grande en El Paso. El tercer camino era transitado por los agricultores y ganaderos que, tomando el camino de San Luis Potosí, llegaban a Saltillo, seguían a Monclova y caminaban más al norte hasta encontrar las riberas del Río Grande.

De estas tres rutas, la más frecuentada era la segunda, pero sólo en el tramo Chihuahua - Santa Fe, siendo la primera el

punto de aprovisionamiento para la vida de la segunda, así como de todas las demás ciudades circunvecinas.

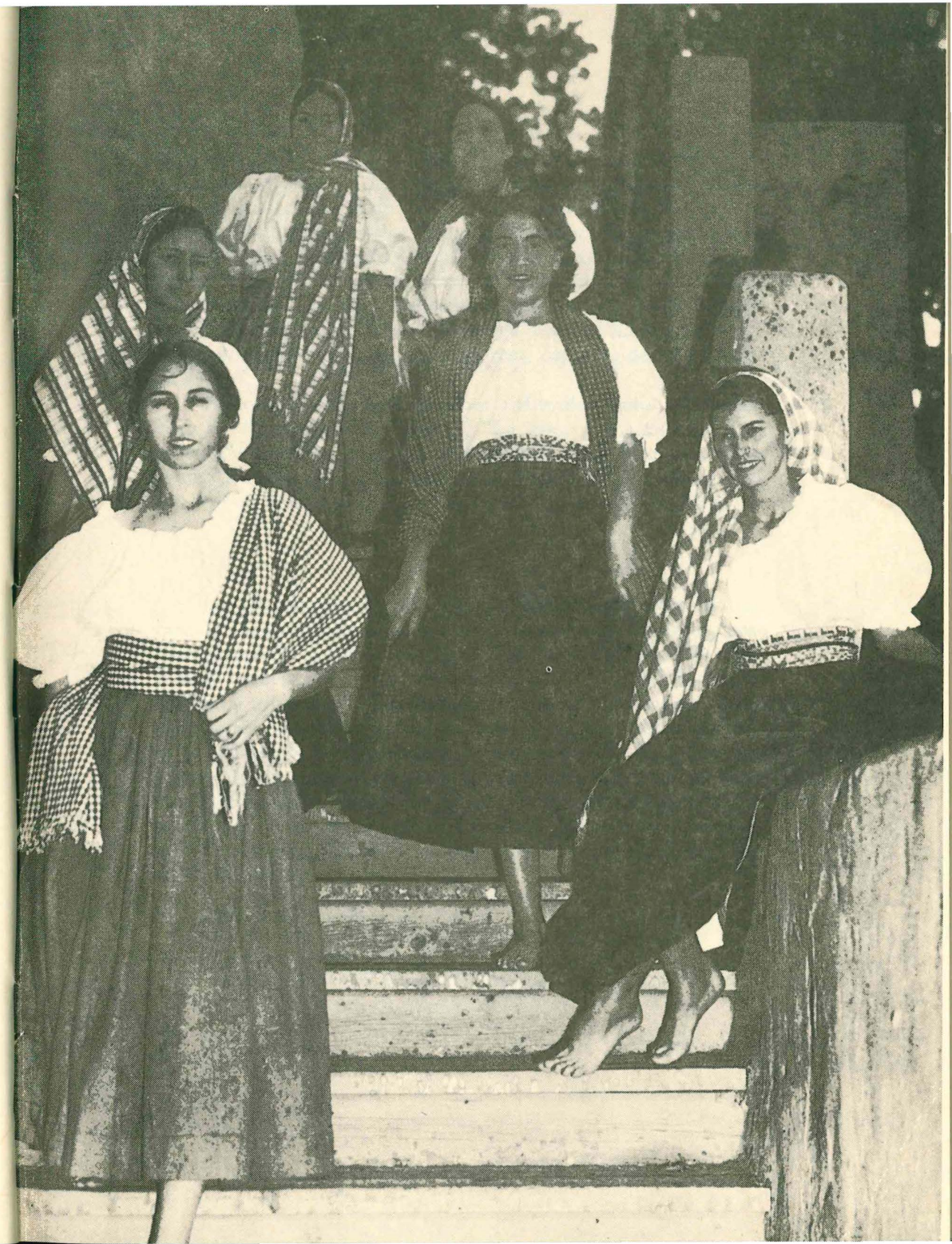
Las primeras aportaciones musicales tienen que haber sido llevadas por los descubridores, ya sean los soldados de Vázquez de Coronado, ya sean los que acompañaron a Oñate en las expediciones posteriores.

Música Religiosa

De la misma manera que en el resto de toda la América Latina los verdaderos civilizadores y pacificadores fueron los frailes, encargados de la evangelización, las manifestaciones musicales religiosas tienen que ser muy abundantes y haber partido de las enseñanzas de los franciscanos. Dentro de este grupo de cantos se destacan por su antigüedad los Romances Religiosos: el de "La Ultima Cena", que se ejecuta el Jueves Santo; diversas "Pasiones", o sean romances piadosos que entonan los penitentes flagelantes; abundan las "Alabanzas" a los Santos Patronos de los pueblos, ya en forma de "Alboradas", de "Salves", "Cuándos" y "Despedidas"; los hay al Señor de Esquipulas, a la Virgen y al Niño de Atocha. Existen cantos en forma de "Gozos" y "Milagros", como trasunto de los ejemplos contenidos en el *Libro de las cantigas* de Alfonso el Sabio. Hay cantos de Misiones, Rogativas y Deprecaciones a las Animas, y aun aparece un curioso ejemplo de "Vals de Honor", dedicado a San Juan Bautista. Por supuesto, existen también los Cantos de Navidad para pedir Posada, curiosas Cantilenas de Pastores, en forma de seguidilla, y Villancicos para arrullar al Niño Dios. En las Fiestas de Navidad se representan Pastorelas tradicionales con indumentarias abigarradas y con *Caminatas* en las que predominan los sonidos penetrantes de las campanillas, atadas éstas a los cayados, que golpean sincrónicamente el suelo.

El Romance

Este género literario es muy abundante en Nuevo México y don Aurelio M. Espinosa lo venía estudiando desde la primera



década de este siglo en su *Romancero Nuevo Mexicano,* pero como género musical no se le había dado importancia. El Romance anda en boca de la gente con más abundancia que en México, donde ya se hace difícil obtenerlo. Así, encontramos versiones de "Gerineldo", de "Delgadina", de "La dama y el pastor", de "La esposa difunta" y su correlativo de "Alfonso Doce"; el de "Las señas del esposo" y el de "La malmaridada", el del "Mal de amor", el de "Mambrú", el de "La esposa infiel" y algunos semicultos, de hoja impresa, como el de "La ciudad de Jauja".

Aparecen algunas Relaciones Infantiles como el romancillo de "El piojo y la liendre", "La rana y la mosca" y "La semana"; también se hallan Disparates y Exageraciones como la de "El borrego", y la que dice: "Amigos, les contaré — lo que son los animales", de uso en España desde el siglo XVI.

La Décima

La abundancia de este género como manifestación literaria le tocó también señalarla a don Aurelio M. Espinosa, pero existe también la forma musical. Más de un centenar de ejemplos se encuentran en los archivos de la Universidad de Nuevo México y un mayor número podría reunirse entre las que canta el pueblo, sobre todo en las ciudades españolas, donde todavía se les distingue en Décimas a lo divino y a lo humano; con planta de tema religioso puro y otras de apariencia herética; las hay filosóficas y morales, satíricas y jocosas, con nombres de hombre y de mujer, de amores y desvíos, de cartas de pretensión y de aventuras galantes, así como de nombres de ciudades. Son tradicionales aquellas que dicen:

"Qué largas las horas son — en el reloj de mi afán. . ."
"En el mundo no hay tesoro — más rico que el tener madre. . ."
"Aprended, hombres, de mí, — lo que va de ayer a hoy. . ."
"Nada en esta vida dura, — fenecen bienes y males. . ."

La Copla

En Nuevo México conserva este género lírico caracteres de prestancia y distinción tradicionales. Las hay completamente españolas, derivadas y aprovechadas por los trovadores locales; las hay tradicionales, que aparecen en México y otros países, y las hay, por último, creadas en la región.

La copla va unida al trovador que la ejecuta y ambos están ligados como el cuerpo y el alma, pues basta recordar aquella que dice:

"Aquí me pongo a cantar — con mi guitarrita hueca. . ."

para imaginarnos inmediatamente al juglar frente a su auditorio. Lo mismo acontece si recordamos la siguiente:

"Yo no he sido cantador, — pero ni *pueta* mentado,
como me sobra valor, — todo el mundo tengo andado,
desde el mar y sus orillas — hasta el centro del Condado."

Y efectivamente, en Nuevo México persevera la figura del trovador hispánico cuya memoria es una fuente inagotable de estrofas tradicionales que sabe utilizar según las circunstancias el cantante de aquella región, que tiene gracia y donaire para aplicarlas, las improvisa cuando viene a cuento y mantiene viva la atención de sus oyentes por lo inesperado de sus salidas. El coplero nuevo-mexicano recuerda siempre a los juglares medievales. Por su parte, la copla está llena de frescura y perfume y aun pudiera decirse que se conserva lozana como en sus mejores días, cuando partió de sus viejos solares castellanos o andaluces y se embarcó con sus dueños rumbo a América para ir a verter su ternura o nostalgia en aquellas ciudades que rodean Santa Fe, donde, como en Sevilla, los balcones florecen de albahaca y siempre hay un rostro jovial de mujer tras de sus cristales.

Los trovadores más ingeniosos de Nuevo México han sido y son: don Antonio Medina y don Juan Sandoval, de Chimayó; don Juan Morales, Frank Chávez y Fidel Romero, de la Jara; don Próspero Baca, de Bernalillo; don Eleuto Medina, de Taos, y don Amador Aveyta, de Sabinal.

Existen coplas castellanas, como las de "Los habladores" y "Amapolas coloradas"; andaluzas, como aquellas que dicen:

"De los chinos de tu frente — me darás una semilla. . ."
"Dicen que lo negro es triste, — yo digo que no es verdad. . ."
"¡Malhaya la ropa negra — y el sastre que la cortó. . .", etc.;

extremeñas, como las de "Sierra nevada", que dicen:

"A orillas de una laguna — se quejaba un triste *lión*. . ."
"A las rejas de la cárcel — no me vengas a llorar. . ."

Existen coplas que han ido de Michoacán y Durango a Nuevo México, como éstas:

"Palomita que vienes herida — de las manos de un buen cazador. . ."
"Paloma, ¿de dónde vienes? —Vengo de San Juan del Río. . ."

También hay coplas locales, como "Cuatro palomitas blancas", que mencionan lugares como Santa Fe, Romero, Cochití y Pchipá. También se encuentran versiones muy viejas de las coplas de "Don Simón", que describen la indumentaria masculina de principios del siglo XIX.

Trovos

Los torneos literarios entre dos o más contendientes, quienes, con su ingenio, improvisando coplas, obtenían galardones de los próceres, hicieron posible la existencia de una clase de individuos y una especie de poesía que, al pasar a América, tomaron los nombres de *troveros* para los cantadores y *trovos* para la versificación. Estas estrofas reciben también el nombre de *recuestas* y *contrarrestos*. En Nuevo México son recordados los "Trovos del Viejo Vilmas" y están vivos en la mente de los nuevomexicanos tanto los nombres de los contendientes como algunos fragmentos de las improvisaciones. Ellos fueron: Gra-

cia, Chicoria, Trinidad Cienfuegos y Tavera. También se tiene por tradición que casi todos fueron del sur hasta Nuevo México, con excepción de Chicoria, quien nació y fué criado entre los cíbolos. Aún se mencionan los contrarrestos del "Viejo Vilmas" con el "Negrito Poeta"; pero los más famosos son los que sostuvo con los cuatro improvisadores arriba mencionados.

Y como consecuencia del hábito de trovar, el orgullo regional creó más tarde los "Trovos de una indita nuevomexicana con una norteamericana".

Géneros teatrales

Con restos de la Música Tradicional Española llevada del sur a Nueva México, encontramos restos de Tonadillas cantadas en el Coliseo de México, en las postrimerías del siglo XVIII: "El solterito" y "La solterita", "Las letanías o el Kirie eleison", "El cura no va a la iglesia" y una serie de coplas derivadas, principalmente en forma de *seguidilla,* que lo mismo aparecen en los Cantos de pastores que en coplas sueltas, que en "El cielito lindo". Del mismo modo, restos de géneros teatrales, de zarzuelas y otros espectáculos, persisten en forma de Jotas y Coplas con estribillos, transportadas por arrieros y comerciantes o por compañías de cómicos de la legua, quienes probablemente se aventuraron hasta la ciudad de Chihuahua.

Inditas

Entre los cantos conducidos de este modo debió llegar la Tonadilla de "La indita", la cual dejó como herencia una serie de canciones mestizas que conservan el mismo nombre y que más tarde se transformaron en corrido. Entre éstas figuran: "La india de Manzano", "La indita de Cochití", "La indita de Costales" y "La venadita", así como algunas Canciones de cautivos.



Corrido

Aún es designado con el nombre de "Indita", y así encontramos: "La indita de José Luis", de "José Domingo Gallegos", de "Siquio" (Hesiquio), o de "David González". Verdaderos corridos con tal nombre y forma son los de "La muerte de Antonio Mestas", de "Lucio Ortiz", de "La familia Alvarado", de la "Introducción de las cantinas en Nuevo México" y el de "La cantina de Denver". Existen corridos transportados del sur, lo mismo de Chihuahua que de Coahuila, Durango o Tamaulipas, Jalisco o Michoacán, y aun de Guerrero, como el de "Lucio Pérez", de "El Ferrocarril Central", el de "El hijo desobediente", "Rosita Alvírez", "La Güera Chabela" y "Modesta Ayala". Corridos de la Revolución mexicana como "El lavaplatos" y, por último, corridos originales compuestos en Nuevo México con motivo de la última guerra: "A los soldados de 1942" y "El soldado raso".

Sones y jarabes

Como cosa curiosa aparece el jarabe de "Los panaderos" con el nombre de "El chasco", derivaciones del jarabe de "El gato", del de "La botella", "El palomo", "El espinado", "El durazno" y "El Capire", y es notable por su magnífica conservación el de "La Severiana", en forma de Son y de Décimas toponímicas. También algunos Sones tienen su representación, como "El tecolote", "El burrito", "La gallina", "El limoncito", "El quelele" y "El carbonero", conservando casi todos ellos aspectos primitivos.

La canción

Es éste quizá el género más abundante y aparece bajo muchos aspectos: como serie de coplas con un solo tema, que en España se conoce con el nombre de *Cantares,* en metro octo-

sílabo y en estrofas de cuatro o seis versos. De este tipo son "Las mañanitas" o "Alboradas", que ofrecen una magnífica persistencia. En seguida vienen las Canciones Románticas y Sentimentales, de versos principalmente endecasílabos con abundancia de esdrújulos y que se caracterizan por su *ritornelo.* Entre éstas las hay tradicionales, de México, principalmente del Bajío, y originales de la región. Algunas de ellas mantienen en su melodía y armonía una encantadora simplicidad; las tradicionales de México ofrecen un sentimentalismo más hondo, que los trovadores regionales hacen resaltar con sus voces varoniles. Ejemplo: "Espinas del alma", que fué cantada por don Ramón López.

Como consecuencia del romanticismo mexicano de mediados del siglo XIX existen también canciones en forma de Mazurka, de Polka, de Vals, de Schotichs, de Marcha y de Danza Habanera.

(Las fotografías representan reconstrucciones de la indumentaria femenina tal como existía hasta mediados del siglo XIX en Nuevo México. condados del Norte del Estado).

N O T A S

RAFAEL J. TELLO

A mediados del siglo XIX, la casa número 8 de la Calle Nueva, hoy 16 de la 1a. de Luis Moya, la habitaban en parte sus propietarios, José Luis Rojas, ex capitán de alabarderos virreinales y pianista por afición y su esposa Josefa Caso, prima de María de los Angeles, segunda esposa de don Guillermo Prieto y prima también del progenitor de los abogados Antonio y Alfonso Caso.

Josefa era persona culta; hablaba inglés, francés e italiano y tocaba el piano; habían sido sus maestros el distinguido poligloto Augusto Lafont —que en sus conversaciones sostenía convencido que Rusia sería dueña del mundo al transcurrir un siglo (era la época en que el hoy territorio norteamericano de Alaska era de Rusia)— y el acucioso pianista José María Aguilar.

Los propietarios alquilaban una de las viviendas principales de la casa, a la familia Meneses, cuyo jefe, don Clemente, era el organista de los templos vecinos: San Hipólito, San Diego y San Fernando.

A fines de 1871, casó Julia, unigénita de los propietarios de la casa, con el abogado Enrique Tello, y los desposados fueron a vivir en la vivienda de los Meneses, quienes por esa causa pasaron a ocupar otro departamento de la propia casa; por esta circunstancia, en la misma recámara en la que el 6 de junio de 1865 hubo nacido el maestro Carlos Julio Meneses, vino al mundo, a las 19 horas del 5 de septiembre de

1872, en los momentos en que caía torrencial aguacero, el niño Rafael J. Tello Rojas, unigénito del joven matrimonio. Su tío político, el poeta Guillermo Prieto, apadrinó el bautizo.

Julia tocaba el piano al igual que sus padres, por cuyo motivo el pequeño Rafael desde su primera infancia se familiarizó con el instrumento, pero la primera lección que recibió de su madre fué el 18 de noviembre de 1882, con el objeto de que en el cumpleaños de su padre, que sería el 28 del propio mes, le diera a éste la sorpresa de tocar en familia su primera pieza, lo cual consiguió hacer el pequeño instrumentista, pese a lo perentorio del tiempo; la obra ejecutada fué el vals "Los Pájaros del Paraíso", de Streaborg, en arreglo fácil de Gobeart. Los estudios continuaron en progreso, al grado que en septiembre de 1883 se presentó en público, tocando en el festival de fin de curso del Instituto Científico Industrial Mexicano, de Tacubaya, D. F., que dirigía el Presbítero Tirso Rafael Córdova, del cual era alumno Rafael; el periódico "La Patria" del 15 del propio mes, dijo al respecto: "El Instituto tendrá la gloria de haber formado a todo un artista".

En 1884 dejó de estudiar con su madre y pasó a recibir clases de don Carlos J. Meneses, inquilino aún de la señora Caso, viuda de Rojas, y ya maestro afamado; con este último permaneció hasta 1888, en que su maestro lo presentó en público, interpretando uno de los conciertos para piano de John Field, lo cual le conquistó frases elogiosas de Angel de Campo, escritas en la crónica que "El Imparcial" publicó en su número del 2 de diciembre.

De 1889 a 1898 fué discípulo del insigne Julio Ituarte, quien en 1896, lo llevó como ayudante honorario a su clase de piano en el Conservatorio Nacional, en cuyo puesto actuó por 6 años, durante los cuales hizo estrecha amistad con Gustavo E. Campa y recibió clases de Composición de Ricardo Castro, concluyendo su estudio en 1904.

En el propio año de su ingreso al Conservatorio, escribió empíricamente su primera composición, una mazurka que posteriormente publicó la casa Harndl; era entonces juez de Tacubaya el licenciado Vicente Castro y Secretario el Lic. Tello; éste enseñó la mazurka al juez, quien la mostró a su hermano Ricardo y así fué como se establecieron las relaciones pedagógicas entre discípulo y maestro.

El 13 de septiembre de 1900 se presentó como compositor, en el concierto organizado en el teatro del

Conservatorio (edificio de la Ex-Universidad Real y Pontificia) por los maestros Luis G. Saloma y José Barradas y por el propio Tello; en esa ocasión ejecutó al piano la "Fantasía Húngara" de Liszt, la "Barcarola" de Rubinstein y un "Scherzo" suyo, mientras que su "Vals", su "Melodía" y su "Tarantela" fueron tocadas por la Orquesta del Plantel, bajo la dirección de Arturo Rocha. Las crónicas que escribieron Angel de Campo en "El Imparcial" y Juan N. Cordero en "El Tiempo", le resultaron muy elogiosas.

El 10 de abril de 1902, ingresó en el personal docente del Conservatorio Nacional, ocupando la cátedra de Pedagogía aplicada a la Música, que desempeñaba su maestro de Composición y que éste dejó vacante al marchar a Europa; el 31 de enero de 1903 fué designado catedrático de composición y el 23 de junio de 1904, director de las clases de piano, en cuya gestión sus alumnos conquistaron los premios que a continuación se enumeran:

1905: José Santibáñez, primer premio del 1er. grado.

1906: Catalina Castillo, segundo premio del 1er. grado.

José Perches Enríquez, primer premio del 2º grado.

1907: Alba Herrera y Ogazón, primer premio del 3er. grado.

1908: Roberto Urzúa, primer premio del 2º grado.

1909: Rosaura Pellón, primer premio del 1er. grado.

Luz Soní, mención honorífica del 1er. grado.

Margarita Letechipía, 2º premio del 2º grado.

José Perches Enríquez, primer premio del 3er. grado.

1910: Angel M. Díez, 1er. premio en Lectura a 1ª vista.

Roberto Urzúa, 2º premio de 3er. grado.

1911: José G. Velázquez, 1er. premio del 2º grado.

Margarita Letechipía, 2º premio del 3er. grado.

1912: Manuel Barajas, 2º premio del 3er. grado.

Elena Landázuri, accésit al 2º premio del 3er. grado.

Hay que hacer constar que en los concursos de los años 1909, 1910 y 1911 en que justaron los alumnos Letechipía, Urzúa, Barajas y Landázuri, nadie alcanzó primer premio, por lo cual el segundo fué el galardón más alto que el Jurado concedió.

Para premiar sus méritos pedagógicos, el 6 de abril de 1914 fué nombrado Subdirector honorario del Plantel y el 24 de diciembre de ese año, ascendió a Director efectivo, cuyo puesto desempeñó hasta agosto de 1915.

En 1917, por inconformidad de profesores y alumnos del Conservatorio por la designación de director del Plantel hecha en favor del maestro Eduardo Gariel, estalló violento movimiento de huelga y los descontentos fundaron, en la Av. Independencia número 39, el Conservatorio Libre, designando al maestro Tello director del mismo, causa por la cual éste fué cesado por orden expresa de don Venustiano Carranza.

En abril de 1920 se originó gran cisma en el seno del Conservatorio Libre, el cual dió nacimiento a la Escuela Libre de Música, por cuya causa el maestro Tello trasladó el Conservatorio Libre a la casa número 143 de la 4ª calle de Ramón Guzmán y de allí se trasladó en 1928 a la primera calle de Atenas número 1, con el nombre "Conservatorio Tello", cerrando sus puertas en 1932.

En 1920 reingresó al Conservatorio como catedrático de Composición, donde sirvió hasta que fué jubilado en 1946. En diciembre de 1938, fué elegido por catedráticos y alumnos para ocupar el puesto de director del Plantel, pero el nombramiento no le fué confirmado. Por último, el 26 de octubre de 1942, la Secretaría de Educación premió su labor docente nombrándole Profesor Vitalicio y le entregó el nombramiento en ceremonia oficial que se efectuó en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, presidida por el Secretario de Educación Lic. Octavio Béjar Vázquez, en la cual quien esto escribe tuvo la honra de haber sido el orador oficial.

Fuera del Conservatorio, ha desempeñado los siguientes puestos pedagógicos:

El 25 de junio de 1912, fué designado catedrático de Canto y su Metodología en la Escuela Normal de Profesores; en 1921, Inspector de Solfeo y Canto Coral en las Escuelas Primarias del D. F., cuyo empleo conservó hasta su fallecimiento; en 1922 fué nombrado Consejero de la Dirección de Cultura Estética de la Secretaría de Educación y en 1924 ascendió a Secretario del propio Consejo, el cual dejó de existir al finalizar ese año, en el que concluyó el Gobierno del General Obregón.

En 1934, fué designado catedrático de Composición y de Solfeo Superior, en la Escuela Universitaria de Música, cátedra que sirvió hasta su deceso.

Su obra de compositor es la siguiente:

1894: Mazurka para Piano.

1896: "Juno", ópera en 4 actos, libreto en italiano de Ernesto González. La escena en Flandes, en la época del Duque de Alba. La obra fué retocada por su autor en 1915 y de ella solamente se editó la Balada de la Mandrágora.

1897: "Suite para Instrumentos de Arco", de la cual forma parte un *Intermezzo* que aún se ejecuta y conquista aplausos.

1900: "Scherzo", "Vals", "Melodía" y "Tarantela". El primero y el último, y la Mazurka de 1894, las tocó Ricardo Castro en 1902, en casa de Cecilia Chaminade, en París.

1916: Cuarteto de Arcos número 9. Lo estrenó el Cuarteto Saloma en la Casa Alemana de Música, en su concierto del 30 de mayo.

1922: "Madrigal para Orquesta de Cuerda". Estrenado por la Orquesta Sinfónica de la Unión Filarmónica de México dirigida por Gaeteno Bavagnoli, en su concierto de febrero en el teatro Iris de la ciudad de México.

1927: "El Oidor", ópera en un acto, libreto de José Peón Contreras, adaptado por el compositor. La escena en Nueva España durante la Primera Audiencia; el personaje central es el Muy Magnífico Señor (?) don Vasco Nuño de Guzmán. La obra fué rehecha en 1943 y permanece inédita.

1928: "Sonata Trágica" para Violín y Orquesta. Estrenada por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, en el teatro Iris, el 2 de septiembre, actuando como solista José Rocabruna.

1929: "Patria Heroica"; obtuvo el segundo premio en el Concurso para el Poema Sinfónico de la Revolución, convocado en 1929 por la Secretaría de Educación, integrando el Jurado Calificador los maestros Carlos Chávez, Luis G. Saloma y Silvestre Revueltas. La obra consta de cuatro tiempos: I. La Batalla; II. El Plenilunio en Campo que fué de batalla; III. Elegía; IV. El Nuevo Día. Fué estrenada en el Teatro Hidalgo el 16 de mayo de 1930 por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez.

1930: "Album de Viaje", para piano, clarinete, fagot, trompeta y quinteto de arcos. El premio se le entregó la noche del 16 de mayo.

1931: "Elegidium" para Orquesta de Cámara. A la memoria de Alba Herrera y Ogazón.

1931: "Libera me Dómine", Motete para Cuarteto de Voces Mixtas, a la memoria del maestro Carlos J. Meneses. Esta obra y la anterior fueron estrenadas en la ceremonia luctuosa que organizó el Ateneo Musical Mexicano para honrar la memoria de sus socios fallecidos, en el Anfiteatro "Bolívar" de la Escuela Nacional Preparatoria, el 4 de noviembre.

1937: "Brisas de Ocaso", para pia-

no; editadas por la Universidad Nacional.

1939: "Nieblas y Albores", suite para Arpa y Cuarteto de Arco, estrenada en el Homenaje a Enrique González Martínez, organizado por quien esto escribe como Presidente de "Amigos Mutualistas", en el Teatro del Palacio de las Bellas Artes, el 30 de octubre.

1939: "Tríptico Mexicano" premiado por la Universidad Nacional, cuya Orquesta Sinfónica lo estrenó la noche del 6 de diciembre, en el Anfiteatro "Bolívar" de la Escuela Nacional Preparatoria. El número 1 está elaborado sobre una frase del Himno Nacional y simboliza el Sentimiento festivo del mexicano aún en sus instantes más trágicos; el 2 representa el alma mexicana, de suyo romántica, y el 3, la heroicidad mexicana, producto de la de dos razas valientes, simbolizadas por Cuauhtémoc y por el Cid Campeador.

1945: "Fantasía para dos pianos y orquesta", estrenada en el teatro de las Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, y actuando como solistas las señoritas María Antonieta y María Teresa Velázquez.

1921: "Misa de Réquiem", para Orquesta y Voces, estrenada en julio, en el templo de Santa Clara, en honor a la memoria de su primera esposa.

No se puede precisar la fecha de las siguientes obras:

"Drama en Música", para Cuarteto de Cuerda.

"Nueve Cuartetos de Cuerda".

"Sexteto para Piano, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot y Corno".

"Dos Misas", una de ellas de Gloria.

"Varios Motetes".

"Un Páter Nóster", última composición del autor.

"Varias pequeñas formas", para piano, canto y violín.

Como promotor musical actuó en las siguientes actividades:

1900: Sociedad Artística "Barradas-Tello-Saloma".

1906: Concursos Tello-Barradas-Carrillo.

1912-1921: "Sociedad de Conciertos Pro-Arte Patrio".

1921-1925: Crítico del Periódico diario de la ciudad de México "Excélsior", con cuyo carácter actuó como Presidente del Concurso al Himno del Centenario, convocado por dicho periódico.

1928: Secretario General de la Comisión Permanente del 2º Congreso Nacional de Música, sin que lograra realizar el Tercer Congreso; con ese carácter, asumió la Presidencia del Ateneo Musical Mexicano, inaugurado en marzo de 1929, cumpliendo acuerdo expreso dictado por su 2º Congreso. La presidencia la desempeñó hasta 1936, en que por sus méritos fué declarado Presidente *Honoris Causa ad vitam.*

A las 17 horas y 45 minutos del martes 17 de diciembre de 1946, falleció en su domicilio, Héroes de Churubusco número 32, Tacubaya, D. F., y al día sigueinte fué inhumado en el Panteón Español.

Tello fué el último valor representativo de nuestra etapa románticofrancesista, creada por el grupo de los seis (Juan Hernández Acevedo, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quezadas, y en cierta forma también Pablo Castellanos León), que nos desarraigó del italianismo, imperante en México hacía tres cuartos de siglo.

Dr. *Jesús C. ROMERO.*

LA INVESTIGACION MUSICAL EN EL DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA S. E. P.

INVESTIGACION FOLKLORICA Y DE ARCHIVOS

Desde el mes de enero de 1946 funciona en el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública una nueva dependencia, la Sección de Investigación, creada con objeto de dar un nuevo y mayor impulso a los trabajos de recopilación, estudio y publicación del folklore musical mexicano, como también a los de exploración de nuestros archivos —oficiales y privados, de instituciones religiosas, etc.— en los que sin duda un buen caudal de interesantes documentos, olvidados muchos de ellos en viejos y polvorientos armarios, están esperando que la mano amorosa del investigador los saque a la luz.

Desde años atrás, la Secretaría de Educación Pública ha venido pres-

tando atención a la necesidad de formar el Archivo de nuestro folklore musical, y a este fin algunos de nuestros más competentes músicos folkloristas han realizado trabajos de recopilación, aportando al Archivo iniciado un variado conjunto de materiales, si no muy importante en cantidad, teniendo en cuenta la abundancia y riqueza de nuestro folklore y la extensión del país, interesante por la calidad de muchos de ellos y por el positivo valor documental de todos.

Se imponía, sin embargo, a todos los que aquí se enfrentan con los problemas de nuestra cultura musical, la necesidad inaplazable de intensificar las actividades aludidas y de encauzarlas en una labor metódica favorecida con todos los medios requeridos por las técnicas del día.

A la clara visión, afinada por nobles inquietudes, del maestro Luis Sandi, Jefe del Departamento de Música, no podía ocultarse esta necesidad, y así, a su feliz iniciativa se debe la creación del nuevo organismo, en cuya incipiente labor se perfilan ya los planes ambiciosos que corresponden a la misión que le ha sido confiada, compleja y de vasto alcance.

Estos planes comprenden, según queda indicado, dos órdenes de actividades: investigación folklórica—recopilación y archivo; estudio, según sus diversos aspectos, de los materiales coleccionados; clasificación de documentos y, en su día, publicación ordenada de los mismos— y localización y recopilación de toda la música mexicana, dispersa actualmente en numerosos archivos, muchos de ellos inexplorados.

En la etapa inicial de labores, ha merecido atención preferente la adquisición de materiales folklóricos de todas las regiones del país, en la mayor cantidad posible, y para lograrlo se van poniendo en práctica diferentes medios, algunos de ellos adoptados ya durante el año 1945 en el Departamento de Música, antes de la creación de la nueva Sección. Fué publicada primeramente una circular en la que al propio tiempo que se anunciaba el propósito de ampliar considerablemente y activar los trabajos de investigación folklórica, era solicitada la colaboración de músicos, literatos, etnógrafos, folkloristas, etc., invitando a todas las personas que tuvieran materiales folklóricos recogidos, a cederlos o a enviar copias de los mismos al Archivo en formación. Acompañaban a esta circular unas Normas de carácter general, destinadas a posibles colaboradores que, no siendo versados en trabajos de este género, tuvieran oportunidad de recoger documentación y quisieran enviarla al Archivo.

Fué acordada la adquisición de todas las colecciones de música mexicana de carácter folklórico o popular —cantos, danzas, música instrumental— publicadas hasta la fecha en el país o en el extranjero. Se acordó al propio tiempo la adquisición de todas las obras en que sean estudiados temas de folklore en general, el folklore mexicano en particular, o cualquier materia que pueda tener relación con él. Estas obras, además de tener una utilidad inmediata, como material de consulta, para los trabajos en curso, podrán constituir el primer fondo de la Biblioteca especializada que la Sección de Investigación tiene el proyecto de crear.

Se convocó un Concurso, ofreciendo premios en metálico y proponiendo diversos temas: colecciones de canciones, danzas, comparsas, juegos infantiles, tocatas y pregones típicos, etc. En años sucesivos serán probablemente convocados otros concursos similares, hasta que pueda considerarse agotada esta posibilidad de adquirir documentación.

Aun cuando por estos medios puedan ser reunidos materiales en cantidad considerable, es obvio que el procedimiento más aconsejable para adquirirlos y el que más garantías ofrece en el aspecto técnico, es la recolección directa, en todos los lugares del territorio en que puedan ser encontrados documentos de interés, confiada a especialistas convenientemente preparados. A este fin ha sido elaborado un vasto plan de expediciones que deberán explorar metódicamente todo el país, siguiendo itinerarios previamente establecidos y trabajando con unidad de procedimientos, según normas que han sido ya detalladamente precisadas. Los equipos estarán formados, al menos, por dos personas, que tendrán a su cargo, respectivamente, la grabación de discos fonográficos o transcripción al dictado de documentos musicales y la transcripción de textos literarios. Los investigadores encargados de recoger estos textos, deberán conocer, en cada caso, las lenguas indígenas vivientes en los lugares donde realicen su trabajo. Cada equipo será provisto de una máquina grabadora, abundante dotación de discos y material accesorio indispensable, y de aparatos fotográficos para tomas de películas cinematográficas y de fotos fijas. El material que deberán entregar los investigadores al regreso de cada expedición, comprenderá: discos grabados; anotaciones originales de los documentos recogidos al dictado y copias en limpio y numeradas de todos estos documentos; películas cinematográficas de las danzas y de los aspectos de fiestas populares o ceremonias que ofrezcan algún interés folklórico;

fotografías de todas las personas que hayan comunicado documentos (cantantes, danzantes, ejecutantes en instrumentos diversos etc.), de los lugares visitados, habitaciones, indumentaria, cultivos, utensilios de trabajo, instalaciones de industrias tradicionales, instrumentos musicales, y en general de todo aquello que pueda aportar algún dato de interés para los diversos aspectos del estudio que deberá hacerse posteriormente. Además será anotado un Diario de la expedición en el que se consignarán todos los incidentes de la misma, las circunstancias diversas del trabajo y las impresiones personales de los investigadores sobre las personas con quienes hayan estado en contacto, condiciones de vida de las mismas, usos y costumbres, etc. Semanariamente enviarán los expedicionarios copia de este Diario a la Oficina de la Sección de Investigación, desde la cual podrá seguirse así minuciosamente el curso de los trabajos. Se recomienda la adquisición de instrumentos musicales y objetos de interés folklórico, con destino a la colección que se formará en la Sección de Investigación.

Con el fin de disponer de suficiente personal especializado y convenientemente preparado, fué inaugurada en el Conservatorio Nacional de Música y en la Academia de Folklore de dicho plantel, una clase especial de Prácticas de investigación folklórica que tiene por objeto la formación de un grupo de investigadores que puedan hacerse cargo en breve y con las necesarias garantías de éxito, de la recopilación musical en las misiones que les sean confiadas. Al terminar sus cursos, los alumnos que concurran a dicha clase, podrán ser agregados, en viajes de prácticas, a las expediciones, para que puedan así completar eficazmente su preparación y mostrar, al propio tiempo, sus aptitudes.

Al proyectar los itinerarios de estas expediciones, que se tiene el propósito de hacer llegar a todos los núcleos de población de nuestro territorio, desde las diversas comarcas del Distrito Federal hasta las más apartadas y menos accesibles regiones, se pensó en la conveniencia de fijar las áreas de exploración, no según la división en Estados, sino tomando como base la distribución de los diversos grupos raciales indígenas en el país. Es innecesario aclarar que este propósito no implica que la investigación deba limitarse al folklore que se supone heredado de las civilizaciones anteriores a la época colonial, o influído principalmente por ellas, sino que será extendida a todo el conjunto de manifestaciones que se ofrezcan al investigador; pero teniendo en cuenta que, entre estas manifestaciones, las que menos abundarán serán las que puedan ser atribuídas, en todo o en parte, al legado de las antiguas culturas, y siendo particularmente importante la recolección de estos documentos que, más que otros, han estado expuestos a las transformaciones y al olvido, se ha creído que debía darse preferencia al estudio metódico de cada grupo racial en el área que actualmente ocupa.

Aunque el plan de expediciones no se desarrolla todavía con toda la amplitud prevista, ha sido organizada una primera expedición con la misión de explorar las regiones habitadas por grupos de raza otomí. Esta expedición se encuentra trabajando en el Valle del Mezquital, desde el mes de junio, y una vez agotado este importante centro, seguirá su exploración en todos los territorios circundantes en los que se hallen también núcleos del mismo grupo racial.

Paralelamente a estas actividades, en la oficina de la Sección de Investigación ha sido comenzada la copia, en fichas uniformes de archivo, de los materiales ya existentes en el Departamento de Música, como también la transcripción de los documentos contenidos en las colecciones de discos que posee dicho Departamento. Estas fichas, cuidadosamente redactadas con todas las precauciones necesarias, formarán en su día un eficaz instrumento de trabajo que permitirá el estudio minucioso de documentos y su clasificación, para preparar finalmente la publicación de los mismos.

Además, están siendo ordenados los materiales para la publicación de un volumen, primero de una serie prevista para recoger, no solamente la relación de las actividades de la Sección de Investigación, sino también, en un conjunto unificado, los trabajos de nuestros musicólogos y folkloristas que tengan conexión con los objetivos de dicha Sección.

Estos volúmenes constarán aproximadamente de 500 páginas, en 8/o de triple recortado. En el primero figurará una detallada relación de todos los trabajos de investigación y recopilación realizados en años anteriores hasta la fecha actual, por cuenta de la Secretaría de Educación Pública o en conexión con ella. Se ha considerado indispensable publicar esta información, tanto por el interés que ofrecen estos trabajos en ellos mismos, como para con la presentación ordenada del conjunto de estas actividades, dar fe de la atención que en nuestro país se viene prestando desde hace años a la investigación

folklórica. Los informes de las expediciones serán acompañados de reproducciones de fotografías y de abundantes ejemplos musicales.

La exploración de archivos ha sido ya iniciada, empezando por los de las iglesias del Distrito Federal. Un investigador se encuentra trabajando actualmente en el Convento del Carmen de San Angel, hoy Villa Obregón, y se procede a la copia de interesantes composiciones polifónicas halladas en el archivo de esta institución.

Finalmente, con objeto de tener información completa de la música mexicana que existe en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música y formar con ella una colección que pueda ser fácilmente consultada, ha sido comisionado un investigador que trabaja activamente en aquellas dependencias.

B. S.

LOS LIBROS

Gustav Mahler. Memories and Letters, por Alma Mahler. Traducción de Basil Creighton. John Murray. Londres, 1946.

Frau Mahler nos da en este libro una especie de biografía-retrato del que fué su esposo e ilustre compositor y director de orquesta. A lo largo de la narración, tanto como en el epistolario que la sigue, surgen detalles interesantes de la vida musical europea y norteamericana de aquellos días, que forman un marco esencial para la figura de Mahler. Fué éste el típico luchador —*iluminado,* podríamos llamarle— que vive sólo para su arte, con la urgencia agudamente sentida de realizar lo que él considera su misión en este mundo. Así lo encontramos en estas páginas, constantemente atareado, dirigiendo, componiendo y viajando, y con un ansia constante de tranquilidad suficiente para escribir la música que él sentía agolpársele en el alma.

Sus dificultades en la vida, que ya habrían sido bastantes dada la característica disociación de su mentalidad, se vieron multiplicadas por las habituales rivalidades profesionales y la resistencia que de vez en cuando su condición de judío despertaba en ciertos sectores sociales y artísticos. Pero aun así, no se le ve nunca presa de una sensación de derrota. Su voluntad no puede sufrir mayores desfallecimientos, pues detrás de ella está para animarla una fe ciega en la misión a cumplir.

Muchas de sus energías fueron consumidas por las tareas de director. Es difícil adivinar lo que hayan sido sus interpretaciones. Frau Mahler cita algunas frases que pueden arrojar alguna luz a este respecto: "El tempo es justo si da a cada nota su valor". "Si es imposible percibir bien una frase debido a que las notas se precipitan unas sobre otras, es que el tempo es demasiado rápido". "El límite extremo de claridad es el tempo justo para los prestos; más allá, pierde todo efecto". Pero eso es todo lo que este libro nos ofrece como base para reconstruir lo que haya sido su musicalidad como intérprete.

En torno a la figura de Mahler se mueven infinidad de personalidades famosas. Una de las más vívidamente descritas por Alma Mahler es la de Ricardo Strauss, carácter opuesto en muchos sentidos, al de Mahler. Strauss entra y sale siempre con prisa y, en el fondo, ajeno a la vida de los demás, más hombre de negocios que otra cosa. Mahler y él llevan en cierto modo vidas paralelas, pero de sentido contrario. Frau Mahler señala agudamente un hecho que nos lo confirma: mientras Strauss cambió sus gustos —dentro de la ópera— del *bel canto* a la escuela alemana, Mahler a lo largo de su vida hizo el viaje contrario, y las voces italianas que detestaba al comienzo de su carrera acabaron atrayéndole con todo su encanto.

También vemos en estas páginas los comienzos de dos directores famosos: Mengelberg, que había de consagrar buena parte de su vida a la difusión de la obra de Mahler, y Toscanini, rival de Mahler en Norteamérica. Los párrafos dedicados a éste son de gran interés para el conocimiento de tan vigorosa personalidad.

El volumen se cierra con una serie de cartas —la mayoría del propio Mahler— en algunas de las cuales constan opiniones interesantes sobre los músicos contemporáneos. Uno de los que peor parados salen es Brahms, a quien Mahler regatea en lo posible el elogio.

J. B. G.

The Chamber music of Mendelssohn, por John Horton. "The Musical Pilgrim", Oxford University Press. Londres, 1946.

En los substanciosos libritos que forman la colección "The Musical Pilgrim" encontramos siempre una musicografía modelo. El que aquí reseñamos no se aparta en calidad de los mejores entre los que lo preceden. Mr. John Horton trata con cariño y hondo conocimiento la música de cámara de Mendelssohn. Sin ditirambos, pero también concediéndole el alto lugar que le corresponde, estudia esa parte —injustamente desdeñada por muchos músicos y críticos— de la producción mendelssohniana. Esa actitud del autor queda definida desde la primera página con esta cita de Bellaigue: "Lui-même, le musicien allemand, où donc, en le quittant, allons nous le placer, le laisser pour jamais? Dans la région des idées claires et fines, des sentiments comme des sensations delicates et des passions temperées. Il a dit rarement des choses sublimes; parfois il en a dit de hautes, de nobles, et très souvent d'exquises. Mais parce qu'il n'en a jamais dit d'obscures, encore moins d'inintelligibles, on affecte de le dédaigner aujourd'hui".

Mr. Horton nos guía a través de ese mundo de "ideas claras" para mostrarnos algunos tesoros que la popularidad de un concerto, de dos oberturas y de dos sinfonías parece haber dejado en la sombra. Así, por ejemplo, esa obra maestra que es el Octeto en mi bemol, escrito cuando Mendelssohn tenía dieciséis años.

Las tres influencias sufridas por Mendelssohn —Bach, Beethoven y Cherubini— aparecen aquí bien aquilatadas. Lo que el viejo Cherubini dijo cuando conoció al joven Félix lo cita Mr. Horton oportunamente: "Ce garçon est riche; il fera bien; il fait même déjà bien, mais il dépense trop d'argent, il met trop d'étoffe a son habit". Era el momento característico de todo compositor joven y bien dotado. Pero el buen sentido evitó a Mendelssohn demasiados derroches. La madurez del compositor se caracterizará por el sentido de las proporciones, por el clasicismo de su mentalidad.

Uno de los puntos más interesantes en el análisis de Mr. Horton, es el que se refiere al plan tonal de las obras de Mendelssohn, un plan perfectamente calculado y que no carece de originalidad. El autor concede especial atención a pasajes tales como el comienzo del Presto del Cuarteto en la, op. 13, en el que el compositor adopta la táctica de "atacar por la retaguardia la tonalidad principal" —veinticuatro compases para establecer un re menor que, al fin, no resulta ser más que la subdominante de la tonalidad principal, la menor—, o en el primer tiempo del Cuarteto en mi bemol, op. 44, número 3, donde se entra en sol menor —relativo menor de la nueva tonalidad que ha de establecerse—, se pasa luego al menor de la tónica, se equilibra todo ello con dos compases en re bemol mayor y, finalmente, se llega, a través de fa menor y mayor, a la tonalidad deseada de si bemol mayor. Otro punto en que justamente se detiene el analista es el que se refiere a la arquitectura general de esas obras. Mendelssohn trata el material temático de muy diversa manera y de acuerdo con la naturaleza de éste. La descripción de tales procedimientos habría demasiada extensa esta nota bibliográfica y por eso no entraremos en ella. Terminaremos con estas frases de Mr. Horton que nos parecen absolutamente justas: "Los detractores de Mendelsshon han lanzado contra él muchas cosas, justas e injustas; pero los que le condenan como tímido y convencional demuestran cuando menos un conocimiento incompleto de su obra. En su manejo de la forma, fué Mendelssohn, si no un innovador, cuando menos un experimentador audaz".

J. B. G.

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.

EL 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 Juárez 76,
MÉXICO, D. F.

NUESTRA
MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

NOTA SOBRE WAGNER

POR

MANUEL DE FALLA

SUPLEMENTO No. 2

Año II - Núm. 5 - Enero 1947 - México, D. F.

NOTA SOBRE WAGNER

Por *Manuel DE FALLA**

No creo que exista obra alguna de gran arte en que, como en la de Wagner, hallemos de modo tan patente el acierto alternando con el error, ni tampoco ninguna que fuese más injustamente atacada o más incondicionalmente acatada. Situados ante la obra refulgente del músico germano, ni sus contemporáneos, ni la generación sucesiva, quisieron o supieron juzgarla limpios de pasión. Para ellos no existió el *justo medio:* o negaron las altas, altísimas cualidades y enseñanzas que encierra o, cegando sus ojos a la razón, pretendieron convertir en virtudes los mismos grandes yerros que oscurecen y hasta, a veces, destruyen aquellas excelencias. El caso aun se agravaba cuando el fanático wagneriano era compositor de oficio: incapaz de reproducir lo que sólo es privativo del genio, solía aferrarse desesperadamente a cuanto, por ser falso o erróneo, se halla al alcance de cualquier simple mortal de mediana inteligencia, pensando así adueñarse del tesoro espejeante que percibiera entre frecuentes tinieblas. En

* La Redacción de NUESTRA MÚSICA juzga oportuno reproducir el presente artículo de Manuel de Falla, en el que el insigne compositor español, recientemente fallecido, exponía los postulados esenciales de su credo estético-musical al enjuiciar la obra de Ricardo Wagner.

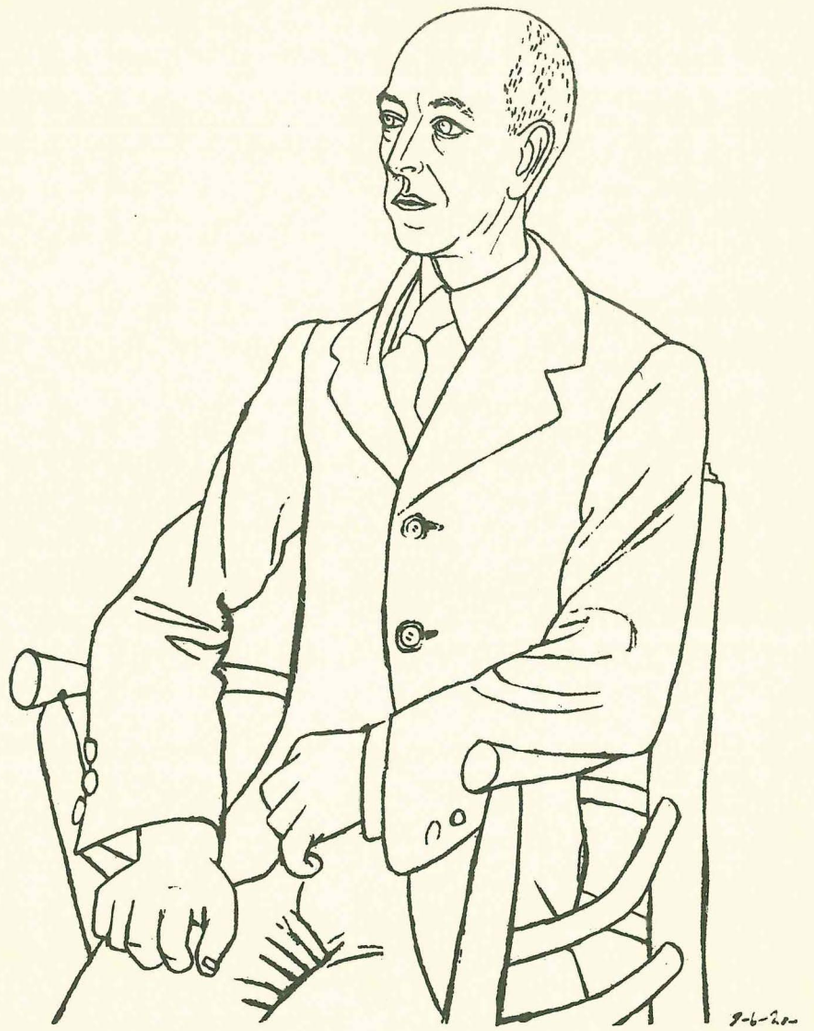
(El artículo apareció en la revista madrileña *Cruz y Raya,* No. 6, 15 de septiembre de 1933).

cuanto a los no músicos, yo mismo he conocido más de uno cuya lengua se emponzoñaba con la blasfemia y que, sin embargo, *rasgaba sus vestiduras* ante el menor juicio adverso al ídolo que él juzgaba intangible.

Ahora, después de medio siglo, vemos a Wagner de manera distinta: las obras del glorioso músico viven por sí mismas y gracias a la fuerza del genio que las creó, pero sin la significación de anuncio profético que él pretendió darles. Para nosotros representan todo lo contrario: las clasificamos como eminentemente representativas del período en que fueron escritas: música y literatura *muy de su tiempo.* Y este fué el *gran fracaso* de Wagner: quiso ser un *sembrador* de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música, y aun de esta música, la porción que más fácilmente se sitúa en un programa de concierto que en la escena de un teatro lírico, exceptuando aquella parte dramática de su obra en que, precisamente por sus formas líricas y escénicas, hallamos una transigencia más o menos oculta con las pretéritas que él se propuso reemplazar.

Algo, sin embargo, conserva su fuerza vital entre las influencias ejercidas por el arte de Wagner sobre la música de su época. De ello pretendo ocuparme muy principalmente en este breve ensayo, ajeno, en cambio, a todo propósito de examinar la obra del maestro desde cierto punto de vista más humano que puramente musical y, por lo tanto, sujeto a modas, sentimientos y gustos efímeros. Sobre la estética de Wagner, sobre su romanticismo exasperado, sobre sus intenciones filosóficas, etc., etc., ya se ha dicho todo y aun más de lo que había de decir. Por eso, si en el curso de estas notas aparece algo que con ello se relacione, será muy levemente y obedeciendo a sus estrictas consecuencias musicales.

Sabemos que Wagner, a pesar de su marcado anhelo hacia un ideal puro, sólo obedecía a ese impulso cuando no contrariaba humanos egoísmos. De ahí esa mezcla de fuerza y de flaqueza que acusan su vida y sus obras. De aquélla —salvando cuanto a su arte se refiera— apenas tenemos por qué ocuparnos. Es más: siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño —orgullosamente pueril— de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfredo, y Tristan, y Walther, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme perso-



MANUEL DE FALLA
Dibujo de Picasso

naje de aquel enorme Carnaval que fué el siglo XIX y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del Gran Manicomio que está resultando el siglo en que vivimos.

Pero si la vida de Wagner no ha de ser el objeto de estas notas, de su música, en cambio, creo que estamos obligados a señalar no sólo las virtudes, sino también, repito, aquellos aludidos yerros fundamentales que a ellas se mezclan, procurando evitar que esa influencia aún viva (a pesar del medio siglo transcurrido desde su muerte y de la espléndida reacción luego operada) contribuya a llenar los Limbos de la Música. Y conste que con ello no pretendo menguar en lo más mínimo la gloria del gran músico. Al puntualizar esos errores he de pesar mis palabras con atención escrupulosa, inspirándolas en el futuro y ajeno beneficio que ellas puedan, tal vez, ocasionar, pero nunca en tendencias ni en predilecciones personales.

Fué práctica frecuente en nuestro músico la de esquivar estorbos, siguiendo los caminos siniestros que conducen a *la selva oscura* cuando un obstáculo interrumpía su recto caminar. Una sola excepción hallamos en esa regla de conducta: parece ser que nunca, o muy rara vez, se permitió sacrificar a la música cuanto del poema, previamente publicado, pudiera entorpecerla; y he aquí un ejemplo de probidad digno de señalarse en estos tiempos donde otros más graves compromisos públicamente contraídos se suelen someter a ocultos designios.

Pero volvamos a la Música. ¿No hallamos, en el caso consignado, la causa de lo que muchos interpretaron como una excesiva predilección del músico por su creación literaria? De todos modos, sea cual fuere la razón verdadera, preciso es confesar que aun siendo muy laudable tal regla de conducta, no fué siempre ejemplar la manera como Wagner resolvió los problemas que su severo cumplimiento le imponía. Si el obstáculo presentaba demasiada resistencia, sus pasos cedían a la fácil atracción del siniestro camino. Así nos lo demuestra, por ejemplo, su famoso *invento* de esa *melodía infinita* (sucesiones melódicas sin límites tonales) que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades.

Por las que a la Música conciernen, pienso que, entre sus pocos dogmas intangibles, ocupa un primer lugar aquel que exige la unión interna del

Ritmo con la Tonalidad,[1] y que sólo por la obediencia a este eterno *principio* puede adquirir el artificio sonoro potencia de estabilidad.

No olvidemos que la Música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, y para que la capción del espacio y del tiempo sea efectiva, forzoso nos será determinar sus límites, estableciendo de modo perceptible sus puntos de partida medio y final, o su punto de partida y su punto de suspensión enlazados por una estrecha relación interna, que si en apariencia se aleja, a veces, del sentido tonal que han de acusar sus límites, es sólo brevemente y con intención de acentuar el mismo valor tonal, que adquiere mayor intensidad al reaparecer, luego de haberse accidentalmente eclipsado.

Tampoco olvidemos que una plena convicción de la verdad fundamental que nos ofrece la escala natural acústica es tan necesaria para establecer las bases harmónicas —y por lo tanto contrapuntísticas— como para dar estructura tonal a un conjunto de períodos melódicos que, engendrados por las mismas resonancias que integran dicha escala, han de moverse sobre distintos planos. Quiero decir que los intervalos que forman esa columna sonora, no sólo representan las únicas posibilidades auténticas para la formación de lo que llamamos el acorde, sino, igualmente, una norma infalible para la conducción tonal-melódica de los períodos que, limitados por movimientos cadenciales, integran toda obra musical. Podemos afirmar, por consiguiente, que en esos principios naturales, plenamente sometidos al Ritmo, está contenida toda la Música. Dichas fuerzas —el movimiento metrificado y las resonancias acústicas— engendran todos los demás elementos del arte (escalas modales, disposición y desarrollo de las partes vocales o instrumentales, etc., etc.), y la misma palabra, que comparte el origen de lo que llamamos melodía, ha de obedecer a dichos principios para adquirir valor musical. Ahora bien: no podremos servirnos con eficacia de aquellos motores esenciales, sin ejercer una consciente y constante vigilancia sobre la mayor o menor potencia determinada por la aproximación o el alejamiento de su punto o período inicial, fijando, con relación al

[1] Tonalidad: Pienso que podríamos definirla de este modo: Forma melódica (serie de sonidos sucesivos conjuntos o disconjuntos) que, basada en una escala acústica, integra un concepto musical. A esta misma forma o tonalidad inicial se han de someter las nuevas que, por medio de alteraciones modulantes, o por la transposición de aquélla a uno o más grados de elevación o descenso, integran igualmente toda composición sonora.

mismo, los límites con que luego se formen los períodos conducentes a un punto final o a un punto de voluntaria suspensión.

Y esto fué lo que Wagner (fiel cumplidor de aquellas leyes en la porción imperecedera de su música) quiso tantas veces deliberadamente preterir, amparando su heterodoxia musical en razonamientos que le inspirara su diletantismo filosófico. Y era entonces cuando, torciendo su paso recio y sereno, se internaba en la *selva oscura,* produciendo esa constante inestabilidad que empieza por molestarnos, y que termina por apartar insensiblemente nuestra atención del runruneo y aun de los aspavientos sonoros que inútilmente se nos quiere imponer.

A los marcados efectos de esa tendencia suya, que halló, al fin, su fácil desarrollo en el abuso del cromatismo y de su implacable cortejo de enharmónicas transformaciones modulantes, se le llamó entonces *música omnitonal;* concepto tan pomposo como característico de otros yerros más trascendentales y propios de aquel Siglo, cuyas consecuencias vemos todavía lejos de caducar.

Por mi parte, prefiero que me hablen con mayor claridad: de ahí mi no dudosa preferencia, en trance de elección, por la nueva —cronológicamente— música *atonal* sobre aquella *omnitonal* que, en gracia a su cómodo empleo para producir una aparente complejidad o para disimular el abuso de dos únicas formas modales, aún resiste a las mudanzas que todo tiempo nuevo sabe y suele imponer. Y es que también ocurre con este error lo que suceder suele con todo mal ejemplo: siendo generalmente muy fácil de imitar, es seguido hasta por aquellos que no transigen con lo que representa la personalidad de quien lo dió.

Podrá decirse cuanto se quiera en refutación de la verdad esencial que he venido afirmando; ya sabemos que apenas existe aberración que no se pueda razonar y defender, y es humana flaqueza la de acatar errores evidentes ante el temor de verse desdeñado por quienes poderosamente los imponen. Ahora bien: por lo que concierne al caso musical en cuestión, creo superfluo advertir que el cromatismo y la omnitonalidad como cualquier otro consciente procedimiento de arte, no sólo pueden ser legítimos, sino hasta excelentes, cuando su empleo no obedece a un cómodo sistema, sino a la razonada elección de medios expresivos accidentalmente aplicados. Así lo prueba el mismo Wagner con su *Tristán,* donde el cromatismo (frecuentemente tonal, por otra parte) tiene su justa aplicación como espontánea y viva fuerza expresiva.

Ya dije al comienzo de estas notas que la obra de Wagner—cual ninguna otra en la Música y aun en las demás artes— nos revela con toda eficacia dónde el *bien* y el *mal,* tan claramente en ella demarcados, pueden producirse en la práctica del arte, estimulándonos este conocimiento para procurar la verdad evitando el error. Así, por ejemplo, la servidumbre de su música, ante ciertos propósitos que le son ajenos, nos induce a un primordial cuidado en la defensa de sus derechos; su aparatosa vanidad, a la eliminación de cuanto no represente una fuerza esencial; su inquietud tonal y melódica, a observar una más serena y estrecha disciplina en el discurso musical; la impersonalidad instrumental de su orquesta —tan admirable por otros conceptos—, al aislamiento y valoración de timbres; su enfadosa verbosidad y su exasperado realismo dramático, a procurar una firme concisión y una simple —aunque intensa— expresión musical; su dócil situación bajo ciertas anuladoras influencias de su tiempo, a prevenirnos ante las que igualmente pueda ofrecer el nuestro. Y así sucesivamente en cuanto a los demás efectos negativos. Por lo que concierne a los positivos, son tan grandes y claros los que nos ofrece la obra del músico genial, que, para quienes la conozcan (y a ellos principalmente pretendo dirigirme), pudiera parecer superfluo consignarlos.

La obediencia de sus cantos y de su declamación lírica al valor expresivo de la palabra o del concepto, cuenta —salvando los excesos ya indicados— entre las excelencias de su arte; y por lo que atañe a su *mano de obra,* pienso que ninguna ha sido más perfecta.

En las derivaciones de esos *motivos conductores* con los que, a pesar de su abusivo empleo, hizo cosas tan bellas y admirables, nótese, como sutil ejemplo del arte con que transformaba un motivo, el comienzo orquestal del monólogo de Sigfredo en la selva. Este aspecto del arte wagneriano tiene el valor de un rico ejemplario para la ciencia de la *variación.*

Al esfuerzo de Wagner debemos que la música prosiguiera, con paso victorioso, su liberación de fórmulas y prácticas que aun siendo buenas, y hasta en ciertos casos de un valor permanente, no representaban únicas posibilidades, como pretendieron quienes, en su mayoría, eran ajenos a la práctica del arte. Grande fué el de Wagner hasta en sus mismos yerros y espléndido en los casos donde se doblegaba a los eternos cánones: ¿quién

no recuerda la *pieza* contundente que sirve de obertura a *Los Maestros Cantores?*

Mucho se ha comentado —y lamentado— la influencia que el voluntario germanismo de Wagner ejerció sobre compositores de raza distinta y aun opuesta a la suya. El caso es evidente; pero siempre he pensado que tomando ese ejemplo en su justo valor, lejos de ser pernicioso, supone un alto estímulo para que todos se esfuercen —con intención noblemente amplia y generosa— por reflejar en su obra el genio característico de su nación y de su raza.

En *Parsifal* —ese a modo de Auto Sacramental, del que luego he de ocuparme— culmina la ya consignada tendencia de Wagner hacia un ideal puro; anhelo que, de modo indudable, habían precedentemente demostrado muchos de los poemas que compuso e ilustró con su música. No olvidemos tampoco cierta fase altamente simpática de su índole espiritual: en ninguna ocasión sacrificó su arte al fácil lucro. Wagner nunca fué avaro. Es cierto que buscaba el *oro* incesantemente, pero sólo para ponerlo al servicio de sus nobles fines artísticos o de sus menos nobles fines humanos: jamás para *sepultarlo.*

Consignemos también el ejemplo de obstinada firmeza que nos dió con su afanoso empeño por la consecución de altos designios, así como aquel celo con que siempre veló por la excelencia y esplendor del teatro musical. Gracias a su potente iniciativa aún podemos exigir con probable eficacia que cuantos intervienen en la ejecución y representación de una obra lírica no cesen de *vivirla* y dignificarla.

Nadie antes que Wagner hizo campear la acción dramática en más propicio ambiente musical. En este sentido fué más que un extraordinario artista: podemos afirmar que fué un *vidente.* Y ese don se manifiesta más potente que nunca cuando su espíritu, elevado a sonoros espacios infinitos, despierta en el nuestro altísimas aspiraciones. Tal es el valor de algunas páginas de *Lohengrin* y de muchas —las más significativas— de *Parsifal*: ese claro testamento de fe —de redentora fe cristiana— que Wagner, ya en los confines de su vida y cediendo a un latente y puro impulso de su desordenada conciencia, quiso oponer a lamentables pretéritos alardes, que no fueron acaso —como suele ocurrir— más que un medio de excusar la ausencia de responsabilidad que a veces denunciaba su humano proceder. Y aquel acto de fe no sólo se revela en la emoción profunda que emana de la música

con que exaltó las escenas sagradas de su obra y cuantas directamente les atañen, sino, del mismo modo, en el amor y reverencia que acusan los textos religiosos del poema: textos y escenas tantas veces inspirados en la misma liturgia católica. Por eso me parece indudable que esta obra, a pesar de ciertos extraños conceptos que amenguan el carácter religioso de su dramatismo, y de la voluntaria descomposición tonal que tantas veces la perturba, cuenta, por su intensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos.

Con estas notas he querido, a mi manera, rendir homenaje al genio y al arte de Wagner en el cincuentenario de su muerte. Algo o mucho hubo en mis palabras que pudiera chocar con mi propósito; pero entiendo (como ya pensó Quevedo) que no basta sentir cuanto se dice: hay también que decir lo que se siente.

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

CATALOGO GENERAL

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).
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.

RODOLFO HALFFTER

HOMENAJE
A
ANTONIO MACHADO

para piano solo

Precio $7.50

Toda la obra de Rodolfo Halffter se distingue por lo condensado de la materia musical que utiliza y por lo trabajado y pulido de todos los detalles. El "Homenaje a Antonio Machado" ostenta esas cualidades generales que desde el punto de vista de la escritura pianística, algunos de sus movimientos se emparentan con las *Sonatas del Escorial,* obra ésta de Halffter que desciende de la del Padre Antonio Soler, españolísimo epígono de Domenico Scarlatti. Los cuatro movimientos del *Homenaje* forman una apretada unidad, hasta el punto de acercarse, por ella, a la estructura típica de la sonata.

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

CARLOS CHAVEZ

CANTO A LA TIERRA

partitura para canto y piano

Precio $5.00

Para celebrar el aniversario de la fundación de la Escuela de Agricultura de Chapingo, el ingeniero Marte R. Gómez, Secretario de Agricultura y Fomento, pidió al doctor Enrique González Martínez y al maestro Carlos Chávez que escribieran, respectivamente, el poema y la música de una obra que sirviera como canto de la Escuela. Dicho aniversario se celebró el 22 de febrero del presente año y en esa fecha se estrenó la obra, cantada por el Coro del Conservatorio y con acompañamiento de un pequeño grupo de instrumentos de aliento, bajo la dirección del compositor. Más recientemente el maestro Chávez instrumentó la obra para orquesta sinfónica, estrenándose esta nueva versión el día 6 de septiembre de 1946 por el Coro del Conservatorio, acompañado por la Orquesta Sinfónica de México.

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

BLAS GALINDO

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO

Precio $10.00

"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".

"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.* El quinto y último es una pieza de *bravura*"...

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

(Carlos Chávez).

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.



PARA PIANOS
SOLO

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.
México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25 Mexicana: 35-55-52

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
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.- La Música en el Perú, por CARLOS SANCHEZ MALAGA.- La Décima, por VICENTE T. MENDOZA.- Notas.

Año II - Núm. 6 - Abril 1947 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración

Madero Eje Oriente 715 (antes Av. Juárez 18)
Despacho 206 ● México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Seis números	$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Seis números	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 TRIMESTRAL 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.- La Música en el Perú, por CARLOS SANCHEZ MALAGA.- La Décima, por VICENTE T. MENDOZA.- Notas.

Año II - Núm. 6 - Abril 1947 - México, D. F.

INICIACION A LA DIRECCION DE ORQUESTA

Por *Carlos CHAVEZ*

(Continuación)

X. Estudio y Ejercitamiento de los Medios Mecánicos de la Dirección

Para dirigir su orquesta, el director va a valerse de cuantos medios puedan estar a su alcance.

El director podrá legítimamente recurrir a cualquier expediente y seguir el método que encuentre más adecuado para obtener los resultados artísticos que persigue.

Estos medios y métodos pueden ser muchos y muy variados.

Desde luego interviene la naturaleza de la personalidad musical del director, la penetración de su concepto, su emotividad, y un gran número de otros factores psicológicos. Igualmente, una serie de elementos que diríamos mímicos, y aun

el don mismo de la palabra, así como las cualidades generales de trato, muy personales del director.

Todo esto, de grande significación como es, es de naturaleza poco precisa, y de sentido subjetivo, prestándose a muy interesantes disquisiciones que he de intentar al tratar de los *Medios Psicológicos de la Dirección.*

Pero aparte de esto, el director, para dirigir, tiene que llenar una función básica de naturaleza muy precisa y objetiva: tiene que establecer la vida rítmica de la música, tiene que establecer el *tempo,* el compás, las variaciones dinámicas de éste, la intensidad del sonido, las variaciones de ésta, el equilibrio sonoro.

Se ha pensado y se piensa corrientemente que en esta cuestión el director tiene una libertad completa. Es decir, que "es muy libre" de marcar los tiempos como mejor le parezca y como mejor cuadre a su sensibilidad.

Yo pienso lo mismo: creo en la inalienable libertad del director para marcar los tiempos y ritmos como mejor le parezca. Pero nadie podrá negar que hay medios mejores que otros para marcar el compás, es decir, que entre cien directores que usan de su libertad para marcar como mejor les plazca, hay unos que lo hacen mejor que otros, hay unos que son más claros y convincentes.

Por otra parte, sin negarles su libertad antes dicha, es seguro que la inmensa mayoría de los directores no siguen tal o cual manera de marcar como resultado de un estudio y de una elección raciocinada de sus métodos. No se han establecido todavía dichos métodos con apoyo en la lógica: la observación, la comparación, la razón.

De allí que podamos deducir estas conclusiones: a) hay medios mejores que otros para marcar el compás; b) un estudio de la cuestión deberá explicarnos en qué consiste que unos medios sean mejores que otros; c) debemos preferir los mejores.

Haciendo a un lado por el momento la consideración del sentido expresivo propiamente dicho, que debe estar presente en todo lo que el director hace frente a su orquesta, el problema de marcar el compás y algunas otras condiciones objetivas de la ejecución musical, quedan como una cuestión de naturaleza mecánica, que se resuelve por dos medios: a) las indicaciones de la batuta, y b) las indicaciones del brazo y mano izquierdos.

Es esta una cuestión que debe estudiarse exactamente como se estudia la mecánica de la ejecución pianística, o violinística, digamos.

De la misma manera que la ejecución de cualquier instrumento entraña problemas mecánicos que han sido motivo de largos y profundos estudios, así los de la mecánica de la batuta debieran motivarlos. Desgraciadamente poco los han motivado todavía.

Se trata de un terreno virgen, en el que todos, directores y estudiantes, debieran dar su contribución en forma de aportación de experiencias adquiridas, de crítica, y de estudio especulativo.

Las siguientes son las cuestiones que considero fundamentales:

1. Maneras de tomar la batuta
2. Dirección sin batuta
3. Posición del cuerpo
4. Claridad del compás
5. El ataque inicial
6. Juegos de la batuta
7. Rapidez de la batuta
8. Condición muscular
9. Respiración
10. Sentido simétrico en la batuta
11. Duración absoluta en la batuta
12. Versatilidad de la batuta
13. El brazo izquierdo

1. *Maneras de tomar la Batuta.*—Encuentro dos maneras recomendables de tomar la batuta.

La primera, oprimiendo ligeramente la perilla de la batuta entre la punta del dedo cordial y la base del dedo pulgar por una parte, y el palillo entre las puntas del índice y el pulgar.

La segunda, apoyando la perilla de la batuta en la base del pulgar, y oprimiendo el palillo entre los dedos índices y cordial a la altura de las segundas falanges.

Hay que cuidar siempre, en todo momento, de tomar la batuta con el esfuerzo mínimo, evitando oprimirla con contracciones, *siempre inminentes,* pero innecesarias.

2. *Dirección sin Batuta.*—Al tratar de la cuestión misma de cómo tomar la batuta, ocurre discutir la necesidad que en fin de cuantas haya, no de tomarla bien o mal, sino de hacerlo o no.

¿Debe dirigirse con o sin batuta?

Ante la pregunta escueta hay que contestar que el director debe ser diestro en ambos modos de dirigir, ya que ambos tienen sus ventajas particulares.

Por supuesto que también pueden reconocérseles inconvenientes a ambos, pero la verdad es que yo no creo que pudiera condenarse categóricamente alguno de los dos métodos en favor del otro por reportar un considerable recargo de inconvenientes.

Puede, sin embargo, decirse sin temor, que dirigir con batuta presenta menos dificultades.

La batuta es un aditamento que ayuda al director por estas razones bien determinadas: amplifica el movimiento, pudiendo el director valerse de este hecho para economizar esfuerzo; reconcentra el dibujo rítmico-dinámico en la punta del palillo, con lo que resulta consiguientemente más fácil obtener mayor claridad de los movimientos.

Siendo este el caso, yo considero inconcuso el deber de hacer toda la educación básica del alumno con la batuta.

Una vez el alumno hecho director, es decir, dueño ya de una considerable experiencia profesional, deberá practicar la dirección sin batuta, para lo cual tendrá que desarrollar mayor esfuerzo y mayor habilidad en sus medios comunicativos y mayor autovigilancia ante el riesgo (siempre inminente

en la dirección de orquesta) de caer en arbitrariedades y excentricidades.

Si es difícil ser claro con la batuta, resulta un poco más difícil serlo sin ella. Por ejemplo el caso de los movimientos vivos, en juego de muñeca, que no pueden ser percibidos por los músicos con la misma claridad que si el director tuviera batuta.

La claridad del director se traduce, objetivamente, en buena ejecución por parte de los músicos. Pero tiene también un efecto subjetivo entre los componentes de la orquesta, ya que establece confianza, comodidad: cuando los músicos tienen alguna dificultad, aunque sea mínima, en seguir, en entender a su director, se establece en ellos una desastroza condición psicológica de inseguridad e incomodida, con todas las naturales consecuencias nocivas en la ejecución musical.

La batuta ayuda al director en la claridad y el ritmo pero no es condición *sine qua non* para obtener éstos.

La dirección sin batuta puede ser más mímica pero tampoco es condición *sine qua non* para ello.

En todo caso la falta de ritmo o la sobra de mímica son defectos de la persona y personalidad del director mas no del hecho de que dirija con o sin batuta.

3. *Posición del cuerpo.*—La posición en que el cuerpo se mantenga debe ser motivo de mucho cuidado.

Habrá que tener siempre los pies juntos y el cuerpo absolutamente derecho.

No deberá permitirse jamás que se hagan movimientos de la cintura para abajo, es decir flexiones de las piernas. Esto será siempre feo.

El director debe seguir un principio de economía de movimientos: hacer sólo los esenciales, es decir, aquellos que produzcan resultados positivos necesarios en la ejecución de los músicos de la orquesta.

En sus años de estudio, el alumno no deberá nunca cambiar la posición primeramente dicha. Así, sus movimientos se concretarán a los brazos: el derecho, para el uso de la batuta y el

izquierdo, para las varias señales e indicaciones de que hablaré a su tiempo.

Ya en el curso de su ejercicio profesional el director podrá recurrir a movimientos generales de su cuerpo, tan variados o intensos como quiera, según vea presentarse la necesidad, para lograr mejor comunicación con su orquesta.

Pero, en términos generales, será bueno convencerse de que el camino de los grandes y frecuentes movimientos del cuerpo es un camino peligroso, que puede conducir fácilmente a la afectación barata.

Por otra parte, los grandes y frecuentes movimientos del cuerpo cansan pronto. El director que abusa de ellos acaba por abrumar a sus músicos, perdiendo por ello todo el efecto que sinceramente creyera lograr.

Nada es más eficiente que mantenerse, por regla general, en la esfera de los movimientos de los brazos, aptos, precisos, y convincentes.

4. *Claridad del Compás.*—La batuta ha de expresar claramente la morfología del compás.

El compás tiene su morfología, rítmicamente hablando: es pesado en el primer tiempo, y ligero en el último.

De acuerdo con esta base general, cada compás tiene su dibujo particular, en el que, sin embargo, siempre el tiempo pesado está abajo y el ligero arriba.

El dibujo del compás que se hace en el aire, es un elemento plástico-dinámico de la mayor importancia.

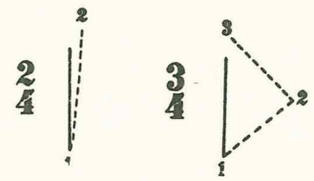
Se habla de marcar el compás como de cosa común y corriente. Es cierto. Es cosa común y corriente marcar mal el compás sin realzar su morfología, sin darle vida plástico-dinámica, sin sostener la simetría de su pulso.

Pero marcar *bien* el compás es cosa poco frecuente. Marcar bien el compás es la más esencial, la más difícil, y la más noble de las tareas del director de orquesta.

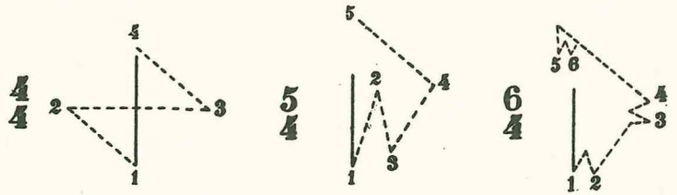
Quiero decir con esto que no se puede marcar bien el compás y ser mal músico: sólo puede marcar bien, efectivamente bien, el compás, aquel que sea buen músico, aquel que tenga su sentido rítmico superiormente educado.

Desde el punto de vista puramente plástico, el dibujo de los compases, de acuerdo con los principios tradicionales, será así:

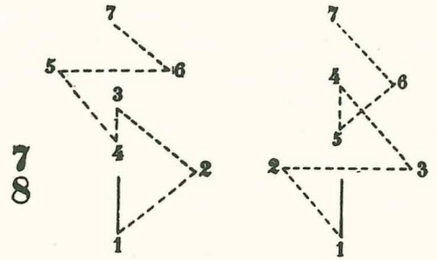
Compases de un solo acento métrico:



Compases de dos acentos métricos (uno fuerte y uno débil):



Compases de tres acentos métricos (uno fuerte y dos débiles):



Teniendo en cuenta su composición rítmica, he dividido los compases según sus acentos, porque es sin duda la mejor norma para establecer la manera de dirigirlos. En realidad su

clasificación general debiera basarse en su constitución acentística.

Como principio general, para marcar con claridad el compás habrán de llenarse dos requisitos: 1o. dar a la acción del brazo la mayor amplitud que el *tempo* permita; 2o. marcar el 1er. tiempo del compás en la región extrema inferior, el último tiempo en la región extrema superior, y los otros en las extremas derecha e izquierda.

Debieran ser obvios el conocimiento y la observancia de estos principios, pero desgraciadamente no lo son: es común ver a los directores marcar con pequeños movimientos del brazo todos los tiempos, casi todos, en el mismo lugar.

La confusión que así se produce no sólo abarca a los músicos, que tratan de seguir al director, sino a este mismo. Es una confusión sorda, que no llega a ser completa: no sobreviene el colapso (aunque sería preferible que sobreviniera), pero ante su inminencia, los músicos están penetrados de una cierta incomodidad que se refleja lamentablemente en la ejecución.

Otro resultado de la obscuridad de la batuta es que los músicos se desentienden de ella: se apoyan entonces en la cuenta que ellos mismos están llevando y en el curso general de la ejecución.

Esto, naturalmente, destruye en su base toda posibilidad de gobierno efectivo: el director no está dirigiendo.

Sólo pueden alcanzarse grandes alturas en la dirección cuando los músicos están totalmente entregados, fiados en su director, siguiendo sus indicaciones hasta el último detalle; y esto sólo puede lograrse cuando la batuta es clara y segura.

Con muy gráfica expresión, en la lengua inglesa se llama *down beat* al tiempo primero, y *up beat* al último.

Pero conozco muchos directores (no sólo de habla inglesa) que baten el *up beat* y el *down beat* exactamente en el mismo lugar.

Los alumnos deben meditar bien en el recurso poderosísimo de dominio que se allegan cuando aprenden a hacer el *up beat,* realmente *arriba,* y el down beat, realmente *abajo.*

Cuando el director está positivamente *arriba,* la orquesta se encuentra materialmente en suspenso, pendiente de aquél; cuando el director está *abajo* la orquesta está segura sobre sus estribos, segura rítmicamente.

El constante subir y bajar de los brazos del director con los tiempos del compás es uno de los factores muy importantes que hace inevitable que los músicos vean al director. La vista de los músicos hacia su director es condición indispensable para una buena ejecución: a través de la vista, el director se hace seguir rítmicamente, y a través de la vista, el director establece con sus músicos una comunicación esencial de orden psicológico.

La necesidad de hacer los movimientos del brazo tan amplios como el *tempo* lo permita no podrá nunca recomendarse demasiado. Obtenida la mayor amplitud de los movimientos, se habrá garantizado automáticamente que el tiempo de arriba es realmente arriba, y el de abajo es realmente abajo. El director estará así haciendo un verdadero dibujo del compás: estará definiendo su composición rítmica interna, su morfología real.

5. *El Ataque Inicial.*—El movimiento para iniciar el ataque inicial (que será el mismo después de una suspensión breve o larga en el curso de la música) no debe dejar duda a ninguno de los cien ejecutantes para lograr la indispensable igualdad.

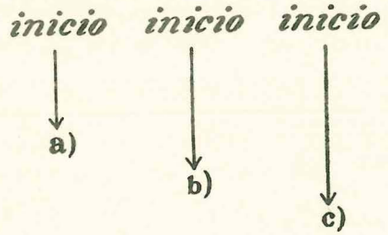
El movimiento de ataque inicial debe marcar a los ejecutantes la previa respiración. Sin una respiración sincronizada no puede haber un ataque sincrónico.

He podido comprobar que un movimiento amplio, circular —ya sea de arriba para abajo o de abajo para arriba, según el caso— indica inequívocamente la respiración y el ataque.

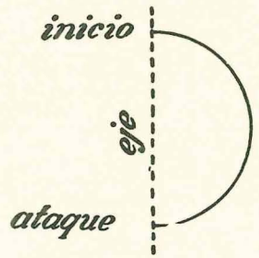
La respiración debe iniciarse en el momento mismo en que el movimiento se inicia, y el ataque debe hacerse al llegar el movimiento a su fin.

El fin del movimiento sólo puede preverse cuando adquiere forma circular. Si el movimiento se hace vertical, rectamente,

el músico de orquesta no puede saber si el punto de ataque es a), b), o c):



Pero cuando el movimiento es circular, el músico reconoce instintivamente que el movimiento termina en el momento en que la línea que forma el semicírculo se cruza con el eje del mismo:



Es decir, sólo existe un punto en que las dichas líneas se cruzan, no importa cual sea la amplitud del movimiento.

El director debe emprender el movimiento con su brazo totalmente estirado, directamente arriba de su cabeza, de manera que la línea vertical de su cuerpo coincida con el eje del semicírculo que su movimiento describe.

El alumno debe practicar este movimiento en su amplitud máxima, reduciéndolo gradualmente a amplitudes menores. Deberá hacerlo primeramente a gran velocidad, practicando posteriormente velocidades gradualmente menores.

En suma, deberán practicarse todas las amplitudes en todas las velocidades.

6. *Juegos de la Batuta.*—Los movimientos de la batuta pueden hacerse con la muñeca, con el antebrazo, y con el brazo, o con movimientos combinados de aquéllos.

En términos generales puede decirse que los movimientos de muñeca convienen a los movimientos muy rápidos; los de antebrazo a los moderados; y los de brazo a los lentos. Pero en la práctica sólo son aceptables los movimientos combinados, debiendo abolirse absolutamente los que no lo son, en vista de su inevitable rigidez.

Podríamos establecer los siguientes movimientos combinados más usuales:

a) De *Lento* a *Presto*: compás de $\frac{4}{4}$, por ejemplo; el brazo realiza el movimiento general de arriba a abajo y de abajo a arriba, y el antebrazo extrema el dibujo hacia abajo en el tiempo uno, hacia la izquierda en el tiempo dos, hacia la derecha en el tiempo tres, y hacia arriba en el tiempo cuatro.

b) En los *tempi* animados, compás de $\frac{2}{4}$ o $\frac{2}{2}$, por ejemplo, se hace igualmente con un movimiento general del brazo de arriba a abajo y de abajo a arriba, con extensión del antebrazo, pero añadiendo un pequeño ataque de muñeca.

c) En los movimientos lentos y medianamente animados, con subdivisión, especialmente en los compases $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ se procederá como en el primer caso, haciendo las subdivisiones de cada tiempo con movimientos de muñeca exclusivamente.

d) En los movimientos vivos y muy vivos, de 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc., percusiones, el movimiento de la muñeca será el más preciso, y el antebrazo y el brazo subirán ligeramente en el curso del desarrollo del compás, para bajar siempre en la primera percusión del siguiente compás.

e) En los *tempi* lentos y rápidos *a uno*, se hace un movimiento circular de todo el brazo con ataque de muñeca abajo.

Esta forma de combinar los movimientos tiene dos grandes

ventajas: 1a., facilita la manera de pasar alternativamente de la región baja a la alta; y 2a., hace posible la soltura general de los músculos al bajar en el primer tiempo de cada compás, asunto de cuya importancia he de hablar en párrafo posterior.

La sistematización del estudio de los diversos juegos de la batuta en los diversos compases debiera hacerse más o menos según el siguiente método:

a) Movimientos de muñeca, con el brazo y el antebrazo fijos, en las siguientes series de compases:
$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ (2+2), $\frac{5}{8}$ (2+3 y 3+2), $\frac{6}{8}$ (3+3 y 2+2+2), $\frac{7}{8}$ (2+2+3, 2+3+2 y 3+2+2), $\frac{8}{8}$ (3+2+3, 3+3+2 y 2+3+3), $\frac{9}{8}$ (3+3+3).

b) Movimientos de muñeca, subiendo el antebrazo en cada acento débil, y bajándolo en cada acento fuerte; las mismas series.

c) Movimientos de muñeca, subiendo el antebrazo y el brazo (es decir el codo) en cada tiempo semifuerte, y bajándolos en cada acento fuerte; las mismas series.

d) Movimiento de antebrazo, subiendo el brazo (es decir, el codo) en cada tiempo semifuerte, y bajándolo en cada tiempo fuerte; las mismas series.

e) Movimiento de antebrazo, subiendo el brazo (es decir el codo) en cada uno de los tiempos, y bajándolo en cada tiempo fuerte.

Las prácticas de estos ejercicios deberán ser progresivamente intensas, con la mira no sólo de perfeccionar cada uno de ellos, sino de desarrollar la máxima resistencia del alumno.

7. *Rapidez de la Batuta.*—La rapidez de los movimientos de la batuta no tiene por qué estar necesariamente en proporción al movimiento de la música, es decir, al *tempo*.

Si el *tempo* es animado, éste y la amplitud de la acción determinarán automáticamente la rapidez de la batuta.

Pero si el *tempo* es *Moderato*, o *Lento*, la rapidez de la batuta no deberá disminuir correlativamente.

En los tiempos lentos y moderados, la mayor claridad se obtiene: a) dando gran amplitud a la acción; b) deteniéndose completamente en cada punto del compás 1, 2, 3, 4; y, c) pasando de un punto a otro, de todos modos, con cierta rapidez.

Hay ciertos casos en que la velocidad de la batuta debe extremarse, para transmitir a la orquesta una sensación de precisión en el ataque, de acento, o de ciertos juegos *staccati* cortantes.

Pero, en todo caso, el alumno debe estar plenamente consciente de que la rapidez que imprima a los movimientos de su batuta no deben nunca influir en el movimiento propio de la música, es decir, en el *tempo*.

Deberá el alumno, para este fin, hacer una serie de ejercicios en *tempo* lento, con acción muy amplia, y movimientos muy rápidos, teniendo cuidado de no permitir que el *tempo* se acelere.

8. *Condición Muscular.*—El más común y vicioso de los defectos en la *mecánica de la batuta* es el de contraer innecesariamente los músculos.

Es común y corriente ver a los directores poco experimentados "agarrotar" todos sus músculos, los de los brazos y manos, de la caja del cuerpo, de la cara, y aun de las piernas.

Es explicable y natural que esto suceda, pues la emoción, el ímpetu, que la música despierta en el director, y su deseo ferviente de animar a la masa humana que tiene enfrente, lo llevan, sin que él se dé cuenta, a contraer excesivamente todos los músculos de su cuerpo.

El hecho mismo de que sea explicable y natural que esto suceda, hace que resulte doblemente difícil combatir este defecto. Pero la atención a este punto es de la más grande importancia.

La contracción excesiva es una amenaza constante no sólo

para el director principiante, sino aun para el experimentado, por lo que su atención a este problema nunca será bastante.

Todos los movimientos de la batuta, y de las otras partes del cuerpo complementarios de aquéllos, deben hacerse siempre con el mínimo de esfuerzo, ya se comprende que sin sacrificio de la rapidez, de la precisión, de la amplitud, y de la acentuación necesarias.

Todo esfuerzo muscular necesario, una vez realizado, debe ir seguido, inmediatamente, del mayor aflojamiento muscular.

Debe haber un constante flujo y reflujo de contracción y soltura, cuyo control debe estudiarse y practicarse largamente hasta adquirir el más completo dominio.

Para obtener el hábito de la buena condición muscular, el director tiene a mano un recurso favorabilísimo; entendida la necesidad imprescindible de marcar el compás subiendo en la parte débil y bajando en la parte pesada, el alumno deberá acostumbrarse desde el primer día a bajar el brazo aprovechando siempre el peso natural del mismo, soltando completamente todos sus músculos cuando se encuentra su brazo en la región inferior.

Deberán hacerse ejercicios preliminares de soltura, que consistan simplemente en subir y bajar los brazos alternativamente, dejándolos siempre caer por su propio peso, como si se tratara de cuerpos inertes.

Resumiendo, podemos decir que el problema de la buena condición muscular se resuelve cuando los movimientos se realizan con el esfuerzo muscular necesario, pero no más del necesario, cuando a toda contracción muscular necesaria sigue un aflojamiento inmediato, y, cuando se ha llegado a aprovechar el peso natural del o los brazos en todo movimiento que vaya de arriba a abajo.

Con el dominio de la buena condición muscular se adquieren una prodigiosa resistencia y la necesaria flexibilidad. Con ello se da una sensación de facilidad y de comodidad que son en suma, la única forma aceptable de la elegancia para dirigir.

9. *Respiración.*—El cuidado de la respiración es un factor de gran importancia en la dirección de orquesta.

No creo que a este respecto puedan establecerse reglas, particulares ni generales.

Sólo debe advertirse la necesidad de atender, conscientemente, a la conducción de una respiración profunda y rítmica.

Algunas veces podrá ser posible coordinar el ritmo de la respiración con el de la batuta, pero ésta no es condición indispensable para establecer la regularidad de aquél, es decir, del ritmo de la respiración.

Es fácil que ocurra a un maestro que el gran peso de sus múltiples atenciones directoriales lo haga olvidar la necesidad de mantener una respiración regular y profunda.

Por ello habrá que insistir, doblemente, en la necesidad de dar al organismo, en momentos de tremendo desgaste nervioso, intelectual, y muscular, la más profunda y constante oxigenación, es decir, vitalización.

10. *Sentido Simétrico de la Batuta.*—En capítulo anterior hablé del sentido de la simetría.

Aquí se trata de considerar la aplicación, digamos, del sentido simétrico del director al batimiento de la batuta.

El director debe ejercitar su brazo para poder dar a sus movimientos de batuta el sentido de que hablo.

El brazo debe ser dueño de gran estabilidad rítmica, resistencia, flexibilidad, seguridad y amplitud de movimiento, lo que ha de ser motivo de educación y práctica especiales, debiendo el alumno ejercitarse varias horas diariamente en el batimiento de los compases de todas las designaciones, en *tempi* rápidos, moderados y lentos, y con movimientos de todas las amplitudes.

Sólo así podrá garantizarse la polarización del sentido simétrico en el brazo, lo que constituye el más alto valor práctico para la dirección de una orquesta.

11. *Duración Absoluta de la Batuta.*—Cosa idéntica a la

anterior puede decirse de la noción absoluta de la duración en relación con el batimiento del tiempo.

Una vez que la dicha noción existe sólidamente en la conciencia del director y puede expresarse con articulaciones de la voz, con movimientos de una mano o un dedo, con la marcha, etc., es preciso que el director adquiera la habilidad para expresarla con los movimientos propios de la dirección de orquesta, es decir, los de la batuta en la acción específica de marcar el compás.

Los mismos ejercicios recomendados en capítulo anterior para la fijación y desarrollo de esta noción, deben ahora hacerse con la batuta, marcando toda clase de compases.

12. *Versatilidad de la Batuta.*—La cualidad general de versatilidad rítmica que hemos preconizado en capítulo anterior debe tener igualmente su aplicación específica para los efectos de la dirección de orquesta.

Esta es, otra vez, una cuestión de práctica de batuta, que puede seguir el orden siguiente:

a) cambiar de compases, mismo *tempo*
b) cambiar de *tempo,* mismo compás
c) cambiar de compás y de *tempo*
d) *rallentandi* de diversa extensión
e) *acellerandi* de diversa extensión

13. *El brazo izquierdo.*—Por mucho tiempo, en épocas pasadas, el director de orquesta no se sirvió para nada de su brazo izquierdo.

Hace veinte o veinticinco años pudo uno advertirlo en maestros hoy desaparecidos, y todavía en nuestros días en maestros de cierta edad.

En los últimos pocos años la cosa ha evolucionado mucho. La evolución ha consistido en dar mayor importancia a la mímica general y, con ella, a la acción del brazo izquierdo.

Esto estará bien mientras con ello no sufra la acción directora, esencialmente rítmica y constructiva, del brazo derecho,

según la hemos venido considerando, que es *marcador del compás en la acepción superior del término.*

En algunos maestros de gran renombre puede notarse el lamentable crecimiento de la mímica a costa del ritmo ¡Los jóvenes deben poner atención!

Tal parece como que esta tendencia corresponde a un irreprimible impulso de hacer de la dirección de orquesta un rito megalómano.

Esta hipertrofia de la mímica, del gesto del director, por fuerza afecta la médula de la música, es decir, su vertebración rítmica.

La obra marcadora del compás que está a cargo del brazo derecho, hecha con toda la musicalidad, la limpieza, la precisión, y la nobleza de que he venido hablando, es la parte substancial de la dirección de orquesta, y nunca podrá ser suprimida o substituída. Nada debe desvirtuarla ni alterarla, y en este punto vuelve a ser pertinente recordar el ejemplo brillante de Arturo Toscanini.

Pero el peligro de un uso arbitrario del brazo izquierdo se desvanecerá cada vez más mientras mejor se especifiquen sus atribuciones en la función directora.

El brazo izquierdo puede tener muchas funciones directoras específicas.

El brazo izquierdo, en alto, atrae especialmente la atención de los músicos de orquesta. Es, así, un poderoso elemento de contacto entre el director y aquéllos.

Es así como el brazo izquierdo puede señalar cada entrada (además, previniéndolas) con toda exactitud.

El brazo izquierdo puede ser muy elocuente para el profesor de orquesta: lo sostiene, lo calma, lo instiga.

Es así también como puede requerir, imperioso, un *tenuto* de larga duración, o un *pianíssimo* siempre reprimido, y transmitir, en todo momento, el énfasis o la calma.

El brazo izquierdo —arriba, en medio, abajo— puede sugerir con precisión los matices de fuerza, de media voz, y de

finura. Puede igualmente, al subir o bajar gradualmente, indicar la fuerza creciente o disminuyente del sonido.

El brazo izquierdo puede subrayar acentos, y expresar la tersura de un juego *legato* lo mismo que la entrecortada explosión de un *staccato.*

En estas, y en otras muchas funciones más, bien definidas, que le son propias, el brazo izquierdo desempeña una labor mímica —mímica pero justa— que va a dar derecho a mil cualidades superiores, esenciales, de la música.

Pero en este gran surtido de funciones, no debe haber nada arbitrario, ni loco, ni efectista. El joven director debe saber desde el primer momento que su brazo izquierdo es un instrumento directivo de gran eficacia, y no debe hacer con él nada que no persiga una finalidad justa y bien determinada.

Ahora bien, el director principiante se topará con una dificultad material de coordinación: hacer un buen número de movimientos, ademanes, y señales, con el brazo izquierdo, sin afectar en nada el curso rítmico del batimiento de la batuta con el brazo derecho.

Para lograr la independencia de los brazos entre sí, de manera que cada uno haga cosa distinta, habrá que hacer prácticas especiales sin orquesta, muy variadas y constantes.

Por ejemplo:

a) El brazo derecho marca un $\frac{4}{4}$ en *tempo moderato,* y la mano izquierda hace un movimiento reducido y violento cada tres percusiones, luego cada cinco.

b) El brazo derecho marca el mismo compás de $\frac{4}{4}$ y el brazo izquierdo se levanta y se baja, alternativamente, con rapidez, cada compás, después cada compás y medio, y por último cada cinco tiempos.

c) El brazo derecho marca un $\frac{5}{4}$ en *tempo* vivo, mientras en el curso de seis de tales compases el brazo izquierdo baja

lenta y gradualmente, en un movimiento amplio, desde la mayor extensión hacia arriba, hasta la mayor extensión hacia abajo.

En fin, por este tenor pueden imaginarse muchos otros ejercicios de independencia de los brazos, que deberán culminar en el batimiento simultáneo de compases distintos con cada brazo.

Por ejemplo:

a) El brazo derecho marca cuatro tiempos mientras el izquierdo marca tres.

b) El brazo derecho marca tres tiempos mientras el izquierdo marca cuatro.

c) Etc., etc.

Sólo por un camino educativo como el aquí bosquejado podrá el joven director hacer de su brazo izquierdo una poderosa arma de ayuda.

La capacidad coordinadora que así se desarrolla da al director una facilidad, un control tal de todos sus movimientos, que lo hacen dueño de una seguridad, y un aplomo, que años de prematura dirección ante la orquesta no sólo no podrán darle, sino jamás podrán permitirle tener.

(Se continuará)

LA MUSICA EN EL PERU

Por *Carlos SANCHEZ MALAGA*

No es posible desarrollar en debida forma —como hubiera sido mi deseo— el tema que encabeza estas líneas. Su enunciación encierra aspectos múltiples y variados. Por esto prescindo el referirme a los orígenes de la música en el Perú, a la aclimatación de un nuevo cancionero con influencias, o al sello peculiar de sus actuales expresiones mestizas. Porque los hechos históricos, el folklore clasificado por sus características y tendencias, la obra y orientación de los compositores y, en general el progreso de estos últimos años, requieren la palabra y la autoridad del especializado.

Pretendo sencillamente referirme a cuestiones que giran alrededor del músico, sea pedagogo, compositor o ejecutante; de ningún modo llegaría al caso de emplear elementos que hagan entrever al investigador acucioso. Al aire libre y sin temor de calificar de modesto nuestro ambiente musical, me referiré a cuestiones que, en realidad, sólo interesan a los músicos peruanos, pero que no están de más el proyectarlas como informativas.

La música en América en su faz creativa y progreso educacional está alcanzando efectivamente una importancia a la que no estábamos acostumbrados. Si es cierto que países como México, Brasil, Argentina o Chile, mantienen un serio prestigio por sus organizaciones musicales como por el valor de sus compositores, no lo es menos el que otras naciones, de primario desarrollo musical, vayan alineándose a ese acelerado progreso. El Perú aporta un patrimonio folklórico de los mejores quilates de gran color y hasta frondoso; pero su cultura musical ha dejado pocas huellas y sin gran profundidad.

Educación

Solamente en 1908 se fundó la Academia Nacional de Música y Declamación; luego se la denominó "Alcedo" en homenaje al autor del Himno Nacional. Nació la Academia bajo la tutela de una entidad particular más antigua, la Sociedad Filarmónica.

Algunas organizaciones musicales de fervorosos aficionados que aprovechaban las enseñanzas de músicos de paso o establecidos, estaban formadas en su mayor parte por elementos de la "sociedad". Así se explica que el Dr. Fulano, el abogado, o el ingeniero tal, hacen treinta o cuarenta años atrás tocaban muy bien la flauta, el chelo, o el violín. El profesionalismo no existía o estaba en manos de muy pocos músicos, en su mayoría extranjeros. Esta situación precedió a la fiebre de ópera italiana, época en que venían grandes compañías y que hasta hoy nuestros abuelos, al recordarlas, se relamen de placer. El proceso de cultura musical variada sufrió, por tal razón, un estancamiento y se produjo hasta el rechazo contra la música propiamente de concierto.

Más tarde, el Instituto Bach y algunas academias particulares fueron abriendo el camino, con su labor educativa, hasta llegar a la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Luego

con la reorganización y conversión de la Academia Nacional en Conservatorio Nacional de Música, y la creación de dos dependencias en el norte y sur de la República como escuelas regionales, va tomando el Perú otra conformación en el terreno educativo-musical.

El rápido progreso en pocos años se debió, entre otros factores, a las continuas visitas de directores y solistas extranjeros, quienes aportaron experiencias, virtuosismo, y despertaron el lógico interés por figuras de fama continental o mundial. La curiosidad del *momento especial* se tornó poco a poco en afición y, hoy día, se puede decir que hay un público más o menos entendido. A esta afición se suma el interés del pueblo, propiamente dicho, que asiste fervorosamente a los conciertos de verano que ofrece la Orquesta Sinfónica Nacional al aire libre en el Auditorium del Campo de Marte.

La Masa Coral del Conservatorio, de reciente creación, comienza a efectuar sus presentaciones; los alumnos del Conservatorio toman parte en audiciones de radio y en ciclos de divulgación musical. Tales y otras actividades más, revelan el creciente interés por la música y son como anuncios de un futuro lleno de perspectivas.

Creación

En el orden creativo hemos caminado a paso muy lento. En época de la Colonia y los primeros años de la República, se pronunciaron compositores de valía —seguramente españoles radicados o mestizos según los pocos documentos encontrados en la Catedral de Lima y otros archivos— pero de cuyos trabajos, relativamente, se conserva muy poco. Lo propio ocurre en otras iglesias y conventos del resto del Perú.

Es inadmisible que, habiendo existido una Escuela de Pintura, durante la dominación española, como la del Cuzco y de cuya producción se conservan telas magníficas, no hubiera ocurrido algo similar en la música. Suponiendo que el desarrollo de este arte hubiese estado en un plano inferior, por lo menos

existirían originales de músicos españoles o, en general, de europeos de la época. Siempre nos acompañó la desidia en el sentido de investigación musical. Pocos se han dedicado a escudriñar archivos o encontrar documentos que den luces sobre compositores del pasado; porque todavía no hemos adquirido la técnica y el interés por estas especulaciones; porque no ha faltado un poco de egoísmo en los que tienen entre manos reliquias dignas de estudio y catalogación.

Y no es hablar por hablar. Ultimamente he visitado las bibliotecas y archivos de algunas iglesias y conventos del Cuzco, sin poder lograr (aparte de alguna que otra obra editada en el siglo XVIII) manuscritos, datos o indicios que pudieran servir de antecedentes a la producción actual. Es muy posible que al efectuarse una publicación de inventarios de bibliotecas y archivos, se encuentre material a qué remitirse en la recopilación de datos para organizar el estudio de la Historia de la Música en el Perú.

En el siglo XIX se manifiestan compositores como Bernardo Alcedo, autor de páginas religiosas, el Himno Nacional y la obra *Filosofía Elemental de la Música.* Claudio Rebagliati con su obra sinfónica *Un 28 de Julio en Lima* que incluye motivos populares, y, su trabajo más estimable, la nueva armonización del Himno de Alcedo.

Desde José María Valle-Riestra los creadores musicales, aunque sin gran personalidad, van imprimiendo a sus composiciones el sello y las características de bien escritas y serias, gracias a los conocimientos y mejor preparación técnica que sus predecesores. Estos se sucedieron en número apreciable, pero la mayor parte de sus producciones —inéditas— no revelan evolución ni menos enseñanza para el futuro, salvo la cualidad de aprovechar motivos folklóricos. Así aparecen nombres como los de: Leandro Alviña y José Castro en el Cuzco; Polar, Arrisueño, Molina, en Arequipa, y muchos otros más.

Como no intento determinar una clasificación exacta, ni menos hacer una lista completa de compositores, me ciño preferentemente a los que —a mi juicio que no es el definitivo—

significan y representan evolución como antecedentes históricos para llegar al estado actual.

Luis Duncker Lavalle, Alomía Robles, Vicente Stea (nacionalizado), Alfonso de Silva y Teodoro Valcárcel, con tendencias muy personales y con desigualdad o disparejas posibilidades técnicas, han dejado obra que lamentablemente se mantiene, hasta hoy, inédita por falta de estímulo y apoyo del Estado. Pero como los errores se subsanan ya sea a fuerza de protestas o por la actitud inteligente de un representante en el Parlamento, tenemos que desde 1946 se consigna en el Presupuesto de Educación Artística y Extensión Cultural una partida para editar las obras de los compositores nacionales. Bien vale, por esto, destacar el nombre de Rómulo Meneses como gestor de la iniciativa.

Actualmente Manuel Aguirre, en Arequipa, silenciosamente sigue su camino trazado, vertiendo su temperamento en composiciones para piano muy musicales, de sabor regional a veces, y cuya sensibilidad corresponde a la generación pasada.

Otros compositores con pequeña y hasta sintética obra, sin excursionar por las grandes formas, han puesto la semilla de lo que podría denominarse "esencia nacionalista"; porque sin ser popular, sin tomar al pie de la letra los motivos folklóricos, sin hacer ya los pastiches de estilizaciones, sin llegar a extravagancias de resolver problemas geométricos basados en los intervalos de las escalas pentáfona o mestiza, logran escribir modestas páginas. Con sensibilidad de músicos y con ese aliento especial que escapa al frío raciocinio matemático de los que saben composición sin ser compositores, abren un surco para llegar a la fuente o surtidor de personalidad en el futuro.

Esta nueva expresión significa, actualmente, el punto de enlace entre la *concreción de expresiones naturales* (empíricas o autodidactas, pero con inquietud de verbo propio), y la natural evolución acorde con el sentido ya consciente de peruanidad. Se suman a esta tendencia, con el afán impreciso de creación moderna, los primeros ensayos de alumnos de Compo-

sición al lado de las obras de profesionales radicados o con carta de ciudadanía peruana.

Los aspectos *educacional y creativo,* considerados como fundamentales o básicos en la formación espiritual de un pueblo, tienen muy pocos años de aclimatación en el Perú. Todavía el injerto no ha prendido por razones que no son del momento analizarlas. Sin embargo, es de suponer y sobre todo de tener fe, en que luego florezcan los frutos de la obra que recién se inicia y con efectiva inquietud.

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.

L A D E C I M A

(Sus derivaciones musicales en América)

Por *Vicente T. MENDOZA*

La Glosa en Décimas es un producto de la cultura hispánica del siglo XVI. Tal como la hemos recibido por tradición, abarca en su desarrollo dos aspectos: el literario y el musical. De ambas maneras principió siendo un espécimen y acabó siendo un género que ofrece para su estudio múltiples manifestaciones.

Tratando de buscar el origen de la Décima lo hallamos en España como una derivación del *Villancico,* especialmente obedeciendo a dos formas literarias: la *Glosa* y la *Letrilla,* y es muy posible que se haya desarrollado simultáneamente, tanto en su forma literaria como en la musical, puesto que a principios del siglo XVI casi todas las formas poéticas eran líricas, susceptibles de ser cantadas, mediante el apoyo de un instrumento musical y es en esta misma época cuando los literatos ejercitan sus plumas en multitud de *Canciones* y aun los romances llegan a tener títulos de Canción, como aquel de "La Dama y el Pastor", que adquiere el pomposo título: "Canción de una gentil dama y un rústico pastor".

Antigüedad de la Décima

Si tomamos como punto de partida el año de 1600, fecha en que Vicente Espinel alcanzaba su mayor plenitud [1] y si tenemos en cuenta que poetas anteriores ya habían manejado la Décima, aunque con titubeos, y si por otra, observamos que las formas glosadas ya eran conocidas y puestas en práctica por Juan de la Encina, en su "Cancionero de todas las obras", publicado en 1505, podemos deducir que su desarrollo fué gradual a lo largo de todo el siglo XVI. De hecho la *Décima* arranca de la *Quintilla,* repetida ésta con sólo el cambio de rimas; del mismo modo que en este período hubo octavas nacidas del mismo procedimiento o sea duplicando la copla de cuatro versos octosílabos. Dicho procedimiento se observa en los poetas anteriores a Vicente Espinel, quienes utilizaron, para formar sus Décimas, dos quintillas siendo frecuentemente la segunda la repetición exacta de la primera.

Cancionero de López de Estúñiga.

Ya mis penas descrecer	A
non pueden sy non creciendo, ..	B
ni mis males nuevos ser	A
syn su tormento poder	A
darme la fin que atiendo;	B
que es non ver despedirme	A = C
o visto, luego morir, ...	B = D
que non cesso maldecirme	A = C
quando entiendo partirme	A = C
d'onde non puedo partir.	B = D

y la Décima de Jorge Manrique que dice:

Con el gran mal que me sobra ..	A
y el gran bien que me fallesce, ..	B

[1] Espinel, Vicente, poeta Rondeño, nacido en 1550 y muerto en 1624. Véase también: Ochoa, Eugenio de.—*Tesoro de los Romanceros y Cancioneros Españoles, históricos, caballerescos y moriscos.* Lib. Europea de Baudry. París, 1838.

encomenzando algún obra, ... A
la tristeza que me cobra ..... A
todas mis ganas empece: ..... B
y en queriendo ya callar C
se levantan mil sospiros ..... D
y gemidos a la par C
que no me dexan estar, ... C
ni me muestran que deziros. .... D

O bien la forma inversa de la misma, por lo que se refiere a la disposición de sus rimas; de esta manera encontramos diversas simetrías de dobles quintillas, como intentos para fijar definitivamente la forma Décima, como estrofa aislada. Es también durante el siglo XVI cuando en su aspecto de glosa busca insistentemente su forma definitiva, puesto que durante este trayecto las estrofas, *pies* o *motes* que se proponían glosar los poetas, constaban de dos y tres versos, ya de cinco, de seis o siete sílabas, antes de llegar a glosar cuartetas de versos octosílabos. Como se ve este doble desarrollo requirió largos años y mucha paciencia hasta el advenimiento de Vicente Espinel, cuya forma propuesta fué tácitamente aceptada por sus sucesores.

Autores

Los autores que más se acercan a los resultados obtenidos por Vicente Espinel fueron Gregorio Silvestre, López Maldonado y Jorge de Montemayor, quienes usaron el mismo procedimiento o sea el de colocar dobles quintillas, teniendo la segunda la disposición inversa de las rimas de la primera; pero el modelo propuesto por Espinel, consistente en formar la primera quintilla, rimando los versos primero, cuarto y quinto con una rima, y segundo y tercero con otra, e inmediatamente invertir esta imagen, introduciendo otras dos rimas: la tercera para los versos sexto, séptimo y décimo, y la cuarta para los versos octavo y noveno, fué la que, por su distribución más lógica y por sus mejores resultados musicales, se aceptó por todos los poetas del Siglo de Oro y continuó, lo mismo en España que en América, hasta nuestros días, llegando a su florecimiento máximo con los poemas de Núñez de Arce: "El Vértigo" y el de su discípulo: José Velarde: "Fray Juan". La fórmula definitiva es ABBABCDCCD.

Dispersión Geográfica

Ya en su forma definitiva de estrofa de diez versos octosílabos, conforme al esquema de Espinel, la Décima debe haber partido de Andalucía, caminando rumbo al norte hacia Castilla, más tarde debió dispersarse por toda la península, y también, debido a la enorme facilidad de versificación, que tienen tanto los literatos como el pueblo de España, la Décima alcanzó pronto una popularidad tal que, junto con los descubridores y navegantes españoles, pasó a América y echó raíces en todos aquellos lugares en que la cultura española encontró asiento.

Las últimas investigaciones realizadas y los libros publicados recientemente nos indican que el auge alcanzado por la Décima desde el siglo XVI, aún persiste en localidades como el sur del Estado de Colorado y Nuevo México, en Estados Unidos; la región del Bajío, Michoacán, Jalisco y Zacatecas; México, Puebla, Veracruz y Tabasco, en nuestra República; la Isla de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, en las Antillas; la República de Panamá, así como Colombia, Venezuela y Perú, y en forma preponderante en el norte y centro de Chile y en el noroeste argentino.

En todos estos países existió la Décima, ya como estrofa aislada, ya como Letrilla, ya como Glosa, y en todos ellos fué utilizada tanto por los literatos y escritores clásicos como por el pueblo y trovadores empíricos. Del mismo modo obtuvo un desarrollo paralelo en la península española, habiendo sido Murcia el lugar de su predilección como forma netamente popular. Fué el ¡ay le lo lá! murciano, el que dió nacimiento a las décimas de Puerto Rico [2] y en casi todos los países latinoamericanos

[2] Cadilla de Martínez, María.—*La Poesía Popular de Puerto Rico.* —Universidad de Madrid, 1933. Cap. La Décima. Pág. 47.

la encontramos cantada al son de algún instrumento de cuerdas o simplemente declamada.

Nombres con que es conocida

En sus tres aspectos de estrofa simple, de Letrilla o de Glosa, el género que estudiamos recibe diversos nombres: en España: Décimas y Glosas; en Nuevo México y Colorado: Décimas; en México: Valonas, Décimas y Zapateros; en Cuba: Décimas Goajiras; en Puerto Rico: Décimas; en Santo Domingo: Mediatuna; en Panamá ha logrado sus matices más completos y aunque genéricamente se les distingue con el nombre de Mejoranas, por el instrumento que las acompaña, aparecen subdivisiones, según sus caracteres rítmicos y modales, con los nombres de: *gallino, mesano, poncho, valdivieso,* etc. En Venezuela: Cantas; en Colombia: Décimas, lo mismo que en Chile y Argentina.

La forma literaria

Por lo que toca a la forma estrófica de la Décima erudita, obedece al patrón establecido por Vicente Espinel, lo mismo si se trata de estrofas aisladas, que de Letrillas o Glosas. Por lo que respecta a las formas adoptadas por el pueblo, encontramos una gran libertad en la distribución de las rimas; muchas de ellas obedecen a las formas arcaicas de Silvestre y López Maldonado, muy especialmente en las Letrillas; en muchos casos existe verdadera anarquía en la forma de rimar, pero también es cierto que el mayor porcentaje se lo lleva la fórmula que estableció Espinel. Estas últimas circunstancias nos llevan a la conclusión de que los patrones arcaicos pasaron a América antes de que Espinel estableciera la forma definitiva, e igualmente es visible que el modelo establecido por Espinel pasó a través de los clásicos del Siglo de Oro, a los eruditos americanos.

Diferentes formas de Décimas

1. Simples Décimas usadas como sátiras, adivinanzas, epitafios, pasquines y diversas propagandas.
2. Series de Décimas en número indeterminado, sin ningún *mote, planta* o *pie* por glosar.
3. Glosas con plantas, de dos, tres, cuatro, cinco, seis o más versos, siendo la más general la de estrofas de cuatro versos.
4. Letrillas con uno o dos versos que deben ser glosados con más o menos rigor.
5. Glosas bastante libres, en cuyas estrofas sucesivas, aparecen como pie forzado, palabras sueltas o frases del "Ave María", "Padre Nuestro", "Salve", "Credo", "Santo Dios", o cualquiera otra oración de la Iglesia Católica. En esta misma categoría quedan incluídos los *Cuándos.*

Mecanismo de la rima en la versificación de glosas en que se hace uso de Décimas

Esta manera de versificación, en su estructura completa, podemos decir que es una maravilla de invención debida a los poetas clásicos del siglo XVI; la cual trascendiendo al pueblo adoptó los mismos caracteres, aunque con mayor libertad, debido a que el pueblo iletrado improvisaba las Décimas de la glosa en cuanto se le había fijado el mote o pie.

Describiré rápidamente el proceso mental a que se sujeta el improvisador en cuanto se le ha fijado la estrofa que le servirá de norma. El trovador tiene bien sabido que en la primera quintilla de cada décima puede introducir libremente dos rimas y que sólo tiene que sujetarse a la fórmula de Espinel; consistente en una cuarteta, en la que riman el primero y cuarto versos, el segundo y tercero, y va seguida de un 5º verso en el que se utiliza la rima ya señalada para el primero y el cuarto. Esta repetición para los oídos de los versificadores clásicos produce ya cierta inquietud que aumenta al ser introducidos los

versos sexto y séptimo, que vienen a ser la llave, pues deben introducir la rima del verso por glosar, los cuales quedan en suspenso, produciendo mayor inquietud con la aparición de otra rima para los versos octavo y noveno y sólo al aparecer triunfalmente el verso íntegro de la glosa, tanto el poeta improvisador como el auditorio, gustan plenamente de la satisfacción emocional que la musicalidad de la estrofa produce.

Tenemos como modelo el ejemplo procedente de Murcia, España,[3] titulado

EL BESO

Planta:

Diga usted, señor platero,
¿cuánta plata es menester
para engarzar un besito
de boca de una mujer?

Señor platero, he pensado
que usted sabe engarzar,
por eso le vengo a dar
una obrita de cuidado.
A mí un besito me ha dado
mi novia con gran salero,
engarzarlo en plata quiero
porque soy su fiel amante,
¿Qué plata será bastante?
Diga usted, señor platero.

Engarzarlo a usted le toca,
y también el discurrir
el tamaño, sin medir
su boquita con su boca;
yo pienso será muy poca
la plata que entrará en él,
eso usted lo ha de saber,
yo la pago peso a peso,
para engarzar este beso
¿cuánta plata es menester?

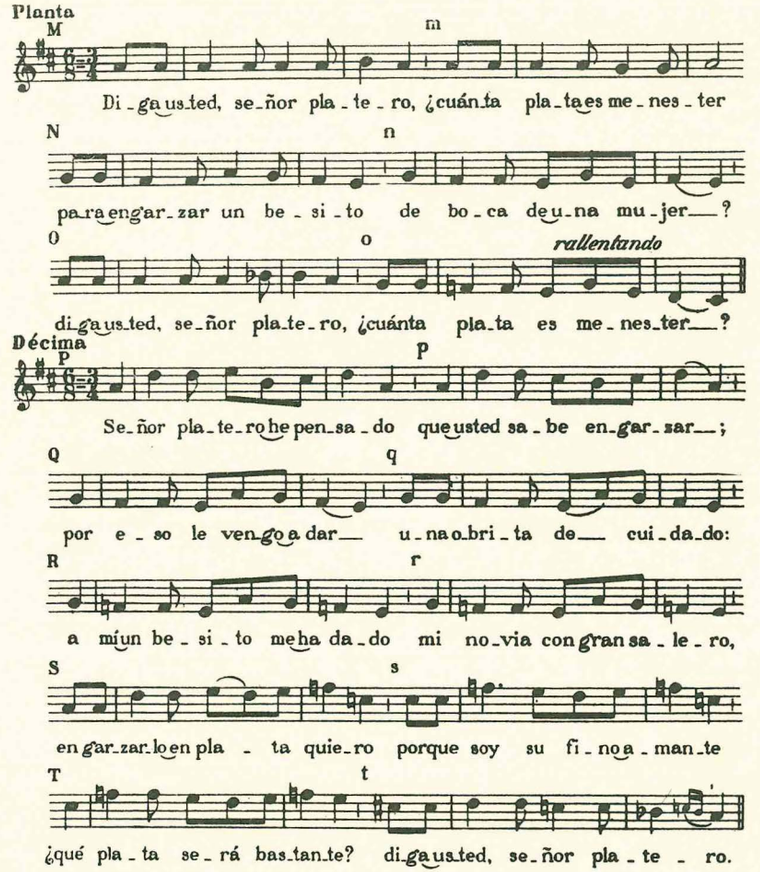
Aunque su boca es chiquita
el beso recio sonó,
pues con gusto me lo dió
esa dama tan bonita,
hermosa y muy exquisita,
con garbo y con salerito,
diga usted, señor platerito,
sin faltar a la verdad:
la plata que puede entrar
para engarzar un besito.

Piénselo usted bien pensado,
porque si sale de más
la niña se enojará
y quedaremos burlados;
los besos son delicados
y dan mucho en que entender,
por eso le advierto a usted
que vaya con cuidadito,
engarzando este besito
de boca de una mujer.

[3] INZENGA, JOSÉ.—*Cantos y Bailes Populares de España.*—Cuaderno dedicado a Murcia. Unión Musical Española. Madrid, 1888. pág. 39 y siguientes. Núm. XVI "El Paño" o "El Besito".

EL BESO

José Inzenga.
Cantos y bailes populares de España.
Cuaderno dedicado a Murcia.



Aparece empleado en la zarzuela "La Parranda" y aunque la poesía, piensan los autores, que es erudita, la música es completamente popular. La estructura musical es riquísima, pues además de la planta, que tiene tres semiperíodos: M, m- N, n- O, o-; la décima ofrece más variedad que otras de origen americano, pues presenta cinco semiperíodos completamente distintos a los de la planta y son: P, p- Q, q- R, r- S, s- T, t-.

Veamos ahora cómo aparece la glosa en décimas en los países de cultura hispánica:

COLORADO

Según las investigaciones últimas, viene a ser el Estado de Colorado, en la Unión Americana, el punto más remoto hacia el Norte, hasta donde alcanzó la difusión de la glosa española en forma de décimas. El tipo más generalizado es el que obedece a la fórmula de Espinel. Circula entre el pueblo en forma oral y ha logrado amplia difusión también en hoja impresa: todavía más, ha habido quien reúna las glosas y las publique en forma de libro: don Jesús I. García, dueño de la Imprenta y Librería Española "El Faro", quien ha realizado sus recolecciones entre el pueblo y sus amistades.

Consignaremos uno de sus ejemplos:

TENGO UN TROMPO COLORADO

Planta:

Tengo un trompo colorado
y les quiero confesar
que yo lo enseñé a bailar,
sin pensar que era pecado.

La historia voy a contar
de este trompo y su comienzo,
es interesante y pienso
que la deben de escuchar;
es un tanto singular
como otras que yo he contado,
sus detalles he juntado
con trabajos y sudores,
y de este modo, señores,
tengo un trompo colorado.

Sin pensar que era pecado,
busqué una hacha y la tomé,
me fuí al monte y corté
un pino muy bien formado;
cuando ya lo hube labrado,
luego comencé a cortar,
un pedazo y a formar
el trompo a mi puro gusto,
creo que no es más que justo
y les quiero confesar.

Con tinta muy colorada
le di muy hermosos filos,
luego tejí unos hilos
de cinta bien encerada,
con la cuerda así enredada
lo comencé a ejercitar,
poco a poco pude hallar
el modo cómo bailarlo;
me pesa, no hay que negarlo,
que yo lo enseñé a bailar.

Mi trompo a nadie provoca
por eso puedo decir
que baila y sabe pedir
sin abrir nunca su boca;
y cuando saltar le toca
lo hace con buen agrado,
nunca se siente cansado
eso es cierto, yo lo sé;
de que a bailar lo enseñé
sin pensar que era pecado.

Algunos títulos de décimas en Colorado son: "Corrida de toros", "Genios para vender", "Vuélvete, esposo querido", "Tengo un conjunto de flores", "Cansada la cocinera", "Si por el viento volara", "Me morí para saber", "El reloj", "Quiero pedir a la muerte", "Don Juan Romero Escribano", "La tímida golondrina", "Tierra soy, tierra he de ser", "Letras que tienen valor".

NUEVO MEXICO

La Décima en este Estado ha logrado una mayor difusión y desde luego tiene una mayor antigüedad. Su llegada debe haber coincidido con la de los conquistadores en el siglo XVI; durante los siglos XVII, XVIII y XIX echó raíces y afirmó su personalidad. Al principio sólo existieron glosas de dos clases: Décimas a lo Divino y a lo Humano. Las primeras se pueden dividir en dos porciones: con *planta religiosa o con planta herética, blasfema o picaresca.* Las segundas, también se agruparon en Décimas de amor, de pretensión, en forma de carta; filosófico-morales, de ejemplo, de pronósticos, de calamidades y de fin del mundo; también las hay contra los padres apáticos, y lamentos de huérfanos. Las hay de toda clase de acontecimien-

tos: satíricas, humorísticas y toponímicas, como el ejemplo que sigue:[4]

EN EL MUNDO NO HAY TESORO...

Chimayó, Nuevo México.

Cantó Jacinto Ortiz de 72 años, 1945



[4] MENDOZA, VICENTE T.—*Estudio de la Música Tradicional Hispánica en Nuevo México.* Universidad de Nuevo México. (Obra próxima a publicarse).

Planta:

En el mundo no hay tesoro
más rico que el tener madre,
que si ¡ay! si viera mi padre
estas lágrimas que lloro.

Décimas:

Es el mayor amor
que una madre con su hijo
pues no hay contento más fijo
que el gozar de su calor.
Ni es desventura, ni es favor,
es verdad lo que yo imploro;
luego con razón la lloro,
pues me ha llegado a faltar,
con esto puedo probar
que en el mundo no hay tesoro.

En verdad, pues, considero,
que entre tanto padecer,
que aunque uno tenga mujer,
no es amor tan verdadero.
Este resulta primero,
es mucho amor el de padre,
aunque mi pecho se alargue
y se rompa el padecer,
no hay en el mundo otro ser
más rico que el tener madre.

Qué no sentirán mis ojos
las desdichas en corriente,
que no hay tíos, no hay pariente,
que me cumpla mis antojos;
antes me ven con enojos
por la falta de mis padres,
no hay uno solo que calle
la grandeza en balde espera,
eso sí que es cosa seria
¡Oh, si vivieran mis padres!

Es notable el carácter español de esta melodía, así como la fuerza expresiva que encierra. La estructura musical es perfectamente identificable y las ligeras diferencias que ofrece en el trayecto son perfectamente aceptables como fenómeno folklórico, lo cual en lugar de extrañarnos nos maravilla el que se conserve tan bien después de haber recorrido tantas millas. La planta consta de dos semiperíodos: M, m- N, n-; y por lo que toca a la décima: M', m'- N, n- O, n'- P, p- N', n-.

MEXICO

La glosa en forma de Décimas en México es de origen clásico: los latinistas del siglo XVI en México la implantaron en la

literatura local. Existen multitud de décimas semiclásicas en los Archivos de la Inquisición de México, lo que indica que durante los siglos XVII y XVIII se fué transformando lentamente, llegando a ser popular en el siglo XIX. El mayor apogeo de la Glosa en Décimas va de los años de 1840 a 1860; luego declina rápidamente. La Décima literaria llegó a ser musical, ya a fines del siglo XVIII era conocida con el nombre de Valona, quizá porque la cantaban los soldados "valones", que durante esa época arribaron al país. Las hay de todas clases: A lo Divino, a lo Humano, Sueltas, como Letrillas, Toponímicas, Filosóficas, Morales, Satíricas, Humorísticas, de huérfanos y aun de propaganda comercial; las hay con todos los matices del amor y también con tendencia religiosa.[5]

VALONA DE LOS DIEZ MANDAMIENTOS

Planta:

El encanto de mis ojos,
la gracia de mis tormentos;
mi alma, por ti he quebrantado,
de Dios los Diez Mandamientos.

El Primero: Amar a Dios,
yo no lo amo como debo;
por estar pensando en ti,
hermosísimo lucero.
Sólo en tu amor considero,
¡Ay! hago dos mil arrojos,
innumerables sonrojos
he tenido yo por ti,
porque eres tú para mí
el encanto de mis ojos.

El Segundo es: No jurar,
yo mil veces he jurado
el no comer ni beber
hasta no verme a tu lado,
y di si no he quebrantado
estos Santos Mandamientos
y también los Sacramentos
he quebrantado por ti;
porque tú eres para mí
la gracia de mis tormentos.

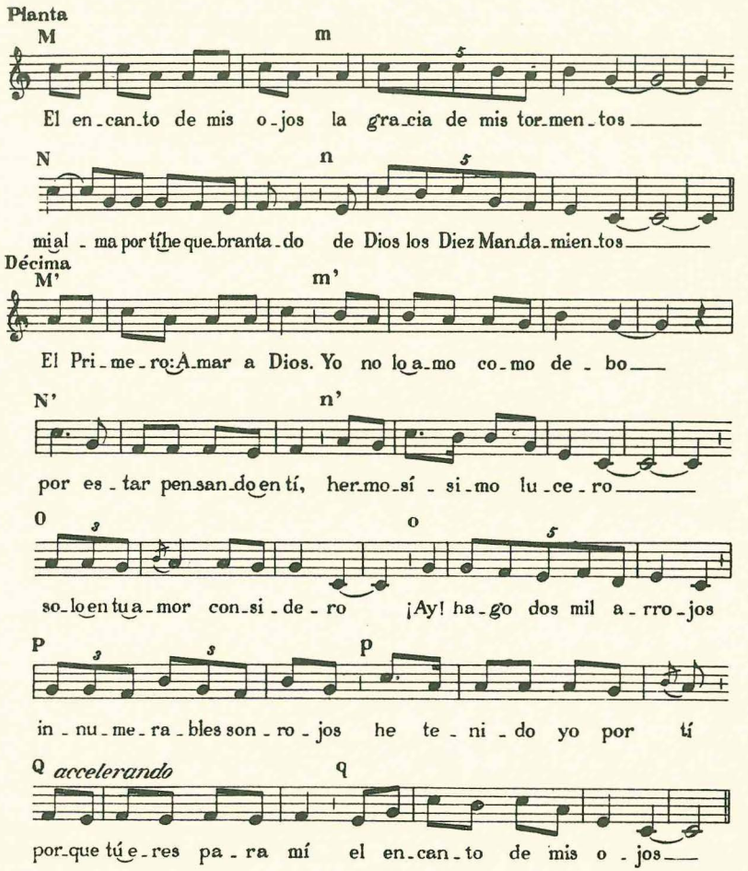
Arrebol:

Una manzana me dieron (el alma)
y no me la dieron dada, (sino prestada)
cinco me dieron con ella (los sentidos)
y diez para que guardara. (los Mandamientos)

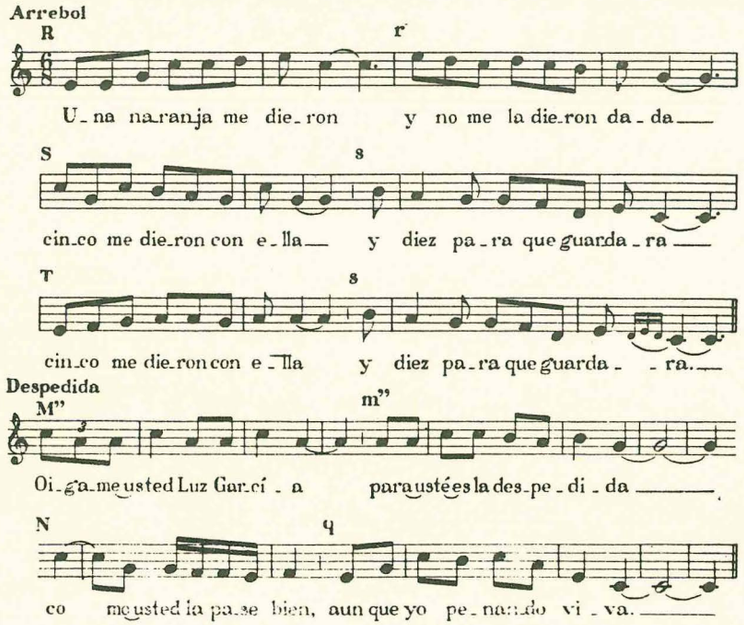
[5] MENDOZA, VICENTE T.—*La Décima en México.*—Instituto de la Tradición Argentina. Buenos Aires, 1947.

LOS DIEZ MANDAMIENTOS

Procede de Teocuicatlán, Tuxcueca, Jal.
Cantó Gregorio Arredondo, de 55 años.



LOS DIEZ MANDAMIENTOS
(Continuación)



El Tercero, que es la Misa,
no la oigo con devoción
por estar pensando en ti,
dueña de mi corazón;
di si no es gran sin razón
que hasta de Dios me he olvidado,
sabiendo que es gran pecado
no amar a nuestro Creador;
que hasta en mi oración,
mi alma, por ti he quebrantado.

El Cuarto: que yo el respeto
a mis padres les perdí
sólo por amarte a ti,
en público y en secreto.
Tú viste que hubo de mí
semejantes argumentos:
¡qué de chismes!, ¡qué de cuentos!
Que yo a mis padres largué;
y ahí fué donde quebranté
de Dios los Diez Mandamientos.

Despedida:

—Oigame usté, Luz García,
para usté es la despedida:
como usté la pase bien,
aunque yo penando viva.

Es esta quizá la forma más amplia y desarrollada, así como la que ofrece más lógica y mayor variedad en su desenvolvimiento; puesto que después de las dos primeras décimas se intercala el Arrebol, que viene a ser un comentario filosófico y literario al mismo tiempo, detrás del cual vienen la tercera y la cuarta décimas, concluyendo con la Despedida.

La estructura musical que ofrece es asimismo muy rica y variada, pues presenta doce semiperíodos, distribuídos de la siguiente manera: Planta: M, m- N, n-; Para la décima: M', m'- N', n'- O, o- P, p- Q, q-; para el Arrebol introduce el pueblo tres semiperíodos de carácter cantabile: R, r- S, s- T, s-; y por último para la Despedida: M", m"- N, q-.

CUBA

Son patrimonio de la gente blanca que vive en el interior de la Isla las Glosas en forma de Décima. Aparecieron desde el principio de la colonización hispánica. El nombre de Décimas Goajiras se les aplica por algunas producciones populares en que figuran guajiros dialogando. Las hay de todas clases y caracteres: religiosas, profanas, satíricas y de acontecimientos sociales, principalmente revolucionarias y políticas de la guerra de Insurrección.[6]

HA MUERTO DIEGO DORADO

va precedida de la siguiente redondilla declamada:

El día cinco de enero
que nunca será olvidado,
Barrabás mató a Dorado
como valiente guerrero.

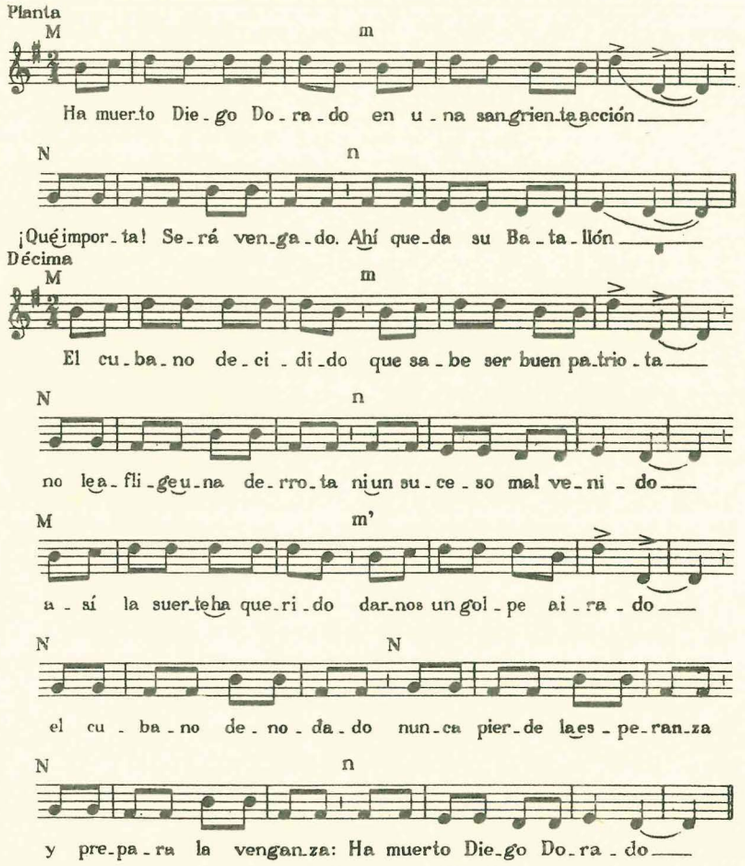
Planta:

Ha muerto Diego Dorado,
en una sangrienta acción.

[6] MARTÍNEZ MOLES, MANUEL.—*Contribución al Folklore.*—Tradiciones y Leyendas Espirituanas. 1936. T. III. Pág. 81. Habana, Cuba.

HA MUERTO DIEGO DORADO

Manuel Martínez Moles.
"Folklore espirituano".
Ejemplo musical comunicado por la Srita. Silvia Macías, de 20 años.



¡Qué importa! será vengado
Ahí queda su batallón.

El cubano decidido
que sabe ser buen patriota
no le aflige una derrota
ni un suceso mal venido.
Así la suerte ha querido
darnos un golpe airado,
el cubano denodado
nunca pierde la esperanza
y prepara la venganza:
ha muerto Diego Dorado.

Por intrépido y valiente
y su grande patriotismo,
de la muerte en el abismo
cayó el jefe de repente.
Aunque le llore su gente
y forme su batallón,
de la santa Insurrección
alcanzará la victoria
y sabrá morir con gloria
en una sangrienta acción.

Cuba este golpe deplora,
pero en su llanto se baña;
porque yo creo que España
será castigada ahora.
Una voz consoladora
domina con tono airado:
¡ha muerto Diego Dorado
con entusiasmo y valor!
Pues si murió con honor
¡Qué importa! será vengado.

Sancti Spiritus glorioso,
que no se aflige ni abate,
que has probado que en combate
te has visto salir airoso;
no hagas luto pavoroso
ni pongas negro crespón,
no demuestres aflicción,
aunque se ha muerto don Diego;
para hacer a España fuego
ahí queda su batallón.

No obstante la pobreza de elementos que constituyen este ejemplo, la disposición de sus intervalos le imprimen una gran energía y por otra parte las repeticiones, con su martilleante tenacidad, le dan más fuerza. La estructura musical queda constituída así:

Planta: M, m- N, n-.
Décima: M, m- N, n- M, m'- N, N- N, n-.

SANTO DOMINGO

Con igual profusión que en las otras islas de las Antillas Mayores, la Décima Glosada aparece en Santo Domingo. Las hay a lo Humano y a lo Divino, ambas *por fantasía y con argumento;* por otra parte, las hay de amor con matices sentimen-

tales, existiendo también en forma de desafío a lo Divino y a lo Humano.[7] He aquí una Media Tuna:

EN NOMBRE DE DIOS COMIENZO

Planta:

En nombre de Dios, comienzo
a pintarte un ángel bello,
desde la punta del pie
hasta el último cabello.

Yo nací en el tres de mayo;
del fuego encendí la llama.
Voy a acabar con tu fama,
porque soy el fuerte rayo.
Te cantaré más que un gallo.
entre cantores de extenso;
porque soy el hombre inmenso
que remato en las *estrella;*
más bravo que una *centella,*
y en nombre de Dios, comienzo.

Un misterio en mí se encierra,
porque soy de ciencia pura,
y cuando lleguemos a *hondura*
haré que tiemble la tierra.
Y si tú me formas guerra,
a ti te planto mi sello;
de ti sólo me querello,
y en llegando a punto, *estrallo;*
pues con relámpago y rayo
te pintaré un ángel bello.

Vengan cantores a *pare*
a descubrir mi talento,
qu'el que me aguante un momento
revienta por los *ijare*
yo tengo los diez *pilare*
y un puñal aragoné,
que en Jerusalén compré
y lo templé en Josafá.
Tú estás lleno de *guanga* *
desde la cabeza al pie.

Ya sí te se llegó el día,
porque pico como ají,
y *ante* de llegar aquí
incendié la serranía.
Soy las tres *fiera paría*
y hasta los *puñale* mello;
y si ahora me querello
es que estoy aviolentado,
y te dejo conjurado
hasta el último cabello.

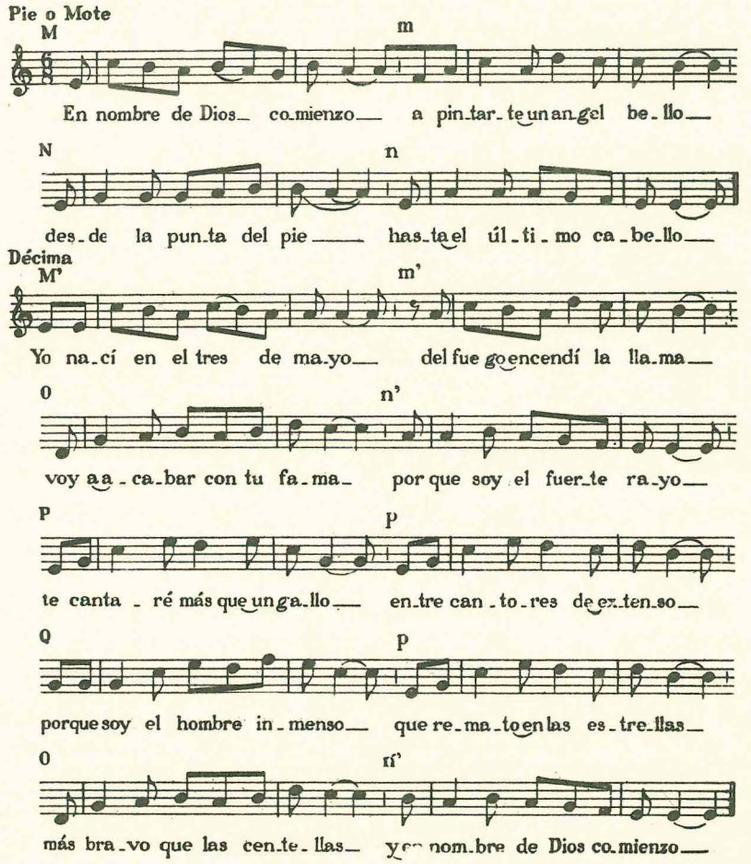
La Media Tuna dominicana, en su parte melódica cantable ofrece la circunstancia de que su estrofa inicial es denominada: Pie o Mote. Su nombre también es característico y re-

[7] NOLASCO, FLÉRIDA DE.—*La Poesía Folklórica en Santo Domingo.*— Editorial "El Diario", Santiago, República Dominicana. 1945. Provincia de Azua. Pág. 80.

* Haitianismo: hechizado.

EN NOMBRE DE DIOS COMIENZO

Flérida de Nolasco.
"La Poesía Folklórica en Santo Domingo".
Media tuna en Desafío.
Procede de Túbano (Padre Las Casas).



cuerda el de la: Caña y Media Caña andaluzas, así como la Bamba y la Media Bamba, usadas en la costa de Veracruz, México.

La estructura melódica puede reducirse a los siguientes semiperíodos: para el Pie o Mote: M, m- M, m-.

Para la Décima: M', m'- O, n'- P, p- Q, p- O, n'-.

PUERTO RICO

En esta isla no sólo existen las glosas clásicas en forma de Décimas o de Letrillas, sino también en ambas formas; a veces en versos exasílabos, cosa que no acontece en otros países. Principalmente se encuentran Décimas históricas sobre el Descubrimiento de América por Colón; pero también las hay religiosas sobre la Creación, el Nacimiento de Cristo, la Crucifixión y los Celos de San José; las hay también morales y filosóficas y aun encontramos Décimas Carolingias, existiendo algunas sobre Fierabrás.[8]

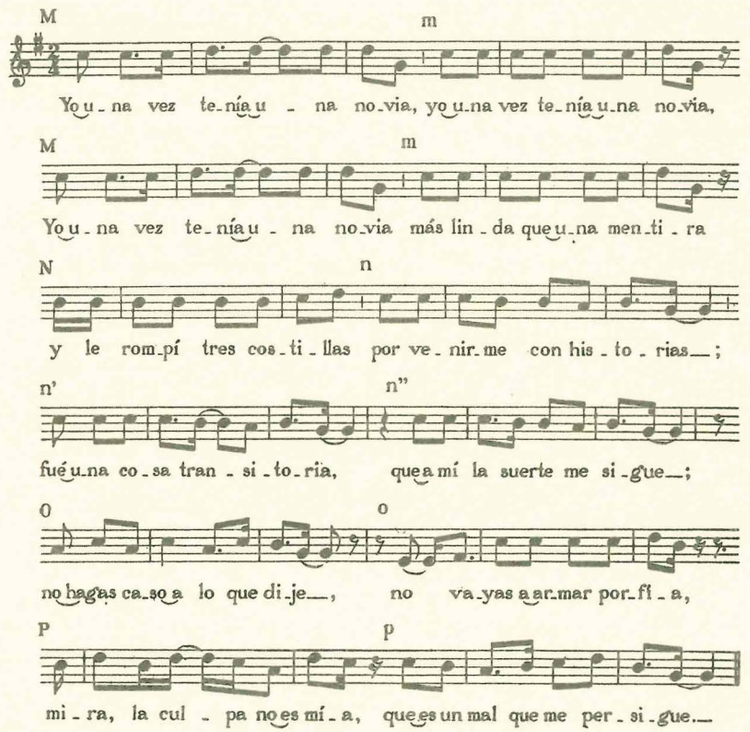
Décima:

Yo una vez tenía una novia,
yo una vez tenía una novia,
más linda que una mentira
y le rompí tres costillas
por venirme con historias;
fué una cosa transitoria,
que a mí la suerte me sigue;
no hagas caso a lo que dije,
no vayas a armar porfía,
mira, la culpa no es mía
que es un mal que me persigue.

Tanto por el estilo sincopado de su melodía como porque los cuatro primeros versos, parecen ser cantados a dos coros, como es muy frecuente observar entre los cantadores de las Antillas, este ejemplo resulta típicamente portorriqueño.

[8] Cadilla de Martínez, María.—Ejemplo comunicado expresamente por la autora.

San Juan, Puerto Rico.
María Cadilla de Martínez.



La estructura que ofrecen sus semiperíodos es la siguiente: M, m- M, m- N, n- n', n"- O, o- P, p-. Y esto no quiere decir que los ejemplos de Puerto Rico no ofrezcan otras estructuras a base de versos exasílabos y de incisos de seis sonidos, con semiperíodos de doce.

PANAMA

La Glosa en Décimas en la República de Panamá ofrece dos aspectos según el nombre con que se le conoce de "Mejorana": vocal e instrumental.

La Mejorana cantada se le llama más genéricamente *socavón;* pero entre los diversos nombres en que se subdivide éste, el que recibe el título de "Mesano" es el más usual. Como en los demás países, existen mejoranas a lo Divino y a lo Humano, apareciendo en ambos grupos las mismas divisiones de temas que en los países ya examinados. Una Mejorana Mesano humorística es la de:[9]

EL PEREZOSO

Planta:

A mí me gusta el estar
lunes y martes de balde,
miércoles, jueves y viernes,
hasta el sábado en la tarde.

Yo tengo una entumición
de los pies a la cabeza,
unos dicen que es pereza
y otros que es dejación;
pero no encuentro razón
para la gente murmurar,
porque me ven trabajar;
pero es de la sala al quicio,
y en este tremendo juicio,
a mí me gusta el estar.

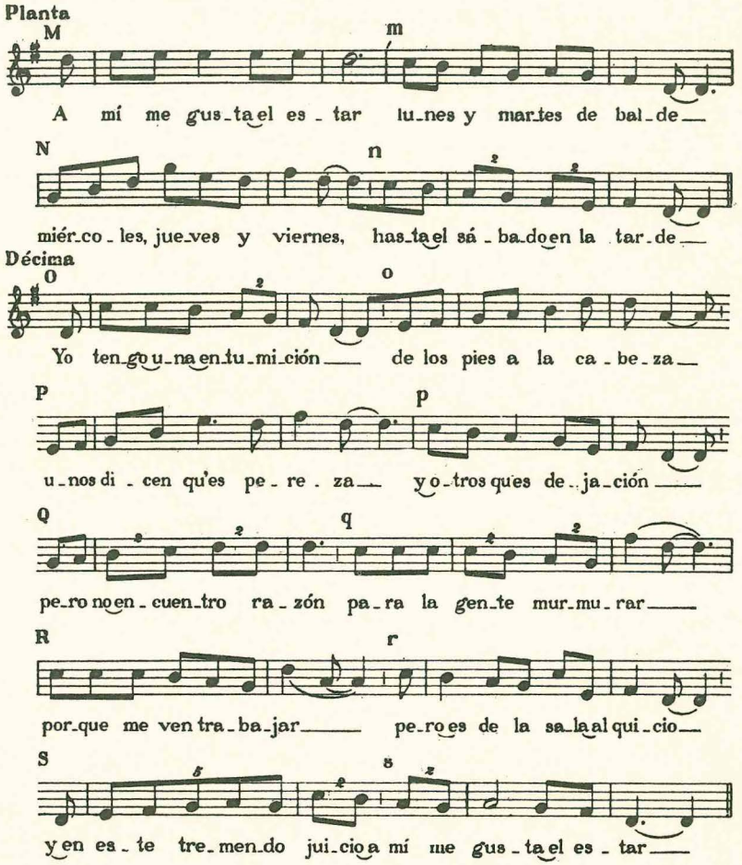
Yo no tengo más deleite
que el de vivir asentado,
y pasármela acostado
al público de la gente;
y ya mi mujer me advierte
y me dice: —Dios te guarde
con tu barriga tan grande;
pero yo no le hago caso,
pues así es que me la paso
lunes y martes de balde.

Mucho amo yo a mi señora,
yo no le doy mala vida,
por darle con lo que topo
si se me muestra atrevida;
yo no bebo la bebida,
porque veo no me conviene;
ella, el trabajo que tiene:
de llevarme a mí cargado;
pues así me la he pasado
miércoles, jueves y viernes.

[9] GARAY, NARCISO.—*Tradiciones y Cantares de Panamá.*—Cap. "La Mejorana". L'Expansión Belge, 1930.

EL PEREZOSO

Panamá. Narciso Garay.
Tradiciones y Cantares de Panamá.
Cantador: Gilberto Cornejo.



Tres cosas voy a advertir:
que yo soy muy atronado
y aunque me vean parado,
me dan ganas de dormir,
no debo de ser así,
ya no le temo al Alcalde,
al que le debo, que aguarde;
que a mí me ven trabajando,
y me la he pasao roncando
hasta el sábado en la tarde.

En la mejorana es característica la polirritmia en conflicto el acompañamiento con el canto. Es frecuente encontrar la fórmula del ritmo de bolero español acompañando la voz. La mejorana "Mesano" aparece en modo mixolidio litúrgico. La armonía alterna en acordes de primero, cuarto y quinto grado.

La estructura melódica del ejemplo preinserto, puede reducirse a lo siguiente: para la Planta: M, m- N, n-; para la décima: O, o- P, p- Q, q- R, r- S, s-.

COLOMBIA

El material folklórico en forma de Glosa en Décimas que existe en este país corresponde al de los otros que le son vecinos; aunque es muy posible que sufra la influencia directa de las Antillas. Ciro Mendía incluyó en su obra sobre la Poesía Popular en Colombia, estas Décimas que se encuentran también en Puerto Rico:[10]

SI TE FUERAS A BAÑAR

Planta:

Si te fueras a bañar
avísame tres días antes,
para *empiedrarte* el camino
de *rubiles* y *deamantes.*

Para el sol en sus ardores
no ofender a tu persona
haré formar una sombra
de las más hermosas flores.
Como también los cantores
afamados del lugar,
todos vayan a tocar
con clarines y trompetas
las canciones más completas,
si te fueras a bañar.

Por el piso regaré
de aquellas flores más bellas
y de *toparcios* y perlas
el camino *aljombraré.*
Mil oficiales pondré
a trabajar el *deamante*
y en obra tan importante
se colocará un *rubil*
y para cumplirse así
avisarme tres días antes.

Con un gusto singular
y con profunda alegría
también te tendré ese día
el agua como un cristal,
para *onde* quieras pisar,
pisares sobre oro fino
y no es falso lo que digo,
si gustas lo cumpliré,
y hasta yo trabajaré
para empiedrarte el camino.

Una silla encharolada
vendrá para que te sientes,
también *pa* que te refresques
a las orillas del agua
y además de ir fabricada
por hábiles fabricantes,
del oro y plumas brillantes
en la grande China habidos,
que tus pies irán vestidos
de rubiles y deamantes.

PERU

Habiendo sido el Perú uno de los principales centros de cultura hispánica durante los tres siglos del coloniaje, es natural que haya conservado multitud de manifestaciones de dicha cultura entre las que se encuentra la Glosa en Décimas. Las actividades literarias en Lima y otras ciudades del Perú fueron muy intensas y del mismo modo que otros países, el ejercicio de glosar derivó hasta el pueblo, en donde echó raíces y adquirió los más variados aspectos, tanto a lo Divino como a lo Humano. De tipo religioso y filosófico es la siguiente Glosa que se encuentra dispersa por todo Latinoamérica:[11]

---

[10] MENDÍA, CIRO.—*En torno a la Poesía Popular.*—Antonio J. Cano. —Medellín, Colombia. 1927. "Colombia Literaria". Pág. 51. En la última novela de don Juan José Botero.

[11] PALMA, RICARDO.—*Tradiciones Peruanas.* T. III. Lima, noviembre de 1921. Sexta Serie. Pág. 407. "Una aventura amorosa del Padre Chuecas". (Palma opina que la glosa es original de Fray Mateo Chuecas Espinosa, limeño nacido a fines del siglo XVIII, que aún vivía a mediados del XIX).

EN ESTA VIDA PRESTADA

Planta:

En esta vida prestada,
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe,
y el que no, no sabe nada.

¿Qué se hicieron de Sansón
las fuerzas que en sí mantuvo
y la belleza que tuvo
aquel soberbio Absalón?
¿La ciencia de Salomón
no es de todos alabada?
¿dónde está depositada?
¿qué se hizo? ¡ya no parece!
Luego nada permanece
en esta vida prestada.

Todos los sabios quisieron
ser grandes en el saber,
que lo fueron, no hay que hacer,
según ellos se creyeron.
Quizá muchos se perdieron
por no ir en segura nave,
camino inseguro y grave,
si en Dios no fundan su ciencia,
pues me dice la experiencia:
Quien sabe salvarse, sabe.

De Aristóteles la ciencia,
del gran Platón el saber,
¿qué es lo que han venido a ser?
Pura apariencia ¡Apariencia!
Sólo en Dios hay suficiencia,
sólo Dios todo lo sabe;
nadie en el mundo se alabe
ignorante de su fin.
Así lo dice Agustín
que es de la ciencia la llave.

Si no se apoya el saber
en la tranquila conciencia,
de nada sirve la ciencia
condenada a perecer.
Sólo el que sabe obtener
por una vida arreglada
un asiento en la morada
de la celestial Sïón,
sabe más que Salomón,
y el que no, no sabe nada.

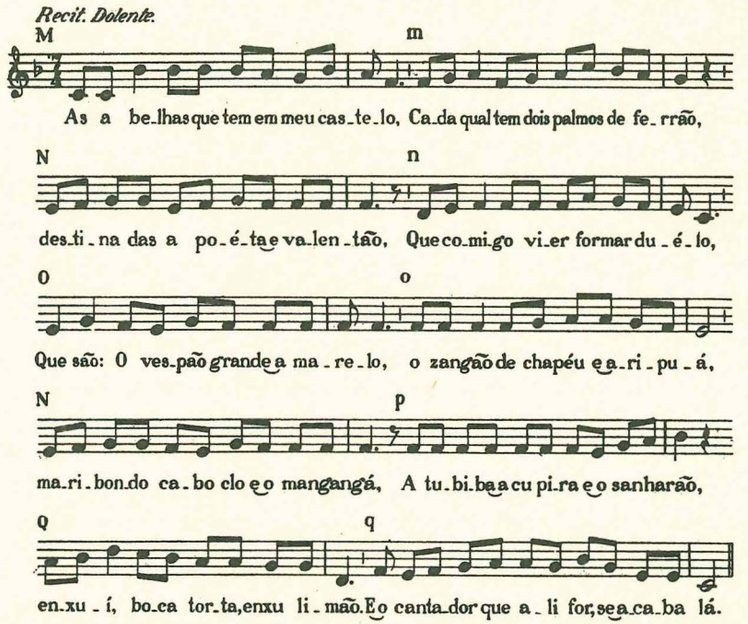
BRASIL

No obstante las disensiones que tuvieron España y Portugal, durante los primeros siglos del descubrimiento y conquista de América, las manifestaciones culturales de la primera, especialmente en la literatura, influyeron en la segunda y es indudable que pasaron a América y entremezcladas se establecieron en muchos lugares de la costa del Brasil, especialmente en la región de Pernambuco. El nombre que recibe en este país con más frecuencia es el de *Martelo* o sea martillo, en español

considerando que las glosas vienen a ser una especie de martilleo periódico. Es frecuente encontrar glosas formadas por estrofas de seis versos y de diez; pero éstos pueden ser exasílabos, octosílabos y endecasílabos. Estas últimas son llamadas *gabinete*. He aquí un ejemplo usado en los *Desafíos*.[12]

MARTELO-MARTILLO

"Historia de la Música Brasileira".
Renato Almeida.
Desafíos, pág. 94.



[12] ALMEIDA, RENATO.—*Historia de la Música Brasileira*. 2a. Edición.—Rio de Janeiro, 1946. As Cantigas do Brasil.—Desafíos. pág. 94.

As a belhas que tem em meu castelo,
cada qual tem dois palmos de ferrão,
destinadas a poeta e valentão,
que comigo vier formar duélo,
que são: o vespão grande amarelo,
o zangão de chapéu e aripuá,
maribondo, caboclo e o mangangá,
a tubiba a cupira e o sanharão,
enxuí, boca torta, enxulimão.
E o cantador que ali for se acabalá.

La disposición de las rimas como se ve es la misma que en las glosas castellanas y por lo que toca a la estructura musical es la siguiente: M, m- N, n- O, o- N, p- Q, q-.

Como muestra de los *martillos* literarios en Décimas de versos octosílabos:[13]

"Mote":

A sacra luz de María
nas Tabocas vencedora
foi nossa restauradora,
fez da noite claro día.

Glosa:

Qual estrella portentosa,
qual celestial fulgor,
qual divino resplandor,
qual visão prodigiosa
mostrou-se miraculosa
convertendo a noite em día;
e a terra de alegría
enchen no mais vello instante,
sugindo clara e brilhante
a sacra luz de María.

Bella a summa claridade
trouxe ao mundo a Mae de Deus,
porque com os meritos seus
do Filho ganha a voltade;
pois com santa piedade
ella é nossa intercesora;
e como forte senhora
defendendo a nossa terra,
foi da hollandeza guerra
nas Tabocas vencedora.

[13] Pereira D'Acosta F. A.—*Folklore Pernambucano.* J. Leite, Revista do Instituto Histórico. pág. 95. T. LXX. P. II.

Disto certa tradição
nos trasmitte alta memoria,
que a Pernambucana Historia
refere com exacção:
tenhamos, pois, devoção
a tão Santa Protectora,
que nossa consoladora
ella é constante e pia
vem como em ditoso día
foi nossa restauradora.

Bendita seja a Trindade
em crear virgen tão pura,
para ser guarda segura
da fragil humanidade;
pois com compla caridade
ella para o vem nos guia,
e por sua gran valia
das trevas nos aredando,
entre sarças fulgurando
fez de noite claro día.

CHILE

País de riquísima tradición cultural hispánica no podía carecer de manifestaciones literarias populares como la Glosa en Décimas; por el contrario, el arte de improvisar en el pueblo de Chile llegó al virtuosismo, pues hasta fines del siglo pasado fueron hechas décimas de todas las maneras posibles: glosando al principio, en medio o al fin de las estrofas, ya en forma progresiva o regresiva. Naturalmente las hubo de todos los aspectos y calidades, ya religiosas, ya profanas, y abarcando todos los caracteres humanos. Tomemos entre los múltiples ejemplos un canto de velorio o sea "Despedimento del Angelito":[14]

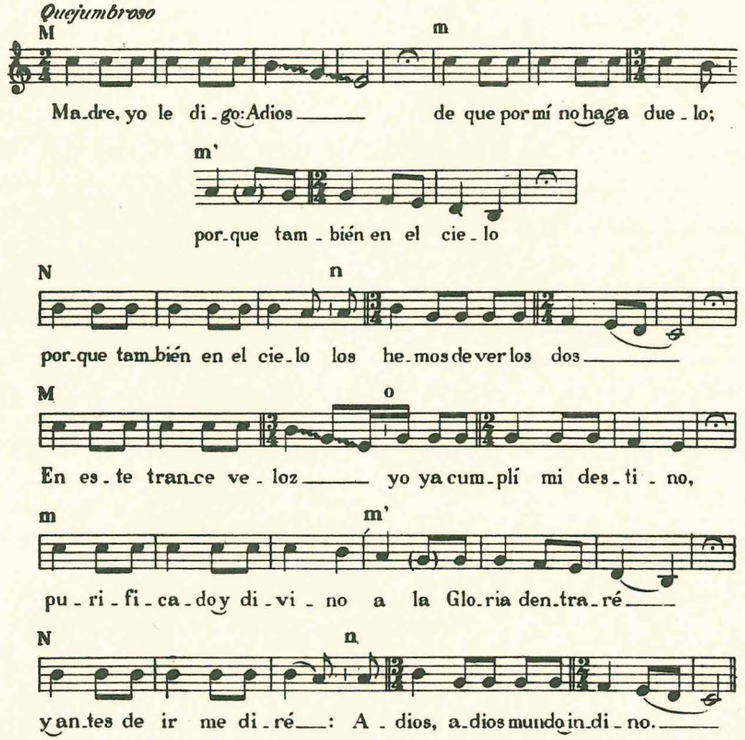
Madre, yo le digo adiós,
de que por mí no haga duelo,
porque también en el cielo (bis)
nos hemos de ver los dos.
En este trance veloz,
yo ya cumplí mi destino;
purificado y divino
a la Gloria *dentraré,*
y antes de irme diré:
adiós, adiós, mundo indino.

Madre, le dejo en memoria
estas razones aquí:
de que no llore por mí,
porque me quita la Gloria;
vos, como madre, señora,
pídele a Dios que te guarde;
me voy con el Alto *Paire*
a su eterna procesión;
digo con el corazón:
adiós, mi querida *maire.*

[14] Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Fac. de Bellas Artes, de la Universidad de Chile. *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile.* —Grabaciones R. C. A. Víctor. 2a. Serie. Ejem. musical núm. 3.—Pág. 12.—Imprenta "Casa Amarilla". Sin fecha. Santiago, Chile.

DESPEDIMENTO DEL ANGELITO

Procede de Alhué Chile.
Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile.
2a. Serie.
Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.



Mis hermanos y parientes,
a todos les digo: adiós,
ya mi plazo se cumplió
y por mí vino la muerte;
dichosa *juera* mi suerte,
mayor *jueran* mis pecados,
mi alma pura y limpia sale
a gozar del Padre Eterno;
ya voy libre del Infierno,
causa de todos los males.

Recíbame *Paire* amado,
ya mi destino cumplí
yo *juí* aquel que nací
para el Cielo destinado;
sin la mancha del pecado,
ya yo cumplí mi destino,
purificao y divino
a la Gloria *dentraré*
y antes de irme diré:
por mis amados *pairinos*.

Despedida:

Angel glorioso y bendito,
desclarecí un donaire,
nuestra madre por el hijo
derramó gotas de sangre;
adiós, mi querida *maire*,
ya se va su hijo querido
de sus entrañas nacido,
no llores, tengas consuelo,
ya que me voy p'a los Cielos
y del mundo me despido.

Resulta sumamente curiosa la distribución de los incisos y semiperíodos musicales que constituyen este ejemplo, pues, hecho el análisis melódico, el primer semiperíodo viene a quedar constituído con tres incisos, continuando las demás solamente de dos; pero desde el punto de vista literario, es el tercer verso de la décima el que se repite, resultando de esto una anticipación cuando se acoplan los versos con la melodía. El análisis entrega los siguientes elementos: M, m, m'- N, n- M, o- m, m'- N, n-.

ARGENTINA

Como un remanso de cultura hispánica del siglo del coloniaje existe en el noroeste argentino una gran región en la que aún pervive la forma literaria tradicional de la Glosa en Décimas. Es la Décima en la República Argentina una de las formas

más espontáneas que tiene el pueblo del campo para expresar sus sentimientos, y es de tal naturaleza esta espontaneidad, que casi no se explica de otra manera la enorme producción acumulada no sólo en los cancioneros publicados o impresos, o en los libros manuscritos que conservan con devoción muchos de aquellos memoristas que viven en el campo; sino que sin la Décima no se explica tampoco la existencia de payadores como Santos Vega, Echeverría u otros que han pasado a la literatura clásica. Es natural que las Décimas populares argentinas abarquen todos los aspectos señalados antes a los demás países, que van desde los 38° norte, en los Estados Unidos de América hasta Buenos Aires, en la República Argentina. Habiendo glosas de todas clases y de todos los géneros, consignaré, para finalizar, una de aspecto romántico, completamente popular, de la región de Mendoza:[15]

ESA NO ES CORRESPONDENCIA

Planta:

Esa no es correspondencia,
más quiero amar que morir;
el remedio está en tus manos,
que para morir nací.

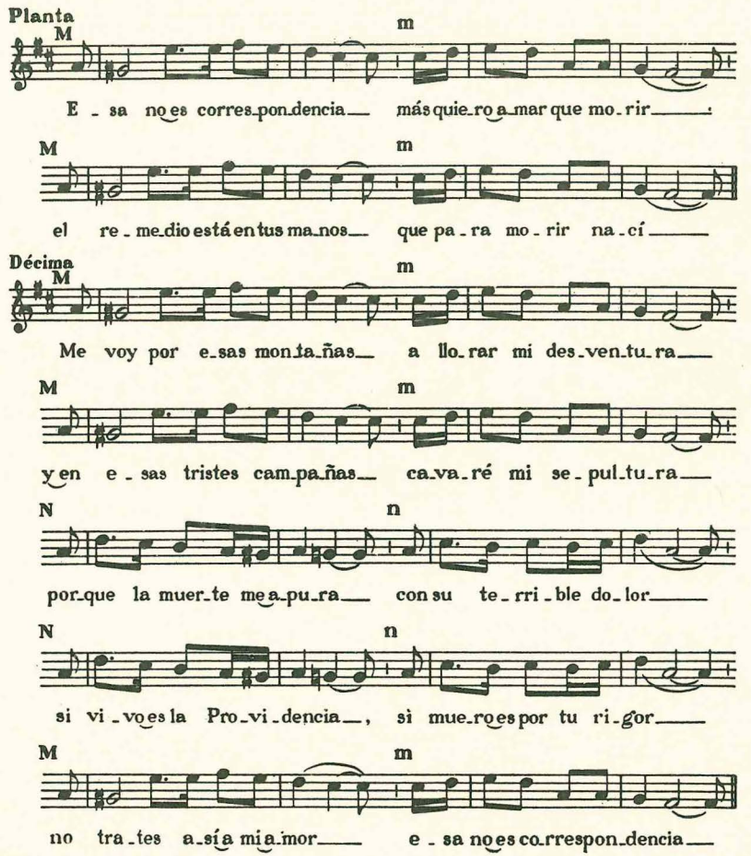
Me voy por esas montañas
a llorar mi desventura,
y en esas tristes campañas
cavaré mi sepultura.
Porque la muerte me apura
con su terrible dolor,
si vivo, es la providencia,
si muero, es por tu rigor.
No trates así a mi amor,
¡Esa no es correspondencia!

La muerte por el amor
la tengo en mi padecer,
sé muy bien qué debo hacer;
pasaré por tal dolor.
Si me propongo al rigor
de los dos, he de elegir,
pues que yo tengo el sentir
de que vive un fino amante
y en prueba que soy constante
¡Más quiero amar que morir!

---

15 DRAGHI LUCERO, JUAN.—*Cancionero Popular Cuyano.*—Mendoza, Best Hnos.—1938.

Procede de Mendoza, Cuyo, Argentina.
"Cancionero Popular Cuyano".
Juan Draghi Lucero.



Debes al fin avisarme
qué determina tu intento,
si hoy muero, será contento,
porque así podré olvidar;
de otra manera pensar,
encontraré todo en vano,
con este mal inhumano
podrás la vida quitarme
y si quieres mejorarme
el remedio está en tu mano.

Moriré con preferencia,
porque muriendo a tu lado
pasaré como he pasado,
siendo vivo en tu presencia.
Dura me será la ausencia
al separarme de ti;
se cumple la ley así,
ya vierto el último aliento;
en este final momento
que para morir nací.

El ejemplo anterior, profundamente declamatorio y a la vez con un sentido lírico muy hondo y una fina delicadeza hace, con las reiteradas apariciones de sus elementos melódicos, que adquiera todavía mayor carácter romántico, produciendo una especie de desolación; el análisis de sus semiperíodos nos lo demostrará, pues con sólo cuatro incisos realiza la Planta y la Décima.

Planta: M, m- M, m-.

Décima: M, m- M, m- N, n- N, n- M, m-.

De los diez ejemplos musicales incluídos en este trabajo deduciremos el siguiente cuadro ilustrativo:

	Planta	Décima
España	M, m-M, m-O, o-	P, p- Q, q- R, r- S, s- T, t-
Nuevo México	M, m-N, n- -	M', m'- N, n- O, n'- P, p- N', n-
México	M, m-N, n- -	M', m'- N', n'- O, o- P, p- Q, q-
Cuba	M, m-N, n- -	M, m- N, n'- M, m'- N, N- N, n-
Sto. Domingo	M, m-M, m-	M', m'- O, n'- P, p- Q, p- O, n'-
Puerto Rico		M, m- M, m- N, n- n', n"- O, o- P, p-
Panamá	M, m-N, n-	O, o- P, p- Q, q- R, r'- S, s-
Brasil		M, m- N, n- O, o- N, p- Q, q-
Chile		M, m, m'- N, n- M, o- m, m'- M, n-
Argentina	M, m-M, m-	M, m- M, m- N, n- N, n- M, m-

Del cuadro anterior se desprende que aparece cierta uniformidad en las letras que simbolizan los semiperíodos y así encontramos que para el primer semiperíodo de la Planta, letra M, m hay un 70% en tanto que el segundo semiperíodo, que correspondería a la letra N, n, le tocaría un 40%, un 30% al

símbolo M, y el otro 30% no aparece representado, es decir, no hay Planta; asimismo veremos que sólo España tiene un tercer semiperíodo, en tanto que los demás países sólo tienen dos.

Los símbolos correspondientes a los semiperíodos de la Décima, forman cinco columnas que estarían representadas por las letras M, N, O, P, Q, con excepción de Puerto Rico, cuyo primer semiperíodo repite, y efectivamente los porcentajes parecen indicarlo, pues el primer semiperíodo tiene un 50% para la letra M; el segundo, un 50% para la letra N; el tercero, un 30% para la letra O; en tanto que el cuarto y el quinto están representados sucesivamente por un 20% para la P y un 20% para la Q, excepto el cuarto semiperíodo en el que predomina un 40% para la letra N, el quinto casi se unifica con un 20% para las letras M, N, O, Q y ST. De todo lo anterior se desprende que una forma fija e invariable no se conserva ni para la misma España, la cual muestra la mayor diversidad y aun anormalidad; en tanto que las formas americanas adquieren mayor libertad dentro de una menor variedad de elementos.

Si observamos que muchas glosas en forma de Décima aparecen lo mismo en Nuevo México, Cuba, Colombia, Chile o Argentina, conservando bien perceptibles sus caracteres en la planta, aunque en las décimas muestren diversidad, y este mismo fenómeno ocurre en iguales circunstancias en relación a España, tendremos que concluir forzosamente que es éste un fenómeno de cultura tradicional hispánica, transplantado a los países de Latinoamérica.

El sistema de letras utilizado para el análisis estructural de las melodías contenidas en el presente trabajo es el generalmente adoptado por los profesores en la materia y el que practica en su cátedra de la Universidad de North Carolina, en la Ciudad de Chapel Hill, el Dr. Jann P. Schinnan de la Universidad de Viena, Austria.

N O T A S

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

Bajo el título "La Música en la Sociedad Europea" Adolfo Salazar ha escrito la más importante historia de la música concebida en nuestro propio idioma y seguramente una de las más sugestivas de cuantas se conocen. Para el lector de habla española, el contar con un libro cuyo tema nunca había sido tratado tan extensamente en castellano es de singular trascendencia, puesto que, como es sabido, "lenga y psicología están estrechamente relacionadas, y el hecho de escribir o leer en castellano quiere decir que se piensa correlativamente", para decirlo con palabras del propio Salazar. Es este, por lo tanto, un libro que nos pertenece desde el momento de su intención.

La obra está dividida en cuatro grandes volúmenes de más de quinientas páginas cada uno y comprende la historia de la música desde los primeros tiempos cristianos hasta las primeras décadas del siglo actual, rozando ya nuestro momento, momento sobre el cual el mismo autor ha escrito un libro aparte, al que remite al lector que desee entroncar, bajo un mismo criterio, éste y aquellas épocas.

Como se indica claramente en el título general, la obra se limita —si es que es posible llamarla limitación— a la música en la cultura europea. Por "europeo" no debe entenderse simplemente lo geográfico sino que la música está en función

de una sociedad que abarca, como es bien sabido, tanto a Europa como a América y es comprendida cada vez más por el resto del mundo.

Es importante hacer notar que cuando Adolfo Salazar dice: "la música en la sociedad" significa con ello desde el primer momento, que no se trata de una crónica erudita, de un catálogo de acontecimientos, sino de la historia musical con relación a unos hechos, a unos sucesos en los que como las demás artes ha participado directa o indirectamente y de los cuales no sólo es imposible separarla, sino que por el contrario para comprenderla mejor es necesario relacionar constantemente. Esta misma circunstancia, este enfoque, hace que, a pesar de la extensión de la obra, su lectura resulte fácil y atractiva, máxime cuando el autor, según su propio decir, en el prefacio, ha procurado "limitar a lo indispensable las explicaciones técnicas" con el fin de "llevar al lector, no una lección, sino un estimulante para su deseo de cultura", sin que por ello falten, abundantemente, citas y notas que hacen más completo que un simple esbozo lo referente a la sociología.

Para los acostumbrados a las síntesis, a los panoramas, que creen difícil la lectura de una obra mayor, sorprenderá, sin duda, saber que también se trata en este caso, y en cierto sentido, de una síntesis; de una síntesis más extensa, me atrevería a decir, ya que, por ejemplo, a muchos compositores importantes sólo se les dedica algunas páginas y, al referirse a algunos períodos de la música, Adolfo Salazar ha tenido que renunciar a multitud de detalles.

El uso de esta obra, si se la emplea en calidad de consulta se facilita sobremanera en virtud de sus índices: uno, general, muy minucioso; otro de nombres, otro de materias, además de que cada página tiene, arriba de ella, su contenido general. La intención de Adolfo Salazar, tan similar, en cierto sentido, a la del Romain Rolland historiador, es darnos con la mayor vivencia, con la mayor autenticidad, lo que se ha llamado el "pensamiento histórico": una visión general y amplia, no demasiado técnica, de la participación de la música en determinado momento como "función del espíritu" según la expresión del propio Salazar.

Las palabras de Worringer con las que se inaugura esta obra son la esencia de cuanto Salazar se propuso y alcanza espléndidamente: "no habremos comprendido un fenómeno artístico, hasta que no hayamos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación". La división de la obra sigue de cerca el

sistema de relacionar los grandes períodos de la historia musical con los períodos estilísticos generales en la historia de las artes: románico, gótico, renacimiento del barroco al clasicismo vienés ya dentro de lo específicamente musical y en seguida el romanticismo hasta sus derivaciones que conducen a la época contemporánea. Hay una parte singularmente valiosa que es aquella donde Salazar estudia la transición del siglo XVIII al XIX. Todo aquello que tan original parece dentro del movimiento romántico está ya preparado y en vías de floración en esa época transitoria. Todo lo romántico parece así como predestinado; su libertad, o su ilusión de libertad, sus maneras que tan características nos parecen, sus anhelos de expresión, su dramatismo, sus exaltaciones, su ironía, todo ello no es sino la cosecha que el siglo XIX hace de lo que habían plantado desde varias décadas antes aquellos otros abuelos suyos que tan atildados nos parecen en la corrección y empaque de sus maneras, porque tanto da continuar literalmente una cosa como reaccionar contra ella: el resultado será siempre una continuación en la cual lo subsiguiente está inalienablemente ligado con sus antecedentes. Por eso los dos tomos dedicados por Salazar al siglo XIX tienen, en su obra, una base fundamental de que carecen todas las historias del Romanticismo en general y en particular de la música romántica. En seguida, Salazar hace otro tanto al proyectar ese movimiento dentro ya de nuestra época a la que se ha creído ser la contrafigura del romanticismo, no siendo sino su continuación bajo luces cambiantes.

Debe ser para México una honra el haber prohijado esta obra del ilustre escritor español, para quien va en estas líneas nuestra mayor admiración. Y sea nuestra gratitud para El Colegio de México que le dió realidad material al editarla con la dignidad que su trascendencia merece.

Salvador MORENO.

IMPRESIONES DE VIAJE

Hay nombres de avasallador prestigio: Yucatán, con su pasado magnífico; Campeche y Laguna del Carmen, víctima y refugio de piratas; Tabasco, el de las mil riquezas, el de los ríos caudalosos, el de los lagos inmensos. Al fin todos estos dejaron de ser nombres y se convirtieron en ciudades, en gentes, y ni siquiera conservaron el misterio de la lejanía borrado por el rápido vuelo de los pájaros mecánicos.

En esta ruta que por primera vez recorrimos, ensayamos, también por vez primera, un nuevo sistema de organización. En otras ocasiones hemos ido con el patrocinio del Gobierno Federal, con la ayuda más o menos abundante del Gobierno de los Estados, en plan de aventura, dependiendo en mucho del dinero que en las taquillas se recogía. Ahora fuimos a salvo de toda eventualidad, organizando en cada ciudad un patronato con mayor o menor intervención del gobierno del Estado, pero siempre con mucha de los particulares. Aun en las ciudades en que menos éxito tuvimos, la gestión de los patronatos fué extraordinariamente importante y rica en consecuencias para el futuro de la música en nuestro país.

Quedaron positivamente vinculados el Estado, los intelectuales, el comercio, la industria y la banca al esfuerzo que el Instituto Nacional de Bellas Artes está realizando para continuar, en grande escala, la difusión artística que el pasado régimen iniciara.

Esto fué posible porque, como ya habíamos podido advertir en nuestros viajes anteriores el país entero siente con mayor o menor hondura sed por las manifestaciones de cultura y de arte. Lo mismo en Mérida, que en Campeche, que en Ciudad del Carmen, que en Villahermosa, que en Veracruz, que en Orizaba, como otras veces en Mazatlán, en Hermosillo o en Culiacán, tanto los estudiantes de las escuelas primarias, secundarias y normales como el público, absorbían anhelantes la música que les ofrecíamos.

En Orizaba, lugar en donde empieza nuestra jira, la delegación del Ateneo Musical se esforzó por hacer de nuestro concierto un éxito; pero hay tantos obstáculos que vencer que todavía tendrá que pasar algún tiempo para que esta plaza pueda considerarse como seguramente incorporada a nuestras rutas.

Mérida la magnífica ciudad señora del Sureste nos recibió con amplia generosidad. El Prof. José González Beytia, Gobernador del Estado y antiguo amigo nuestro, ya había dispuesto que su ciudad tuviera durante todo el año la seguridad de recibir a todos los espectáculos que el Instituto le ofreciera: la Tesorería del Estado se encarga de asegurar el éxito económico y el Departamento de Bellas Artes el éxito artístico. Ambos cumplieron muy bien su co-

metido. Fuera deseable que un patronato más amplio permitiera un alcance mayor en el seno de la sociedad meridana de la extensión artística del gobierno federal.

No es posible estar en Yucatán sin decir aunque sean dos palabras de su maravilloso pasado y de su alentador presente. La intensa emoción, la admiración profunda que suscita en el ánimo del viajero la contemplación de Chichén-Itzá y de Uxmal no tiene realmente equivalente con las que producen otras viejas ciudades rivales: el majestuoso Castillo, las misteriosas Casas de las Monjas, su sugerente Caracol, el majestuoso Juego de Pelota, la selva pétrea de las Mil Columnas, la perfección de tantos y tantos bajorrelieves, y sobre todas estas ruinas llenas de melancolía, la luz intensa de esta infinita llanura, que ahonda más la desolación de estas ciudades que se deshacen aceleradamente, enfermas de vejez, de árboles y de descuido.

Y en contraste la Mérida bulliciosa, hirviente de gente, por la que caminan los descendientes de los indios mayas con paso seguro, porte desenfadado e inmaculados vestidos, como dueños de la casa y no como estamos habituados a ver a los indios de la altiplanicie, como sucios esclavos, como miserables vencidos. Creemos que esta sería la solución del problema que el indio representa en nuestro país: infundirle el orgullo de ser indio, hacerle conocer la grandeza de sus antepasados y admitirlo en plan de igualdad en la comunidad de los mestizos y los blancos. Yucatán es grande y lo será más porque tiene fe en su propio destino, porque se sabe distinto y cultiva sus diferencias personales sin que por esto abrigue hostilidad alguna por los que llegan del resto del país, a los que acoge con una exquisita y ejemplar cortesía.

En Campeche, la vieja ciudad amurallada, regida por el Gobernador más joven de México, el Lic. Eduardo Lavalle, nos esperaban varias sorpresas: el patronato más sólidamente formado, el público más abundante y el museo mejor organizado de todos los de la ruta.

La protección del Lic. Lavalle fué abundante extendiéndose hasta querer participar en las pérdidas que el gobierno municipal de Ciudad del Carmen pudiera sufrir. El entusiasmo con que la sociedad de Campeche acogió nuestra visita, sólo puede compararse con el que demostró la de Ciudad del Carmen. Sin embargo, debo confesar que su público me desconcertó un poco. Su comportamiento tan medido, tan fríamente cortés, no me dejó saber en verdad

si le gustó o no el "Coro de Madrigalistas". Lo que sí sé es que un público tan abundante y que oye con tanto cuidado la música, merece la frecuente visita de los mejores artistas.

Ciudad del Carmen, la isla feliz, la de los hombres centenarios y las mujeres hermosas, la de los bosques de palmeras, la de las playas dulces y cuajadas de peces, la de los amigos cordiales, quedará siempre en nuestra memoria como un grato refugio a donde más de uno de los del "Coro de Madrigalistas" querremos ir a acabar en paz nuestros días.

Don Alfonso Rosiñol, los miembros del Grupo cultural "Brecha", la sociedad carmelita, los maestros, el público, los niños, todos nos demostraron de una manera tan cordial su entusiasmo y su cariño que no es fácil que lleguemos alguna vez a olvidarlos. Siendo una ciudad chica, tiene un número grande de pianos y de músicos y la vieja tradición de que una persona culta debe saber música se sigue fielmente en la bella isla, foco de cultura en esta apartada y abandonada región de nuestro país.

Tabasco, el bravío, nos recibió como tal y nos despidió con cariño de viejos amigos.

La situación difícil en que se encontró al erario del Estado su nuevo gobernante, el Sr. Lic. Francisco Santamaría, lo obligaba a mostrarse parco en la ayuda, pero el arte agarró por el corazón al magnífico tribuno, al maestro ejemplar, al gran filólogo que ahora administra sagaz y talentosamente los destinos de Tabasco, y ya desde la mitad de nuestro primer concierto se convirtió en nuestro compañero inseparable y generoso anfitrión y acabó ofreciendo a los artistas de México un seguro refugio en su Tabasco turbulento y acogedor.

Un hombre de Sinaloa, el Prof. Ernesto Espinosa Parga, lucha por organizar un patronato que garantice la continuidad de las actividades artísticas en Tabasco y ya lo había conseguido en gran parte antes de nuestra salida de Villahermosa.

En Veracruz nos encontramos una serie de hechos desconcertantes y en último análisis alentadores: una publicidad magnífica hecha desinteresadamente por don Francisco Broissin, Presidente del Ateneo Veracruzano, y nuestro representante en esa ciudad, que tuvo como resultado una audiencia muy poco numerosa, pero de una comprensión, de una musicalidad y de un entusiasmo que colocan al público de Veracruz entre los más selectos de nuestro país.

Es difícil para un viajero empedernido saber si el mundo va cam-

biando o él es el que va sufriendo mudanzas mientras los años pasan. Pero siento que nuestro país va madurando para el arte que vale tanto como decir que madura ya para la cultura.

También pudiera ser ¿por qué no? que el "Coro de Madrigalistas" fuera ahora más eficaz que antes para transmitir a los públicos su mensaje de arte.

Ojalá las dos cosas sean ciertas.

Luis SANDI.

EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Antecedentes.—A fines de 1945, el entonces candidato a la presidencia, Lic. Miguel Alemán, llamó al maestro Chávez a fin de que le expusiera sus ideas sobre la necesaria reorganización de los servicios gubernamentales de Bellas Artes. En un amplio memorándum, Carlos Chávez depositó sus ideas básicas sobre la materia, al mismo tiempo que esbozó un plan detallado para resolver dichas necesidades mediante la creación de un Instituto. A principios de 1946, dicho memorándum fué aprobado por el candidato presidencial y sirvió de base para el proyecto de ley mediante el cual se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, que el nuevo Presidente envió al Congreso de la Unión el mismo mes de diciembre del año 1946 en que había tomado posesión de su alto cargo.

Estructuración jurídica y funcionamiento.—Con la creación del nuevo Instituto, funcionará por primera vez en México un organismo oficial que abarca, con amplias facultades, todas las ramas artísticas: artes plásticas, música, teatro, danza, literatura y arquitectura. La amplitud del radio de acción de este organismo corresponde a la convicción del Primer Magistrado de la República de que el Estado tiene la obligación de intervenir en la conservación de la tradición artística nacional, así como en la coordinación de todas las actividades artísticas, refiriéndose concretamente a la creación, la investigación, la difusión y la educación. Esta convicción está basada en las consideraciones siguientes que figuran al principio del proyecto de la nueva ley orgánica:

Primero: Las manifestaciones artísticas de todos los órdenes constituyen la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional.

Segundo: Es su personalidad artística la que dota a los países de una fisonomía que les depara un lugar especial en el concierto internacional, vinculándolas con los demás por los más altos intereses espirituales, singularizándolas al mismo tiempo por el carácter y por el nivel de la obra de cultura que su arte nacional representa.

Tercero: En nuestro país, desde la época precortesiana, el talento artístico ha sido particularmente importante, y el índice más claro y espontáneo de su fuerza espiritual.

Cuarto: El Estado debe atender, por su trascendencia evidente, la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad.

Quinto: Esta obligación del Estado debe abarcar tanto la conservación del legado artístico del pasado en todas sus formas, como la recolección de las obras actuales y la orientación y el fomento de las actividades artísticas que en el futuro se desarrollen.

Sexto: En reconocimiento de esta obligación, el Estado debe coordinar las actividades artísticas en sus aspectos de creación e investigación, de educación en todos los grados y de difusión dirigida a todas las clases sociales.

Séptimo: Los nuevos vehículos científicos de la difusión artística, tales como la televisión, o los que puedan en lo futuro desarrollarse, ofrecen una perspectiva, cuya importancia cultural y social no puede ignorar el Estado.

Octavo: Considerando, por último, que la mejor forma de organizar y llevar adelante este propósito de integración espiritual del pueblo por las actividades artísticas, se encuentra en la creación de un cuerpo técnico de funcionarios que lo desarrollen dentro de la Secretaría de Educación Pública, pero reunidos en un organismo que goce inclusive de la personalidad jurídica necesaria para poseer y administrar un patrimonio propio que capacite su acción.

Con certera y realista visión de los problemas, los creadores del Instituto cimentan su labor constructiva sobre la base misma de la educación, o sea en los establecimientos de enseñanza pre-escolar, primaria, de segunda enseñanza y normal, al mismo tiempo que se dedicará especial atención al fomento, la organización y la difusión de las bellas

artes por todos los medios posibles, orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.

Aparte el estímulo que el Instituto deberá impartir a la creación y la investigación, tendrá a su cargo el funcionamiento y mejoramiento de los institutos de capacitación profesional, como en particular de la Escuela Secundaria de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Pintura y Escultura, la Escuela Nacional del Teatro y la de la Danza.

El Instituto estará regido por un director y un subdirector generales, nombrados por el Secretario de Educación Pública; los cuales junto con los directores técnicos y jefes de departamentos, formarán el Consejo del Instituto que funcionará como Cuerpo consultivo en asuntos técnicos que no sean por su naturaleza de la competencia exclusiva del Consejo Técnico Pedagógico, que bajo la presidencia del Director del Instituto, estará integrado por representantes de las dependencias técnicas de la Secretaría de Educación Pública, teniendo la finalidad de la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la educación artística en los establecimientos escolares.

El Instituto formará su patrimonio, en primer lugar, con el subsidio anual que le otorga el Gobierno Federal, además de las partidas presupuestales que la Secretaría de Educación Pública destine al sostenimiento de las dependencias cuyo manejo pasará al Instituto, del uso de los edificios y terrenos que ocupan el Conservatorio Nacional, la Escuela de Danza, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el propio Palacio de Bellas Artes, el Teatro Hidalgo, etc., de las pinturas y esculturas que integran las colecciones de la Academia de San Carlos, del Palacio de Bellas Artes y del Museo de Arte Popular, etc. El párrafo VIII del artículo 4 de la Ley orgánica, prevé el aumento del patrimonio del Instituto entre otros ingresos mediante una renta sobre los espectáculos artísticos que se celebran en el Teatro de Bellas Artes, fijado en el 15% de los ingresos brutos de taquilla; dicho párrafo dice:

"El producto de las cuotas y precios de arrendamiento que previa aprobación del Consejo se fije al director del Instituto por: entrada a los conciertos y demás espectáculos musicales, teatrales, de danza, por exhibiciones de colecciones de arte, por alquileres de teatros y sus anexos o de cualquier otro local, así como por entrada a los museos y a otras dependencias del Instituto; el que provenga de la venta de publicaciones, reproducciones, tarjetas, etc., y las recaudaciones que le correspondan por actividades de televisión".

Realizaciones y proyectos.—Desde su creación, el primero de enero de 1947, el Instituto ha desarrollado una gran actividad en los diferentes ramos de su incumbencia. Entre sus principales realizaciones cabe señalar:

1.—La Exposición de la obra pictórica de José Clemente Orozco, inaugurada el día 7 de febrero.

2.—La creación de la Academia de la Danza Mexicana, integrada por algunos de los más talentosos elementos de la nueva promoción de bailarines mexicanos, encabezados por Guillermina Bravo y Ana Mérida.

3.—La primera temporada de conciertos de música y danza, en la cual actuaron, entre el 27 de febrero y el 26 de marzo, el pianista Miguel García Mora (dos recitales), el Coro de Madrigalistas (director: Luis Sandi), la "Academia de la Danza Mexicana" y el tenor Carlos Puig (dos recitales).

4.—La planeación, preparación y realización de la grandiosa Fiesta popular que ofreció la Secretaría de Educación Pública el día 4 de marzo en el Estadio Nacional al presidente Truman, con motivo de su visita a la República Mexicana. Miles de escolares interpretaron en ella bellas canciones y danzas mexicanas, además de la exhibición de una serie de bailes aborígenes, ejecutadas por grupos de danzantes autóctonos, traídos a la capital de diferentes Estados de la República.

5.—Una primera serie de nueve conferencias, organizadas por el Departamento de Literatura (Jefe: Salvador Novo) del Instituto (marzo-mayo), en las cuales los más distinguidos artistas, literatos e investigadores disertan sobre temas relacionados con el pensamiento y las actividades artísticas de los mexicanos. Los conferencistas son: Salvador Novo, Justino Fernández, José Luis Martínez, Fernando Wagner, Carlos Chávez, Fernando Benítez, Rodolfo Usigli, Samuel Ramos y Luis Sandi.

Entre los proyectos de inmediata realización figuran:

1.—La temporada de teatro mexicano que se inauguró el 19 de abril con "La Huella", de Agustín Lazo.

2.—La creación del Museo Nacional de Artes Plásticas.

3.—La fundación de la Orquesta del Conservatorio, que servirá como órgano de perfeccionamiento profesional de los alumnos más adelantados, y profesores del plantel, y tendrá la finalidad de cimentar las bases para la formación de nuevos directores de orquesta.

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 Juárez 76,
MÉXICO, D. F.

RODOLFO HALFFTER

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO

para piano solo

Precio $7.50

Toda la obra de Rodolfo Halffter se distingue por lo condensado de la materia musical que utiliza y por lo trabajado y pulido de todos los detalles. El "Homenaje a Antonio Machado" ostenta esas cualidades generales que desde el punto de vista de la escritura pianística, algunos de sus movimientos se emparentan con las *Sonatas del Escorial,* obra ésta de Halffter que desciende de la del Padre Antonio Soler, españolísimo epígono de Domenico Scarlatti. Los cuatro movimientos del *Homenaje* forman una apretada unidad, hasta el punto de acercarse, por ella, a la estructura típica de la sonata.

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

BLAS GALINDO

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO

Precio $10.00

"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".

"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.* El quinto y último es una pieza de *bravura*"...

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

(Carlos Chávez).

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

CARLOS CHAVEZ

CANTO A LA TIERRA

partitura para canto y piano

Precio $5.00

Para celebrar el aniversario de la fundación de la Escuela de Agricultura de Chapingo, el doctor Enrique González Martínez y el maestro Carlos Chávez escribieron, respectivamente, el poema y la música de una obra que sirviera como canto de la Escuela. Dicho aniversario se celebró el 22 de febrero de 1946 y en esa fecha se estrenó la obra, cantada por el Coro del Conservatorio y con acompañamiento de un pequeño grupo de instrumentos de aliento, bajo la dirección del compositor. Más recientemente el maestro Chávez instrumentó la obra para orquesta sinfónica, estrenándose esta nueva versión el día 6 de septiembre de 1946 por el Coro del Conservatorio, acompañado por la Orquesta Sinfónica de México.

●

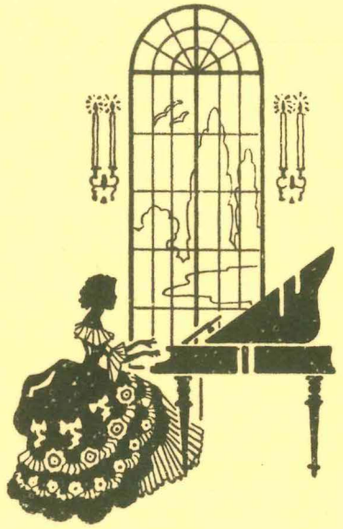
Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho. 206 - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.



PARA PIANOS

SOLO

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.
México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25 Mexicana: 35-55-52

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

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

SUMARIO:

La Nueva Generación de Compositores Norteamericanos, por AARON COPLAND.- Música Moderna, por LUIS SANDI.- Los Claves, por ADOLFO SALAZAR.- Conciertos de los Lunes.- Notas.

Año II - Núm. 7 - Julio 1947 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración

Madero Eje Oriente 715 (antes Av. Juárez 18)
Despacho 206 ● México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Seis números	$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Seis números	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 TRIMESTRAI EDITADA EN MEXICO

por

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

SUMARIO:

La Nueva Generación de Compositores Norteamericanos, por AARON COPLAND.- Música Moderna, por LUIS SANDI.- Los Claves, por ADOLFO SALAZAR.- Conciertos de los Lunes.- Notas.

Año II - Núm. 7 - Julio 1947 - México, D. F.

Rogamos a nuestros lectores se sirvan hacer la rectificación siguiente:

En el artículo titulado "LA DECIMA", el renglón cuarto de la página 81, de nuestro número 6, debe decir:

La fórmula definitiva es: A B B A A C C D D C.

NUEVA GENERACION DE COMPOSITORES NORTEAMERICANOS

por *Aarón COPLAND*

ENTRE los veinte y los treinta años sentía yo un interés febril por lo que estaban produciendo los demás compositores de mi generación. Aun antes de haberme familiarizado con los nombres de Roy Harris, Roger Sessions, Walter Piston y los dos Thom(p)sons, me imaginaba instintivamente como formando parte de una "escuela" de compositores. Sin el esfuerzo combinado de un grupo de personas, parecía difícilmente posible dotar a los Estados Unidos de una música propia. Ahora —¡y qué pronto, ay!— mis contemporáneos y yo tenemos que contarnos entre los papás espirituales de una nueva generación de compositores. Pero personalmente siento que mi interés en la tarea de los jóvenes compositores es tan grande como siempre. Pues parece evidente que no se puede establecer en ningún país una tradición continua de creación musical sin refrescar constantemente sus fuentes a medida que cada década produce su

nueva hornada de compositores. Creo que una de las funciones más importantes de quienes se consideran los guardianes de la tradición musical —particularmente en nuestro Hemisferio Occidental, donde el movimiento musical creador es todavía tan joven— debe ser el vigilar cuidadosamente y alimentar bien las delicadas raíces de la generación más joven, cuidar de que tengan una preparación musical sólida, que sus primeros esfuerzos bien logrados sean oídos y que esos jóvenes se sientan como parte del movimiento musical de su país.

En los Estados Unidos los jóvenes compositores parecen brotar por todas partes. Mi impresión es de que estamos comenzando en estos momentos a decentar nuestra capacidad creadora. La generación comprendida entre 1930 y 1940 —Marc Blitzstein, William Schuman, Samuel Barber, David Diamond y Paul Bowles— está perfectamente establecida. La generación de 1940 —que es el objeto de este artículo— está siendo alentada con premios, encargos, becas, donaciones y —con bastante frecuencia— ejecuciones de sus obras. Hoy día, por lo menos en los Estados Unidos, un compositor joven de talento excepcional poco tiempo tendrá de pasar inadvertido.

Al contrario de los compositores de mi generación, la mayoría de esos jóvenes no han estado —todavía— en Europa. En un sentido verdaderamente real, Europa ha venido hasta ellos, pues muchos han tenido contacto personal con Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Milhaud y Martinu, compositores todos ellos que residen y escriben en los Estados Unidos. Sería muy extraño realmente que la presencia de esos maestros contemporáneos no tuviese algún efecto sobre nuestra generación más joven. Pero además de esta influencia europea, hay una nueva nota: nuestros compositores jóvenes siguen de cerca la obra de sus colegas norteamericanos mayores que ellos. Mi generación encontró muy poco de interesante en la obra de sus mayores, MacDowell, Chadwick o Loeffler, y la influencia de ellos en nuestra música fué nula. (Solamente tuvimos un atisbo de la existencia de la música de Charles Ives entre 1920 y 1930). Hoy día un joven compositor está tan expuesto en los Estados

Unidos a sufrir la influencia de Harris o Schuman como la de Stravinsky o Hindemith. (Quizá para completar el cuadro, deba añadir que buen número de ellos han sido acusados de escribir como yo). En general las obras de la generación más joven reflejan una amplia diversidad de intereses en la composición más bien que una tendencia unificada. En los Estados Unidos uno puede escoger su influencia, y, por supuesto también tenemos nuestros compositores en el sistema de los doce sonidos, la mayoría de ellos discípulos de Krenek o Schoenberg aun cuando todavía no hayan desempeñado un papel importante. Todo esto parece saludable y natural, dadas las circunstancias particulares de nuestra vida musical y el desarrollo relativamente reciente de nuestro potencial en el campo de la composición.

Pero basta de generalidades. Escogí siete nombres como los representativos entre los mejores que podemos ofrecer en la nueva generación: Robert Palmer, Alexei Haieff, Harold Shapero, Lukas Foss, Leonard Bernstein, William Bergsma, John Cage. La mayoría de estos compositores o están para cumplir los treinta o apenas han pasado de ellos. (Foss es el más joven del grupo, con veinticuatro recién cumplidos). Todos ellos son nativos de los Estados Unidos, excepto Haieff y Foss, quienes llegaron al país a los quince años y en él se formaron musicalmente. Todos son autores de obras sólidas y serias que han sido ejecutadas en público y, en algunos casos, publicadas y grabadas en discos.

Robert Palmer es quizá el menos conocido del grupo. Es también el mayor —treinta y cuatro años—. Su música se oye rara vez en la vida concertil corriente; la mayor parte llegó a la ejecución pública en programas especiales de música moderna o en festivales anuales de música norteamericana. Palmer resulta ser uno de mis particulares entusiasmos. Recuerdo que, hace diez años, me quedé atónito al verle por primera vez y tratar de relacionar en algún modo en mi imaginación al hombre y su música. Sencillamente, su apariencia exterior de empleado de abarrotes no correspondía a las complejidades de la música metafísica que componía entonces. Ives y Harris

fueron sus primeras admiraciones, a lo que añadió su propia marca de un trascendentalismo amorfo. Más tarde cayó bajo la influencia del impulso rítmico de Bartók. Dos cuartetos para cuerda representan lo mejor suyo. Son obras largas, de no fácil ejecución y de no fácil digestión para el oyente. Pero ambos cuartetos contienen algunos movimientos verdaderamente originales y de hondo sentimiento. Palmer no es siempre todo lo crítico que debería ser, particularmente en el trazado de las proporciones generales de un movimiento, pero su música tiene siempre un imperativo, parece venir de alguna íntima necesidad de expresión. En dos obras recientes, una *Elegía a Thomas Wolfe* para orquesta y una *Sonata* para dos pianos, ha logrado disciplinar la ebullición natural de su escritura, aunque a veces a expensas de un esquema polirrítmico o melódico demasiado rígido. Puede que nunca logre la obra perfecta, pero por lo menos trata de hacer cosas grandes. En los últimos años, mucha de su energía se ha ido en la enseñanza en la Cornell University —pero la enseñanza es una enfermedad común de los compositores norteamericanos. Hasta ahora, Palmer ha disfrutado de poco aplauso público; con todo, si tiene capacidad para aguantar y desarrollarse, su porvenir como compositor me parece estar asegurado.

Alexei Haieff nació en la China, de padres rusos, pero su educación musical la recibió de Rubin Goldmark en los Estados Unidos. Más tarde estudió en París con Nadia Boulanger. Sus antecedentes personales y la enseñanza recibida le comunicaron una fuerte afinidad con la música de Stravinsky, y, de hecho, Haieff es un amigo íntimo de este maestro. La sombra de Stravinsky dominaba en sus primeras obras, pero Haieff fué emergiendo gradualmente de ella con una personalidad propia muy definida. En él se combinan una naturaleza musical sensible y refinada con una mentalidad alerta que a menudo lanza chispas de mordaz humor. Se complace en juguetonas manipulaciones de sus materiales musicales y tiene una especial afición por las interrupciones súbitas de la corriente musical por medio de silencios repentinos, saltos inesperados o breves retiradas. Hasta

ahora, Haieff ha compuesto pocas obras largas e imponentes. Si bien ha escrito una Primera Sinfonía, parece encontrarse más a sus anchas en sus piezas cortas tales como su *Divertimento* para orquesta de cámara, su *Sonata* para dos pianos, sus *Cinco Piezas para Piano* y otras obras cortas para violín y piano o cello y piano. Casi todas esas piezas constituyen un placer musical; tienen personalidad, sensibilidad e ingenio. Divierten y deleitan, no en un sentido superficial, sino en el que tales términos pueden aplicarse a un Couperin o un Scarlatti. Haieff está ocupado actualmente en la composición de un ballet largo sobre el tema de la Bella y la Bestia que será coreografiado por George Balanchine para la Ballet Society de Nueva York. Será interesante ver cómo trata los grandes lienzos.

Harold Shapero —hay que asegurarse diciéndolo— es a un tiempo el compositor más dotado y el más elusivo de su generación. Este joven bostoniense, que ahora tiene veintisiete años, tiene un "oído" fenomenal y una mentalidad brillante (aunque errabunda a veces). Oído y mentalidad fueron sometidos a un metódico adiestramiento con Krenek, Piston, Hindemith y Nadia Boulanger. Estos maestros dejaron su marca: Shapero posee hoy una técnica absolutamente perfecta. Examinar atentamente una de sus partituras es una experiencia fascinadora. Pocos músicos de nuestro tiempo construyen sus piezas con una mayor seguridad en lo que se refiere al esqueleto armónico, al modelado de las frases melódicas y al de todo el conjunto. Shapero sabe lo que hace, pero eso es lo de menos: lo que nos impresiona es ver cómo esa destreza técnica está puesta al servicio de unas dotes musicales maravillosamente espontáneas. A pesar de eso, hay, como ya dije, algo elusivo en todo lo que ha producido hasta ahora. Estilísticamente, Shapero parece sentir apremio por hacer su música según algún gran modelo. Así, su *Serenata* en cinco movimientos para orquesta de cuerda (obra notable en muchos aspectos) está fundada en los principios neoclásicos stravinskianos; sus *Tres Sonatas de Piano para Aficionados*, en principios haydnianos; y su reciente larga Sinfonía tiene a Beethoven por modelo. Hasta ahora parece sufrir

de un complejo de adoración al héroe, o tal vez sea un caprichoso ataque de falsa modestia, como si quisiera ocultar la brillantez de sus propias dotes bajo el manto de los grandes maestros. Nadie puede predecir cuánto durará esa actitud extraña. Pero cuando Shapero se decida a atacar directamente el problema de la composición, desechar todos los modelos y lanzarse despreocupadamente sobre el suyo propio, predigo que todo el mundo musical abrirá los ojos y tomará buena nota.

Lucas Foss es, en cierto sentido, el "wunderkind"[1] de este grupo de compositores y un aura de "wunderkind" le envuelve todavía. Nacido en Berlín, donde recibió sus primeras lecciones de música, continuó sus estudios en el Conservatorio de París durante los años de Hitler y finalmente llegó a Nueva York con sus padres cuando tenía quince años. A los trece ya había compuesto piezas para piano (publicadas más tarde por G. Schirmer) casi imposibles de distinguir de las de Hindemith, que luego había de ser maestro suyo. El contacto con Norteamérica fué decisivo. En Europa había adquirido una engallada seguridad en sí mismo que nada tenía de simpática. En Norteamérica, a medida que fué creciendo, se hizo más humano y más deseoso de reflejar la atmósfera del país que había adoptado. Su primera obra grande de inspiración "norteamericana" fué un oratorio, *La Pradera,* para solistas, coro y orquesta, con texto sacado de los poemas indígenas de Carl Sandburg. Era una obra sorprendente para salida de la pluma de un muchacho de diecinueve años. De entonces acá ha compuesto dos obras largas para una voz y orquesta: *Canto de Protesta,* para barítono, y *El Cantar de los Cantares,* para soprano, ambas basadas en textos bíblicos. Honradamente, no puedo decir que admire siempre su tratamiento de la lengua inglesa. Pero es imposible no admirar la espontaneidad y naturalidad de su discurso, la claridad absoluta del tejido musical y el manejo limpio y fácil de los grandes problemas formales. Es indudable que Foss ha nacido compositor. Más tarde, cuando haya adquirido más

[1] Niño prodigio.

experiencia y una mayor facilidad para la escritura orquestal, estaremos más capacitados para juzgar de toda su importancia en la escena de la música norteamericana.

William Bergsma es nativo de California y producto musical de la Eastman School of Music de Rochester, Nueva York. Apenas salido de la escuela, ya es uno de los profesores de composición en la Julliard School. (William Schuman, director de esta escuela reconoció enseguida el sólido oficio de Bergsma). Bergsma es, por temperamento, un trabajador sereno y serio. Comprendo que ésta no es una descripción muy exacta de su especial talento, pero es que resulta difícil por hoy decir algo más, ya que la cualidad específica de su personalidad no está aún definida. Posee un espíritu poético y crítico, y uno tiene la seguridad de que sus composiciones son construídas lentamente y tras una detenida meditación. Hasta ahora ha compuesto música orquestal y de cámara, canciones, piezas para piano y un ballet. En el momento de escribir este artículo se encuentra dedicado a la composición de una Primera Sinfonía. En qué medida sea original y amplia de concepción su música, es una cuestión que hemos de dejar al futuro. Pero ya resulta claro hoy, por obras como sus dos Cuartetos para Cuerda, que Bergsma representa uno de los valores sólidos de la nueva generación.

Las dotes de compositor de Leonard Bernstein han sido eclipsadas por su brillantez como director y pianista. En cierto modo sería extraño que no pudiese componer, pues su habilidad en ese terreno no es más que una de las varias facetas de una personalidad musical extraordinariamente versátil. Para nosotros Bernstein representa un tipo nuevo de músico: el músico que igual se encuentra a sus anchas en el mundo del jazz que en el de la música seria. George Gershwin hizo como un intento por desempeñar ese papel, pero Bernstein lo desempeña realmente, y con facilidad. Aunque el tiempo de que dispone para la composición está severamente limitado por sus actividades de director, Bernstein tiene a su crédito una Sinfonía: *Jeremías;* dos ballets: *Libre de Amor* y *Facsímile;* una *Sonata* para clarinete y piano, canciones, y piezas para piano. El rasgo más sor-

prendente de la música de Bernstein es la independencia de su emotividad. Melódica y armónicamente tiene una espontaneidad y un fervor que van directamente al auditorio. (Después de tanto contrapunto disonante y severidad neoclásica, eso era una nota nueva para un compositor). En el peor de los casos, la música de Bernstein es música de director: ecléctica de estilo y de inspiración fácil. Pero en el mejor, es música de invención rítmica vibrante, de *élan* irresistible, que a menudo lleva consigo una tremenda fuerza dramática. Es posible que alguna clase de música escénica resulte el logro más bello de Bernstein. En general es difícil predecir la durabilidad de una música como la de Bernstein, tan enormemente efectiva a la primera audición. Pero ciertamente podemos estarle agradecidos por el encanto y la emoción que aporta al presente panorama musical.

He reservado para el final una de las curiosidades de la generación más joven: la música de John Cage. Durante la segunda década de este siglo, la música experimental para percusión de Edgar Varese y Henry Cowell hizo mucho ruido entre la vanguardia musical. Cage surge de ahí para sorpresa de muchos que creíamos que el período percusionista de la música moderna había pasado definitivamente. Cage comenzó en California con una música de percusión suya, evidentemente derivada de la de sus mayores. Pero gradualmente fué desarrollando el uso del llamado piano "preparado" como instrumento de percusión. Un piano se "prepara" insertando varios materiales metálicos o no metálicos entre las cuerdas del instrumento. Esto produce un sonido apagado de calidad delicadamente estridente, sin parecido alguno con la sonoridad del piano. Hay que oírlo para apreciarlo, y oírlo muy de cerca, pues el sonido es muy débil y de corta duración, un poco como el del clavicembalo. Pero al fin, aun la música para pianos preparados debe ser juzgada como la demás. Aun siendo tan fascinadora, temo que la música de Cage es más original en su sonoridad que en su substancia. Estilísticamente deriva de las músicas balinesa e indú, y más recientemente de la de Arnold Schoenberg. Demasiado a menudo suena como algo vagamente familiar. Sin

embargo, me parece importante que por lo menos un miembro de la nueva generación parta de un punto que no es ninguno de los usuales.

En conjunto, esos siete hombres representativos y sus numerosos compañeros diseminados por los Estados Unidos forman un grupo impresionante, un grupo que no tiene que temer ninguna comparación con la actual generación más joven de ningún otro país del mundo.

Y ahora he de admitir que siento curiosidad por la generación de 1950.

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.

MUSICA MODERNA

Luis SANDI

Por música moderna, señoras y señores, entiendo la que se ha producido en tiempo poco distante del nuestro y la que se produce contemporáneamente, sin fijarme, para hacer distingos, en la estética que la inspira.

Hago esta aclaración no con fines polémicos: cada quien puede seguir entendiendo por música moderna la modernista, la que está de moda, la de mañana, la que quiera, sin que yo pretenda que está equivocado. Sólo pretendo, amables oyentes, que sepan ustedes lo que quiero vaciar en el vasto continente de esas dos palabras: todo lo que quepa en él y lo que pueda verter en los minutos que voy a usar de su paciente atención.

Hablaré de la música moderna, además, como mexicano: de la que se crea en México y de la repercusión que en México tiene la música moderna universal.

La música, como el arte en general, es una superestructura de la vida social que descansa y es condicionada por la estructura económica del grupo humano que la produce. Así, es elemental y rudimentaria cuando la produce una tribu bárbara, ocupada primordialmente en resolver los problemas de su subsistencia, amenazada siempre por la naturaleza agresiva que

la mantiene siempre en extrema penuria; así también es complicada, sutil y refinada, cuando la bonanza eventual de los príncipes, como en el Renacimiento, o la prosperidad permanente y creciente del clero, como en la Edad Media, o la contribución de todas las clases sociales organizadas en *público,* como en la época contemporánea, permiten la formación de un grupo especializado de trabajadores de la música. Así pues, para hablar de la música de nuestro tiempo, es menester asomarse a las otras maneras en que la vida se expresa a nuestro derredor.

¿Qué época es la nuestra? ¿Qué clase de etapa es la que nos ha tocado vivir? ¿Cuál es su significado, su alcance y su sino? ¿Qué momento es el nuestro de la trayectoria que la vida traza de un arcano a otro arcano?

Por una parte tenemos el promisorio florecimiento de la inteligencia inventora del hombre; nunca otra época fué tan rica en descubrimientos asombrosos: seis mil años de sueños de la humanidad tienen su realización en los laboratorios de los hombres de ciencia de este tiempo; hombres voladores, voz y presencia ubicuas, navegación submarina, la enfermedad en retirada, el átomo uncido al carro de triunfo del hombre, y cada día un nuevo puñado de descubrimientos y de inventos.

Por otra parte, el desolador espectáculo del hombre desposeído de toda felicidad, descendiendo aceleradamente de las cumbres de la inteligencia, hundiéndose cada vez más en los abismos del odio, de la crueldad, de la intolerancia, organizando sin cesar enormes matanzas que harán aparecer a nuestra época como la más feroz de la historia.

Como en la alta Edad Media, el saber, la belleza y la bondad buscan refugio entre unos cuantos, mientras la inmensa mayoría —esta ingente muchedumbre contemporánea que a pesar de las matanzas incomparables pulula por las insuficientes calles de la ciudad moderna— es uniformemente estúpida para gozar y para sufrir, para vivir y para morir. Muchedumbres sin gusto para comer, ni para amar, ni para pensar; pero también sin sencillez. Multitudes que complicadamente sabo-

rean la peor bazofia intelectual, sensual y artística. Gente incapaz de leer un libro, de contemplar un paisaje, de vivir una eternidad en una hora de amor. Gente sin sencillez para tener fe y sin valor para confesar que no la tiene.

Si vemos el mundo de la ciencia, es evidente que nuestra época es de impulso, de pujante ascenso; si vemos el mundo de la conducta humana, tenemos que reconocer que nuestra época es de franca decadencia.

Y la música es un destilado humano; un entrañable destilado humano: espejo de la conciencia y de la conducta del hombre: espectro que delata el contenido íntimo del hombre más que la literatura, que es conciencia pura —más que la poesía, de transparentes símbolos; más que la pintura, de alusiones obvias— porque se expresa en un lenguaje polivalente surgido del litoral de la conciencia bañado ya por las aguas grises del subconsciente, y que habla a la conciencia laxa de los auditores, o si se prefiere a las antenas erectas de su instinto y de su subconsciente, detectoras de emanaciones por encima y por debajo de las normales, productores de los delirios del vicio y de los éxtasis de lo sublime.

Si las consideraciones que sobre nuestro tiempo y sobre la música en general hemos hecho son ciertas, hemos de llegar a la conclusión de que la música moderna es, sin que nosotros tengamos la culpa y sin que esté en nuestras manos evitarlo, música decadente, música de una hora final: la música de una cultura que vive sus momentos crepusculares. Si es o no esto así, la misma música nos lo dirá.

Ahora, como siempre en la cultura occidental, la música se divide en dos grandes porciones: la música para los más y la música para los menos; sólo que ahora los más son casi todos y los menos, un puñado. Esto es en sí un signo de los tiempos; cuando disminuye en una sociedad el número de los que se interesan por la vida superior hasta el grado en que esto ha acontecido en la nuestra; cuando los grandes señores, cuando los capitanes de la banca, de la industria, del comercio y de la política son parte del vulgo sin nada que los distinga de él, sino en

su mayor poder para hacer vulgaridades, es indiscutible la decadencia de esa sociedad. Es uno de los síntomas de que el ciclo cultural está concluído. En la Edad Media, más que ahora, lo vulgar es lo normal, sólo que entonces no hay inmediatamente antes más que los muertos: Roma, Bizancio, y los bárbaros: Atila, Gengis Kan: la vida estaba comenzando. En cambio ahora está detrás de la vulgaridad reinante el Renacimiento, el siglo XVIII y el mismo siglo XIX vehemente y refinado.

Por lo demás tanto la pequeñez del grupo amante de la música superior, como la distancia entre ésta y la mínima, que entretiene los ocios de los más, son evidentes: en una ciudad como la nuestra de cerca de tres millones de habitantes, el grupo de público de conciertos, ópera y ballet no pasa de dos mil; la distancia que separa a un *bolero* de Agustín Lara de una *sonatina* de Carlos Chávez es incomparablemente mayor que la que separaba una laude de un motete en la baja Edad Media. Todavía en el siglo XIX París entero se mueve en la polémica en torno a Wagner. ¿Qué ciudad sería ahora capaz de conmoverse en torno a Hindemith o a Schoenberg? También en el siglo XIX no había una irreconciliable diferencia entre una canción como "Marchita el alma" y un lied de Gustavo Campa: era el mismo idioma en el que estaban concebidos, no había sino diferencias de riqueza en el léxico y de maestría en los procedimientos. Ahora la música para las mayorías está hecha con una estudiada estupidez, en serie, cuidando que sus efectos y sus defectos coincidan con los que un ingenioso espíritu comercial ha encontrado que son del agrado de las masas. Y esto es así no sólo por lo que hace a la confección de la música, sino también en cuanto a su ejecución; así vemos que se seleccionan voces que tiemblen, que arrastren, que lancen hipos convencionalmente mexicanos; esto es, se consagran defectos esenciales de la técnica del canto como modalidades de un nuevo *estilo,* el estilo del radio.

Si el observador poco informado cree que esto pasa en México porque nuestra pobreza no nos permite educar a nuestras juventudes en el disfrute de lo bello, le espera una gran

sorpresa: en los Estados Unidos, donde el dinero del mundo se concentra, las cosas pasan igual que aquí; es más, si aquí pasan es porque pasan allá como luna que somos de aquel sol.

Por si hubiera todavía alguna duda acerca de la universalidad de lo vulgar y de la singularidad de lo selecto bastaría para disiparla un vistazo a las cuentas de banco de los artistas de una y otra clase.

He querido extenderme en estas consideraciones sobre el carácter conclusivo de nuestra época y su consecuente contorno decadente para podernos explicar mejor los fenómenos de la música moderna. No se vea en esta insistencia mía ni desencanto ni pesimismo; acepto mi época como es y ni siquiera me hubiera gustado vivir en otra de plenitud. Lo que si sé es que de nada sirve cerrar los ojos a la realidad y empeñarse en la ilusión de que nos hallamos en la cima.

Por otra parte la realidad dista mucho de ser desagradable. Si es más cómodo ser artista de épocas plenas, es seguramente más divertido, más apasionante serlo de las épocas de transición, de las épocas revolucionarias en las que todo está por crear. Los artistas de las épocas plenas modifican las leyes, los de las revolucionarias las crean. En aquéllas el artista contempla un mundo de orden y paz y canta su himno al mundo que está bien. En éstas todo es agitación y tempestad; en torno del artista, nuevos mundos surgen, y se hunden con estrépito los viejos; y en medio de este maremágnum el artista tiene la impresión de estar forjando, también él un nuevo mundo, un mundo mejor, como son siempre los mundos que tienen vida fuera de nuestro instante, hacia el pasado o hacia el futuro. Ilusiones tal vez, pero ¿hay algo que no lo sea? Y en todo caso ¿hay realidad que tenga el empuje y la fuerza de una gran ilusión?

La música moderna padece grandes crisis. Ya señalábamos la de público para la de altura; habrá que añadir la de invención para la mínima, desesperantemente igual en todas las latitudes; la de cantantes, la de compositores, la de directores de orquesta, la de maestros.

Es natural que así sea no porque el talento de los humanos haya disminuído, sino porque la vida nuestra no tiene ritmo y la creación serena necesita de la seguridad de un ritmo. Esta falta de ritmo es por lo demás muy explicable si admitimos que estamos viviendo en plena revolución, que no es cierto que vivamos en el período de la post-guerra sino en vísperas de la gran guerra entre las fuerzas del hambre y del dinero.

Contemplemos ahora las corrientes artísticas que desembocan en este momento crucial.

Así como el hombre se da cuenta de que ha utilizado apenas una parte mínima de las fuerzas de la naturaleza y se lanza intrépido e incansable a la conquista de los escondidos tesoros de ésta, así también comprende que el período clásico de la música ha usado un escaso volumen de las posibilidades de este arte; se da cuenta de las limitaciones que han rodeado a los grandes maestros del pasado y se lanza a destruir barreras, a derogar leyes, a realizar ensayos.

En el terreno de la melodía, vienen a sumarse a los modos mayor y menor, las reconstrucciones de los modos griegos, los modos medievales, los modos pentáfonos, las escalas orientales, el sistema dodécuple, la escala de tonos enteros, la atonalidad, las escalas de la particular invención de los adictos a la escuela de Schoenberg. En el terreno armónico irrumpen todas las superposiciones posibles de terceras, emancipadas ya de las reglas de preparación y de resolución, de la prohibición de sucesiones de quintas y de octavas y del sentimiento de culpabilidad de la disonancia. Pronto aparecen los acordes de cuartas y de quintas, los desconcertantes de la politonalidad, los ambiguos de la tonalidad, los artificiosos que las escalas individuales engendran y, como en todos los períodos iniciales de las artes, las reglas dejan de tener validez, porque el arte al que regían está muerto y en su lugar surge una hermenéutica destinada a esclarecer lo que las antiguas reglas ya no explican. La rítmica también recogió en su seno todas las posibilidades: los ritmos del folklore de los países cultos, tanto como el de los bárbaros, la polirritmia y todas las innumerables combinaciones que

compositores tan dotados de invención rítmica como Stravinsky y Milhaud han podido encontrar. La orquesta sinfónica también se ha enriquecido con los despojos de todas las culturas: Balí y México, Brasil y Norteamérica, y naturalmente Europa, le han dado todo su instrumental: no hay instrumento por humilde que sea que no tenga cabida en la orquesta moderna.

Cada uno de estos campos: el melódico, el armónico, el rítmico y el orquestal dan de por sí gran novedad a la música moderna de todas las categorías, y la suma de todas estas novedades le hacen aparecer inaudita.

Pero donde la novedad ya no es tan grande es en el campo formal. Cierto es que la Sinfonía y la Sonata han sido modificadas sin cesar, que todas las formas antiguas y modernas cultas y populares han sido intentadas por los autores contemporáneos, pero una forma decididamente nueva no ha sido producida. Por otra parte los compositores vuelven con una alarmante insistencia a las viejas formas: Sinfonía y Sonata, desechando como un pasatiempo las otras menores o exóticas.

Esto es inevitable. Es, como otra vez en el arte medieval y el barroco, un acopio de material artístico que el hombre no puede todavía, ni sabe ya manejar.

Pero como en todo arte de decadencia, ¡cuánta ingenua fiereza, cuánto monstruo de papier-maché, qué de pequeñas obras maestras, qué de exquisiteces para refinados, cuánta habilidad de mano de obra!

Es necesario dedicar unas páginas para comentar el libro "Poética Musical" de Igor Stravinsky, porque su autor es para muchos de nosotros el símbolo de la música moderna y también porque sus ideas nos muestran con claridad la profunda inconciencia con que el artista de nuestro tiempo suele producir sus obras que a menudo se sitúan en climas antípodas a aquellos en que se mueve su conciencia vigilante.

No es posible pensar que mis apreciaciones sobre las ideas de Stravinsky nazcan de mala voluntad hacia él. Su obra como compositor ha tenido siempre en mí un ferviente admirador, su arte como director me gusta grandemente.

En la "Poética Musical" Stravinsky eleva las ideas apuntadas en las "Crónicas de mi vida" a la categoría de dogmas.

En su primera lección informa Stravinsky a sus lectores que su obra es en el fondo una serie de confidencias dogmáticas y subraya la utilidad, la urgente necesidad que el arte tiene de estar bajo el imperio del dogma; en seguida da a sus observaciones personales el valor de dogmas, e insiste en que deben aceptarse así, como dogmas, es decir sin discusión y al mismo tiempo trata de dar a sus conclusiones todo el valor de deducciones científicas cuando dice:

"No se trata pues, de mis sentimientos y de mis gustos particulares. No se trata de una teoría de la música proyectada a través del prisma subjetivista. Mis experiencias y mis introspecciones no me han llevado a interrogarme sino para sacar consecuencias concretas".

Y para imponer con más peso y autoridad el indiscutible valor dogmático de sus ideas, usa el más falaz de los argumentos:

"Y si ustedes quieren atribuir una importancia por mínima que sea, a mi creación, que es el fruto de mi conciencia y de mi fe, den crédito entonces a los conceptos especulativos que han engendrado mi obra y que se han desarrollado simultáneamente con ella".

Como si fuera no digamos ya forzoso, pero ni siquiera habitual que los conceptos especulativos de un artista estuvieran en relación directa con sus realizaciones artísticas.

¿Por qué habla Stravinsky de dogma que es la palabra que con más fuerza expresa coacción sobre la libertad de pensar, imposición de necias voluntades sobre los demás?, y ¿por qué lo hace precisamente en el terreno del arte que es el de las máximas libertades que el hombre puede conocer en nuestra sociedad?, y ¿por qué, todavía, ha de ser usada esta execrable palabra precisamente en la más libre de todas las artes, que es la música? Si todavía hablara del dogma, como idea eje en la

producción musical, un Brahms o un Franck, podríamos entenderlo, pero que lo haga Igor Stravinsky en cuyas obras jamás se advierte sujeción a dogma alguno, eso sí no podemos entenderlo más que como una deformación que sobre su mente ha ejercido su actitud de católico ferviente, educado en el respeto al dogma cristiano. Si no fuera por esto habría podido hablar mejor de reglas de juego, que es lo que en realidad rige sus obras. Cada una de ellas está regida por sus reglas de juego respetadas siempre, y nada más; reglas a las que con mucho trabajo podría encontrárseles parecido alguno con la adusta rigidez de un dogma.

Pero no es ésta la única, ni siquiera la más importante diferencia entre su obra y su ideario. Stravinsky el músico revolucionario se nos muestra como un enemigo de la revolución y así suscribe la opinión de Chesterton sobre la revolución diciendo que "en el sentido propio del término es el movimiento de un móvil que recorre una curva cerrada y vuelve así al punto de partida", y adelante, abandonado ya el equívoco, dice:

"La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se abandona a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia".

Igor Stravinsky a quien parece que le gusta consultar el diccionario en busca de etimologías y de acepciones novedosas, pasa por alto dos párrafos de los muchos dedicados a la palabra *revolución* por los diccionarios, en los que se señala, en uno, "Que es la mudanza o nueva forma en el estado o gobierno de las cosas", y en el otro que, "para que pueda decirse con propiedad, y en la verdadera acepción metafísica de la palabra, que existe en un país revolución, es necesario que en él se cambie y renueve por completo el estado de la sociedad en su aspecto moral, intelectual y político; es decir, que la palabra revolución se refiere al cambio que de una manera profunda afecta y se verifica en las costumbres, en las ciencias, en las artes, en las leyes y los gobiernos de las naciones".

Para Stravinsky en cambio la revolución no es más que desorden y esterilidad y ya veremos otra vez esa misma opinión campear en sus juicios sobre la revolución rusa.

Propone substituir la palabra revolución con la que a él le parece más propia de "originalidad", y esta "originalidad" acepta hasta que sea audaz, pero se opone abiertamente a que esta audacia sea puesta al servicio de la revolución, a la que describe otra vez como "desorden y apetitos brutales", como arbitrario error.

No es posible substituir, como con simplismo ingenuo lo quiere Stravinsky, la palabra revolución por la palabra originalidad.

No es sólo cosa de palabras, es que entre los dos términos hay diferencias esenciales. Originales son todos los artistas de valía; revolucionarios son sólo unos cuantos a los que el destino puso en los siglos revolucionarios.

Aunque no lo quiera, Igor Stravinsky es de estos artistas originales y revolucionarios, demoledores de las antiguas formas, y lo es tanto más cuanto que marca el punto final de muchos caminos: la última vez que el uso de la orquesta monstruosa del romanticismo alemán tiene sentido, es en su "Consagración de la primavera"; las últimas consecuencias de la ópera ruso-italiana, es "Mavra"; como el fin de la tradición Tschaikovskiana, es el "Beso del Hada". Cada obra de Stravinsky es de un estilo diferente y es también la última posible en ese estilo. Genialmente va destruyendo estilos para dejar a sus sucesores en soberana libertad para crear los estilos nuevos, los estilos postrevolucionarios, o si se quiere el gran estilo de la nueva época.

Su carácter de revolucionario, a pesar suyo, se muestra en Stravinsky hasta en sus gestos de *enfant terrible*, como cuando nos dice expresamente que va contra la opinión corriente al preferir el "Rigoletto" al "Falstaff" de Verdi; como si no fuera más cierto decir que en las primeras obras de Verdi la invención melódica es admirable y en las últimas la invención

melódica sigue siendo la misma, pero va en compañía de una sabiduría que es inútil buscar en sus primeros tiempos.

Pero no sólo es inexacto en sus observaciones, sino también contradictorio, pues mientras en una página defiende a la música italiana, "impúdicamente considerada como un goce puramente sensual", y la pone por encima de las que él llama, y con razón, obscuras insipideces del arte-religión de Wagner, en otra página Stravinsky se propone, como finalidad de su obra "determinar el sentido profundo de la música y su fin esencial, que es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser".

¿No es éste, más que el de Wagner, un verdadero arte-religión?

Cuando Stravinsky vuelve los ojos al pasado en busca de una época ideal, se detiene ¡oh asombro! no en el siglo XVIII, o en el Renacimiento, sino en la Edad Media, en la que afirma "que la sociedad reconocía y salvaguardaba la preeminencia de lo espiritual y la dignidad de la persona humana".

Lancemos una ojeada al azar sobre la Edad Media, por saber si merece tal época el adjetivo de bendita con que la califica Stravinsky.

El respeto a la dignidad humana era tan leve que el sufrimiento se había convertido en un espectáculo de feria que gustaba al pueblo, a grado de que las gentes de Mons compraban un capitán de bandidos por un precio sumamente elevado, sólo por tener el placer de descuartizarlo, "con lo que el pueblo fué más alegre que si un nuevo cuerpo santo hubiera resucitado", como dice Molinet en su libro "La Marche", y durante la prisión de Maximiliano en Brujas, en 1488, "el pueblo no cesa de ver el tormento que sufren los miembros del Ayuntamiento sospechosos de traición, y retrasa la ejecución implorada por ellos, sólo para saborear una y otra vez nuevos tormentos". Ni siquiera el alma se libraba de este espíritu de venganza absolutamente contrario al más leve asomo de respeto a la dignidad humana; así lo prueba la costumbre reinante en Inglaterra y Francia, de negar al condenado a muerte no

sólo el viático sino también la confesión. "No se quería salvar su alma, dice Huizinga, se quería aumentar aún más la pena de la muerte con la certeza de las penas del infierno". Y no digamos nada de la costumbre de tener en las cortes como animales divertidos a los pobres enanos, acerca de cuya triste vida no dejan duda citas como la de Laborde que dice: "que un cerrajero de Blois entregó dos collares de hierro, uno para ponérselo a Belon la Folle y otro para ponerlo al cuello de la mona de Madame La Duquesa".

Y el arte ¿qué lugar ocupa en la vida de la Edad Media?

El arte está al servicio de la soberbia de los poderosos y los que la ejercen son víctimas de otro vicio característico de la Edad Media: la avaricia.

El arte no vive por sí mismo, sino por su valor práctico y si algún artista hace obra bella es medio inconscientemente y en realidad su belleza no es estimada sino hasta después del Renacimiento, que repulsa por boca de sus más grandes artistas toda la producción medieval.

Por lo demás, los artistas forman parte de la servidumbre de los nobles con el rango de valet de chambre.

¿Por qué extraño misterio un artista de la categoría de Stravinsky se enamora pues de la Edad Media?

Seguro está que quien con tanto afán quisiera haber vivido en la sombría Edad Media, tiene que renegar ante la idea del modernismo, aun cuando en su arte la practique. He aquí como se expresa Stravinsky de la palabra modernismo:

"En su sentido mejor definido designa una forma del liberalismo teológico, que es un error condenado por la Iglesia Romana. Aplicado el modernismo a las artes, ¿sería posibe de análoga repulsa? Me temo que sí".

En el término modernismo cree encontrar Stravinsky el signo de una decadencia de las costumbres y de la espiritualidad.

¿No valiera más decir que es la expresión del deseo consciente de los artistas de ser de su tiempo, de aportar su originalidad para la construcción del nuevo estilo?

Así como Stravinsky se apoya en su alta calidad de compositor para dogmatizar sobre arte, así también, con igual inconsistencia, se apoya en su calidad de ruso para dogmatizar sobre la revolución rusa y sus consecuencias artísticas.

No me extenderé sobre este punto porque no es este su lugar, ni ustedes vinieron a otra cosa que a oír hablar sobre música, pero es injusto que al hablar de la Revolución Rusa Stravinsky pretenda definirla como la trágica colisión de dos desórdenes: el desorden revolucionario y el desorden reaccionario del gobierno, sin dar a sus lectores la más mínima información del nuevo orden soviético, al que hay que reconocerle, cualquiera que sea la ideología del observador inteligente, la suficiente organización y madurez para haber producido las gigantescas fuerzas que salvaron al mundo de la formidable arremetida nazi.

Por último, cuando Stravinsky habla de los críticos soviéticos y les reprocha ser literarios en sus juicios, toca un problema universal, de ninguna manera privativo de la U.R.S.S.

¿O es que hay algún crítico en alguna parte del mundo que no hable de oboes desbordantes de tristeza o de scherzos fogosos y finales devastadores? Por otra parte, el crítico habla desde afuera de la obra a los espectadores que también están fuera de ella. No es posible, ni deseable, ni útil que hable el estricto idioma técnico. Tiene que hablar, en un idioma literario, de sus reacciones subjetivas. También algunos críticos hablan un mal idioma y en él dicen cosas tontas, pero ¿por qué ha de tener la culpa de esto la Revolución Rusa?

También es contradictorio Stravinsky al hablar de la U.R.S.S., pues mientras en un párrafo censura el interés, que él juzga exagerado, con que la U.R.S.S., ve la recolección de la música folklórica, adelante asegura que "Rusia no ha visto sino conservatismo sin renovación y revolución sin tradición; de ahí esa vacilación gigantesca sobre el vacío que siempre me ha producido vértigo". Como si no fuera este interés de la revolución por el folklore, la expresión mejor de su respeto por la tradición; es decir, por lo vivo y valioso de la tradición.

Tiempo es ya de acabar con esta charla; en los últimos momentos de ella quiero apuntar algunas conclusiones: la intranquilidad, la inseguridad y la inconformidad de los habitantes del mundo civilizado de hoy se refleja en nuestra música; el arte de nuestro tiempo es arte de transición y vale más por lo que destruye que por lo que edifica, a pesar de que su estricto valor estético será otra época la que pueda asignárselo.

No quiero concluir sin afirmar otra vez que, a pesar de todo, amo entrañablemente a mi tiempo y que considero un privilegio haber nacido en el siglo de las grandes revoluciones.

Conferencia dictada en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, el día 14 *de mayo de* 1947.

LOS CLAVES*

Por *Adolfo SALAZAR*

A pesar de la larga proscripción de los instrumentos musicales durante la alta Edad Media lograron sobrevivir, aunque precariamente, algunos instrumentos originarios de las culturas helénica y semita, como son los del tipo cítara y salterio. Estos instrumentos estaban provistos de cuerdas de tripa o nervio (*nervos in sonum strinxit,* según San Isidoro) y se hacían sonar pulsándolos con la yema de los dedos o rozándolos con un plectro. Hacia el siglo XIV, cuando se perfeccionó la filatura del metal, las cuerdas fueron sustituídas por alambres de latón y bronce, que ofrecían mayor sonoridad. El sonido se obtenía unas veces por el mismo procedimiento mencionado, y otras golpeando las cuerdas metálicas con unos ganchos pequeños. Los instrumentos de esta clase se denominaron *cymbolum, cembalo; címbanos,* en Castilla. Ya a comienzos del siglo XIV alguien tuvo la idea de aplicarles las teclas *(clavi)* del órgano. Jaime II de Aragón los menciona en algunos documentos.

La denominación de estos primeros instrumentitos de teclas y cuerdas fué sumamente variada y prolija, con muchas confusiones porque se atendía a la forma exterior que afectaban y no solamente a la técnica interior de la producción del sonido, que es lo que, entrado el siglo XVI, estableció las dos variedades de "clavicembalo" y "clavicordio", que se extendieron hasta el auge del "cembalo col piano e forte", es decir, nuestro actual piano. Como la confusión entre ambas clases de instrumentos duró tanto como ellos mismos, (y persiste aún hoy, en su definición en el Diccionario de la Academia) se hizo general denominar genéricamente a ambos con el nombre de "tecla", en castellano; "klavier", en alemán; "claves" en países latinos o, también "cembalo" en Italia, simplemente. Este apócope se hace al revés en Francia, donde la mitad del vocablo, "clavicem", ortografiado según el oído francés, se escribió "clavecin", que es de uso, por lo tanto, sólo en ese país. Los ingleses prefirieron adoptar el nombre italiano de "arpicordio" (que se había dado al clavicembalo vertical) transformándolo en "harpsichord". En cuanto a los españoles, su nombre está ya mencionado por Juan del Encina en su "Triunfo de Amor", que es anterior a 1496, donde enumera los diferentes instrumentos de uso en su tiempo:

Organos y monacordios
. . . . . .
Dulcemelos, clavicordios,
Clavecímbanos, salterios. . .

también denominados en nuestra lengua clavicímbalos y clavicímbanos, que es como los menciona Cervantes ("El celoso extremeño", pág. 175 de la edición de Rivadeneyra).

* Una sociedad de música de cámara me pidió recientemente una nota que sirviese para presentar a una artista que debía desarrollar allí un programa de obras para clavicémbalo. Creí necesario aclarar que no se trataba de "clavicordios" y que el nombre de "clavecín" es inadecuado en los países de lengua española. Pero la nota salió mutilada y alterada en su vocabulario, por lo cual confundía en vez de aclarar. Creo que es útil reproducirla en NUESTRA MÚSICA en su forma original.

El principio diferencial entre el clavicímbano (o clavicembalo) y el clavicordio consiste en la manera con que se hace sonar a la cuerda, lo cual produce un timbre enteramente distinto en uno y en otro. La tecla hace saltar un bastoncillo (*virgella*), saltaperete o *jack* que, en el caso del clavicímbano, está provisto de una uña de metal, pluma o cuero que *roza* a la cuerda, pulsándola como en un pizzicato. En el clavicordio, el bastoncillo tiene un saliente de metal que *golpea* a la cuerda. En el primer caso, la cuerda queda libre enseguida y puede seguir sonando durante un poco de tiempo. En el segundo, el sonido es seco, porque el martinete queda unido a la cuerda hasta que el dedo no abandona la tecla. Con esto, el dedo puede imprimir una ligera oscilación a la tecla, que produce una especie de "vibrato", con cierta capacidad expresiva. El clavicímbano es más sonoro y de mayor igualdad de sonido en toda la extensión del teclado. En el clavicordio, cada región del teclado tiene un timbre diferente, dulce en los agudos, ronco en los graves, lo cual preferían algunos músicos respecto del otro.

Mientras que el clavicordio progresó poco, relegándosele a la categoría de instrumento casero, se fueron construyendo clavicembalos de tamaño constantemente mayor. Se le dieron dos teclados, con posibilidad de que el sonido proviniese de una o más cuerdas; diferentes registros con color cambiante según la materia de la uña que pulsaba la cuerda, y la posibilidad de reunir todos los registros y varias octavas para lograr mayor sonoridad. El clavicímbano era el instrumentos de concierto de los "clavecinistes" franceses y el de las obras grandes de Juan Sebastián Bach, sin que éste dejase de practicar el clavicordio familiar y como instrumento de estudio para los principiantes.

Los diferentes nombres que ambos instrumentos llevaron hasta la invención del pianoforte se agrupan así:

Cuerdas rozadas: schackbrett, eschaqueil, escaque, virginal, arpicordio, harpsichord, espineta, clavicitherium, clavicímbano, clavicémbalo, clavecin.

Cuerdas golpeadas: dulcimer, dulcemelos, monachordio, manucordio, monacordio, clavicordio. (Más tarde este instrumento engendra el pianoforte, de los que hay instrumentos desde comienzos del siglo XVIII).

En los tiempos más antiguos, todos los músicos practicaban indiferentemente cualquier especie de instrumentos de teclas, o claves. La música que componían se aplicaba lo mismo a unos que a otros de entre ellos; pero, paulatinamente, las mayores posibilidades técnicas del clavicímbano dejaron relegado al clavicordio. Ambos tomaron en la escritura de su música otro aspecto diferente de la destinada al órgano, cuyas posibilidades de juego son tan distintas de las que fué asumiendo tanto ese instrumento como los claves. Si hay mucha diferencia entre la música para clavicembalo de Domenico Scarlatti y la de órgano de sus coetáneos G. F. Haendel y J. S. Bach, no es fácil, en cambio, distinguir con fijeza entre la que destinaban al clavicímbano o al clavicordio. Cuando se trata de "concerti" no hay lugar a dudas, porque el clavicordio no resistiría la competencia con los demás instrumentos orquestales; pero todavía no se ha resuelto la duda de si el "Wohltemperiertes Klavier" de J. S. Bach está escrito para clavicímbano o para clavicordio. Sin embargo, los especialistas se inclinan para resolver la pugna en favor del primero.

La música que muestra mayores primores técnicos en una época más temprana es la que pertenece a la escuela de Castilla, con Antonio de Cabezón, burgalés que vivió entre 1508 ó 1510 y 1566; fué músico de cámara de Carlos V y Felipe II, con quien viajó por Alemania, Italia, los Países Bajos e Inglaterra; Fray Tomás de Santa María, madrileño, que vivió hasta 1570,

y Bernardo Clavijo del Castillo, que alcanzó hasta la fecha de 1626. Clavijo fué, en la última década del siglo XVI, organista y maestro de capilla de la corte de los virreyes españoles en Nápoles. Musicólogos actuales como Willi Apel encuentran que Cabezón determinó el rumbo de la primera escuela napolitana para claves, con G. M. Trabacci y Ascanio Mayone, la cual se extiende hasta los Scarlatti, padre e hijo; este último, Domenico, muerto en Madrid en 1757. De la escuela napolitana derivó la romana, cuyo auge se alcanza con Girolamo Frescobaldi (1583-1644). Su discípulo Bernardo Pasquini (1637-1710) es uno de los clavicembalistas más señalados de la última época italiana.

La música francesa para claves comienza con Champion de Chambonnières como compositor más señalado (c. 1602-1672) a quien siguen los Couperin, Luis y Francisco, éste, denominado "el grande" (1668-1733), D'Anglebert, Le Bègue, Louis Marchand, J. Ph. Rameau (1683-1764) y L. C. Daquin (1694-1772).

La escuela inglesa tuvo mucha importancia en la época de la reina Isabel, con sus compositores de cámara para virginal. La colección de piezas titulada "Parthenia" (donde se juega con la idea de la virginidad de la reina) contiene música de Byrd (1543-1633) y sus contemporáneos Bull y Gibbons, a los que se añaden los nombres de Farnaby, Philips, hasta Henry Purcell (1658-1695), el más grande de los músicos ingleses.

La escuela alemana para los claves deriva directamente de los grandes organistas J. J. Froberger, discípulo de Frescobaldi; Hassler, Erbach, Samuel Scheidt, Kerl, Muffat, que fué discípulo de Lully; los Krieger, J. Pachelbel y Johann Kuhnau, antecesor de Juan Sebastián Bach en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. La época de Bach y Haendel señala el apogeo de la música alemana anterior a la extensión de la Sonata o período clásico vienés, con Haydn y Mozart. Bach escribió "concerti" para uno, dos y hasta cuatro claves, a veces sin acompañamiento orquestal, como sus transcripciones de los conciertos de Vivaldi

para violín o el llamado "Concierto italiano". Mucha música para clavicembalo que durante algún tiempo pasó por suya, es original de Couperin o de Antonio Vivaldi. Menos conocida en su transcripción de un concierto para violín de Benedetto Marcello (veneciano, 1686-1739), famoso adversario de la ópera de su tiempo.

CONCIERTOS DE LOS LUNES

PROGRAMAS

Año 1947

Lunes, 26 de mayo

A cargo de J. BAL Y GAY

Obras de Manuel de Falla.

1. *Homenaje* (Pour le Tombeau de Claude Debussy) (1920)
2. *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935)
3. *Fantasía Baética* (1919)
4. Trois mélodies (Théophile Gautier) (1909)
   a) Les Colombes
   b) Chinoiserie
   c) Séguedille
5. *Soneto a Córdoba* (Góngora) (1927)
6. *Siete Canciones Populares Españolas* (1914)
   a) El Paño Moruno
   b) Seguidilla Murciana
   c) Asturiana
   d) Jota
   e) Nana
   f) Canción
   g) Polo
7. *Concerto* (1926)

Lunes, 30 de junio

A cargo de Blas GALINDO

1. *Soy una sombra,* canción para bajo ..... *Galindo*
2. *Sonata* para violín y piano ..... *Copland*
3. *Cinco preludios* para piano solo ..... *Galindo*
4. *Valses nobles y sentimentales* ..... *Ravel*
5. *Trois poémes de Mallarmé* ..... *Ravel*

Lunes, 28 de julio

A cargo de Rodolfo HALFFTER

1. *Tres piezas* para piano *Erik Satie*
2. *Sonata en tres movimientos* (1924) para piano ..... *Igor Stravinsky*
3. *Sonata* (1947) para piano ..... *Rodolfo Halffter*
4. *Sonata* (1928) para piano ..... *Carlos Chávez*
5. *Sonata en un movimiento* (1932) para piano .... *Ernesto Halffter*

N O T A S

DOS PEQUEÑOS LIBROS DE DOS GRANDES MUSICOS

Han aparecido durante el presente año en nuestras librerías, con bastante retraso, dos libros de los dos más importantes músicos de la época moderna: el de Claude Debussy "Monsieur Croche Antidilettante", bajo el título de "Estudios Críticos", traducción española y un ensayo sobre Debussy de Vicente Salas Viu, y el de Igor Stravinsky "Poética Musical", traducido por Eduardo Grau y con una "Nota Preliminar" de Adolfo Salazar. El primero publicado por la editorial *Lautaro* y el segundo por *Emecé,* ambas de la Argentina.

Ninguno de estos dos libros fueron escritos por sus famosos autores con la intención de ser verdaderos libros. El del músico francés se formó con la mayor parte de sus artículos publicados en su tiempo en periódicos y revistas, y el del ruso-francés-norteamericano por las lecciones dictadas por él en la cátedra de Poética de la Universidad de Harvard.

Debussy, que preparó y ordenó la primera edición de su colección de artículos en forma de libro y que no pudo ver impreso por causas de la guerra mundial, lo tituló con el nombre del personaje imaginario, el "Señor Corchea", que entrevista en sus dos primeros ensayos, y al que hace decir algunos de los juicios que

más definen su actitud como pensador, nombre al cual añade el calificativo de "Antidilettante", dando así el tono mordaz del libro, a pesar de su aparente simplicidad.

Resulta por lo tanto inadecuado que en la traducción española se haya rebautizado el libro con el nombre de "Estudios Críticos" que de ninguna manera corresponde a lo que se propone Debussy en sus artículos, que no llegan a ser verdaderos "estudios" y son, pudiéramos decir, algo más que "críticos". La editorial *Lautaro,* ha hecho, además, una "relativa ordenación de los artículos" y los ha dividido en cuatro secciones con subtítulos que, tampoco aprobamos. La edición está "adornada" con algunas "ilustraciones" (?) del señor Norberto Bilis Regnier, que nada tienen que ver, no digamos con el ambiente debussyano, pero ni aun con el de la época del gran músico francés.

De todas maneras, es plausible se publiquen en español esos libros que nos acercan a un conocimiento de los artistas en su forma más humana, más terrena que la que podemos descubrir a través de su verdadera obra.

Es sorprendente cómo Debussy, que es el músico al cual se le pueden aplicar los calificativos más delicados, resulte que cuando se expresa por escrito lo haga con tan mordaz ingenio, con tan alegre humor, con tan brutal franqueza, y no puede uno menos que leer el libro con regocijada avidez. Desde su primer artículo, que es uno de los dos que tratan más directamente de su propia persona (el otro "Entrevista sobre el Premio de Roma..." es especialmente de un gran interés autobiográfico) ya encontramos al Debussy agudo, penetrante y quizás un tanto exagerado, como cuando arremete contra el público de los conciertos de "caras grises de aburrimiento, de indiferencia e incluso de estupidez" o contra los críticos que "siguen metiendo su estética nariz allí donde nada tiene que hacer" y contra los "virtuosos" que "tienen bastante semejanza con el que atrae a las multitudes hacia los ejercicios de circo", y no se diga cuando habla de "Música al aire libre" o del "Teatro Popular".

Con suavidad y recato "Retrata" a César Frank, "hombre sin malicia para quien un acorde basta para su júbilo de un día" y con admiración a Mussorgsky quien "tiene numerosos derechos a nuestra devoción". Con más o menos pasión, con más o menos ingenio, habla de los músicos franceses Berlioz, Gounod, Massenet, Saint-Saens, Vincent D'Indy, Paul Dukas y con verdadero entusiasmo de Jean Philippe Rameau que representa, por oposición al afrancesado Gluck, "una pura tradición francesa".

Hace resaltar el valor de un "maestro olvidado" Alessandro Scarlatti quien compuso más de seiscientas óperas, por lo que se pregunta, en un exceso de ingenio, "¿y dónde pudo todavía hallar tiempo para vivir?". Con tono poético y melancólico evoca a Carl Maria Weber de "acentos de bella y simple humanidad, exentos de frondosidades inútiles". Admira al "viejo y gran Beethoven", no perdona a Gluck, en la famosa "Carta abierta" que le dedica y en la cual le dice: "por haberos conocido, la música francesa obtuvo el beneficio bastante inesperado de caer en brazos de Wagner"; pero es sobre todo contra éste, contra Wagner, pesadilla intolerable de la época, a quien dedica mayor número de insultos en todo el libro, lo que si bien puede parecer exagerado es, por otra parte, históricamente justificable ya que la teatralidad falsa y aparatosa y el wagnerismo militante debieron irritar hasta la desesperación a los músicos jóvenes, más libres y deseosos de encontrar una forma de expresión que correspondiera a sus inquietudes. Sin embargo reconoce en "Parsifal" que es el "último esfuerzo de un genio ante el cual hay que inclinarse" y aunque critica duramente el libreto ("en este drama cristiano nadie quiere sacrificarse") dice de la música: "Es uno de los más bellos monumentos sonoros que han sido elevados a la gloria imperturbable de la música".

En su forma más o menos mordaz hace desfilar ante nosotros a algunos músicos de la época como "El Doctor Richter" que "se parece a un profeta cuando dirige la orquesta, a Nikisch que "tiene la actitud y el mechón..." de los directores, al compositor Richard Strauss quien "no emplea ni mechones de loco ni gestos de epiléptico" aunque "los ojos y el gesto son los de un "superhombre". Ataca cruelmente a Edward Grieg por resentimientos casi personales y del pobre Sigfrid Wagner sólo dice que es el "estimable tanto como mediocre hijo..." de su padre, podríamos agregar con el tono en que lo haría Debussy.

Y como sería prolijo el seguir enumerando nombres, frases o pensamientos de los muchos que este libro encierra, sólo queremos agregar que para todo aquel que admire, comprenda y sienta al gran músico francés, es éste un libro inestimable.

●

El libro de Stravinsky ha causado, como era de esperarse, verdadero interés entre músicos, críticos y "dilettantes", quienes no han de-

jado de expresar por escrito sus opiniones más o menos extensas y más o menos atinadas.

Es importante notar que ninguno ha hecho la menor objeción a las afirmaciones que sobre todos o casi todos los temas relacionados con la música, hace en su pequeño libro el admirado contemporáneo. Tal es la claridad con que se expresa, tal la penetración y la experiencia con que habla, que es casi imposible dudar de sus palabras.

Es una lástima sin embargo que el libro tenga, fatalmente ya que se trata de lecciones para estudiantes instruídos norteamericanos, un tono escolar, pedagógico, que le resta naturalidad. La insistencia de Stravinsky por dar a las palabras su empleo correcto y estricto, y por lo tanto limitado, lo llevan a desechar esas amplias significaciones que han ido adquiriendo las palabras, cuando se aplican con verdadera razón, como por ejemplo, el calificativo "revolucionario" que muy a pesar suyo, según manifiesta, ha sido aplicado a sus obras.

"La revolución —dice— implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos".

Sin embargo, ¿es verdaderamente inadecuado llamar con tal palabra a esa impresión de desequilibrio, de caos que sentimos ante la vigorosa y avasalladora novedad de una obra como la "Consagración"? Es un desequilibrio, momentáneo, aparente, claro está, "provisional" pero que tiene indudable semejanza con el sentido real de la palabra "revolución". Ahora bien, este calificativo está expuesto a ser mal aplicado. Peligro al cual ninguna palabra puede substraerse.

En la primera lección, titulada "Toma de Contacto", resume Stravinsky "los principios conductores" de sus cursos y aunque dice no se trata de "sus sentimientos" ni de "sus gustos particulares" sino de su "experiencia personal, fielmente ligada a los valores concretos", confesamos que al leer su libro buscamos y descubrimos, no sin placer, "sus sentimientos" y "sus gustos particulares", siempre certeros cuando se trata de sus propias obras o de las de los demás.

La segunda lección lleva el subtítulo "Del Fenómeno Musical" y es seguramente una de las más importantes del libro. En ella se encuentran, en primer lugar, claras observaciones generales sobre la creación en una época determinada: "todo hecho histórico, próximo o lejano puede muy bien ser utilizado como un excitante que despierte la facultad creadora, pero nunca como una noción capaz de aclarar dificultades".

Trata en esta misma lección del "problema específico del tiempo, del 'cronos' musical", tema para el cual recurre, resumiéndola, a la tesis del filósofo Souvtchinsky, quien considera la creación musical como una experiencia musical del tiempo: "Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular..." Hay para él, por lo tanto, dos músicas, una ligada al tiempo ontológico y otra al tiempo psicológico. La primera está "dominada por el principio de similitud" y la otra "procede espontáneamente por contraste". En la primera, en un sentido estrictamente especulativo, hay que situar la del propio Stravinsky.

La tercera lección "De la Composición Musical" y la cuarta "Tipología Musical" por sus propios títulos bien podrá comprender el lector su importancia. En esta última, al rozar Stravinsky otros temas menos técnicos pero más dramáticos, los de la creación musical propiamente dicha, el libro parece aligerarse, sin que esto quiera decir que se superficialice, todo lo contrario, habla de la lucha, del esfuerzo a que debe someterse todo aquel que desee lograr algo, porque sólo "encontramos la libertad en una estrecha sumisión al objeto".

Al hablar del artista actual dice que vive en "una época que quiere uniformarlo todo en el aspecto material, al paso que tiende a destrozar todo universalismo en el orden espiritual, en beneficio de un individualismo anárquico" en contraste con "una sociedad como la de la Edad Media, que reconocía y salvaguardaba la preeminencia de lo espiritual y la dignidad de la persona humana..." lo que dicho por el músico más representativo de nuestro tiempo resulta terrible y desconcertante, pero que no deja de ser verdadero.

En la quinta lección "Las Transformaciones de la Música Rusa", trata de los problemas políticos concernientes a este país, ya que es bien conocida la intromisión de la política soviética en el arte. "Realismo socialista" es la consigna, dice Stravinsky y analiza, brevemente, la situación de Rusia durante el actual régimen, para terminar con las más desalentadoras conclusiones. El interés que encierra este capítulo sería motivo para una nota exclusiva, pero preferimos dejar con la curiosidad al lector, que decirle sólo unas cuantas palabras.

La sexta y última lección va acompañada de un Epílogo y se refiere a "La Ejecución". En ella hace Stravinsky importantes distingos entre "creador" y "ejecutante", entre "ejecutante" e "intérprete" y expone "las verdaderas relaciones del autor con el público por intermedio del ejecutante".

Es ésta una lección que ningún estudiante de música debiera dejar de leer y de ser posible entender en todo su significado.

Termina su libro Stravinsky, a quien ningún problema relacionado con la música se le escapa, señalando el peligro a que puede conducir los actuales medios mecánicos de difusión de la música, como el radio, que puede llevar al público "a la más terrible saturación" ya que "el mismo agente que tiende a que se ame la música, difundiéndola cada vez más no obtiene a menudo por resultado sino que pierdan el apetito aquellos a quienes quisiera despertar el interés y desarrollar el gusto".

En la "Nota Preliminar" de este incitante y precioso libro, Adolfo Salazar dice algunas palabras que, puesto que vienen de una autoridad y son como una invitación a su lectura, bien podrían terminar esta nota: "En sus seis lecciones breves, la Poética Musical de Stravinsky encierra tantas lecciones profundas, que el lector hará bien releyéndolas, pensando sobre ellas, y, si quiere, discutiéndolas".

S. M.

LA ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

VIGESIMA TEMPORADA

No era pequeña empresa hace veinte años el formar, adiestrar y establecer sobre bases permanentes una orquesta sinfónica. Esto es lo que determinó hacer Carlos Chávez, entonces un joven de veintinueve años, sin mirar lo que eso podría costarle a él mismo y a sus planes de compositor. A pesar de su recia capacidad creadora y su necesidad de expresión artística, Chávez era entonces, como lo es hoy, un hombre práctico, capaz de ver —a través de la maraña de oratoria, ilusiones y buenas intenciones con que los mexicanos suelen rodear todo proyecto— el punto básico de la cuestión, que es, aquí como en todas partes, la organización y las finanzas.

Tuvo que dedicarse a la ardua tarea de construir una orquesta exactamente como un violinista náufrago en una isla desierta podría tratar de construirse un violín. Como compositor, le era urgente oír su música, hacerla ejecutar. Al mismo tiempo comprendió que si su música y la de los otros mexicanos dedicados al género sinfónico había de gozar de alguna comprensión y alcanzar un puesto permanente en el repertorio sinfónico, había que educar al público mexicano en la estimación de la literatura sinfónica universal y capacitarlo así para juzgar las obras contemporáneas. No podía, pues, hacer otra cosa que dedicar los años primeros y más vigorosos de su vida al desarrollo de una orquesta sinfónica. Emprendió la obra con pleno conocimiento de los sacrificios, grandes trabajos y constantes preocupaciones y disgustos que semejante tarea implicaba.

Pero no sólo le fueron necesarios trabajo duro y entereza. Tuvo también que luchar contra la oposición, las críticas y toda clase de calumnias e incomprensiones. Pero lo que vale la pena hacer, vale la pena hacerlo bien y con toda nuestra capacidad, y Carlos Chávez se mantuvo imperturbable a través de los años en la tarea que él mismo se había asignado. Ahora, en la cumbre de su capacidad creadora como compositor, es reconocido universalmente como un director de orquesta de primera categoría y tiene a mano una orquesta capaz de tocar todas las grandes obras clásicas, románticas y contemporáneas.

El público mexicano se ha ido formando y madurando al mismo tiempo que la orquesta. El resentimiento pueril ante lo desconocido, que se expresó con una lluvia de protestas cuando la orquesta tocó los *Skyscrapers*, de Carpenter, ha sido substituído por el orgullo de la madurez musical, y sólo unos cuantos siseos ahogados se escucharon cuando se tocaron las *Cinco Piezas para Orquesta* de Schoenberg. Ahora los compositores actuales figuran entre los favoritos del público.

Los problemas prácticos al formar la orquesta fueron enormes. En primer lugar se descubrió que había en México instrumentistas de cuerda, flauta, clarinete, trompeta, percusión... pero faltaban músicos diestros en otros instrumentos importantes. Hubo que traer de los Estados Unidos músicos sinfónicos experimentados para que tocasen en la orquesta y enseñasen a sus colegas mexicanos.

Las finanzas eran entonces, y lo siguen siendo, una dificultad constante, pues a medida que aumentaban las contribuciones con que se

sostiene la orquesta, los sueldos de los músicos y los demás gastos aumentaron también. La Orquesta Sinfónica de México es una de las pocas en todo el mundo, si no es la única, que "sale a mano" cada año sin dejar un déficit que tenga que ser enjugado por particulares e instituciones. Con las cantidades que la orquesta puede reunir cada año, y que incluyen subsidios del Gobierno y ayuda económica de diversas instituciones y particulares, costea cada año 17 ó 18 pares de conciertos y frecuentemente realiza jiras por los Estados de la República sobre una base que consiste en que cada ciudad que contrata un concierto, se comprometa a enjugar el costo de éste.

La temporada de este año, que comenzó brillantemente con asistencia del señor Presidente de la República, Lic. Miguel Alemán, y su familia, presenta, como es costumbre, primeras audiciones en México de un cierto número de obras que incluyen —entre otras— el *Tercer Concierto para piano,* de Bártok, *Dos Piezas para Orquesta de Cuerda* y la *Tercera Sinfonía,* de Aaron Copland, una Suite de *La Hija de Cólquide,* de Chávez; el *Concerto No. 6 de Brandemburgo,* de Bach, transcrito por Bal y Gay; *Four Norwegian Moods,* de Stravinsky, *Tres Piezas para Orquesta,* de Moncayo, *Música para Cuerdas, Percusión y Celesta,* de Bártok y la *Suave Patria,* de Luis Sandi.

Los programas, como siempre, son eclécticos y abarcan diversos géneros de la literatura sinfónica.

Los Directores huéspedes de este año son: Aaron Copland, Alfred Wallenstein, Paul Paray, Luis Sandi, y el Director ayudante de la Orquesta, José Pablo Moncayo.

Un concurso entre violoncellistas que habían de tocar el *Concerto en Re,* de Vivaldi, logró atraer a siete notables instrumentistas, dos de los cuales tocaron con tanta brillantez que finalmente se decidió que ambos quedaran como vencedores y uno de ellos, Guillermo Helguera tocase en el concierto del viernes 18 de julio y el otro, Manuel Garnica, en el del domingo 20.

A la hora de escribir esta nota, está para decidirse el concurso convocado para premiar una obra de un compositor mexicano, que será ejecutada por la Orquesta Sinfónica de México.

La Orquesta continúa manteniendo sus propósitos de alentar a los compositores mexicanos al proporcionarles una orquesta que pueda ejecutar sus obras, si éstas alcanzan un cierto nivel artístico. Al mismo tiempo, también da su apoyo a los solistas mexicanos, proporcionándoles oportunidades para actuar en sus

conciertos. Este apoyo se da también plenamente a los músicos de atril; pues en la actualidad el personal de la O. S. M. es totalmente mexicano. La Orquesta Sinfónica de México no deja de buscar y acoger cordialmente a los nuevos músicos de talento.

Ahora, en su XX temporada, la Sinfónica se encuentra firmemente establecida como una de las grandes orquestas del mundo, que presenta programas que no ceden a los de ninguna otra orquesta, en cuanto a interés, variedad, y alta calidad de la música ejecutada. La Sinfónica de México no es inferior a ninguna otra por lo que se refiere a la presentación de obras nuevas y contemporáneas, y a la calidad de los músicos y Directores huéspedes que son invitados a colaborar en sus conciertos.

Al cerrar nuestra edición, la O. S. M. ha ejecutado siete pares de conciertos, cuyos programas fueron los siguientes:

I

Scherzo	HUIZAR
Suite de "La Hija de Cólquide"	CHAVEZ
Scherzo Sinfónico	CARRASCO
Sinfonía Núm. 4, en Fa mayor. Op. 36	TCHAIKOVSKY

II

Dos Piezas para orquesta de cuerda	COPLAND
Sinfonía Núm. 3	COPLAND
Concerto Núm. 3 para piano y orquesta	BARTOK
Rapsodia sobre un tema de Paganini, para piano y orquesta	RACHMANINOFF

III

La Creación	HAYDN

IV

Suite en estilo antiguo	PONCE
Instantáneas mexicanas	PONCE
Concerto del Sur, para guitarra y orquesta	PONCE
Poema elegíaco	PONCE
"Chapultepec", tres bocetos sinfónicos	PONCE

V

Concerto Brandeburgués Núm. 6	BACH-BAL Y GAY
Sinfonía Núm. 5, en Do menor, Op. 67	BEETHOVEN
Concerto en Re menor para piano y orquesta, Núm. 1	BRAHMS
Escena del Fuego, de "La Walkiria"	WAGNER
Obertura de "Tannhauser"	WAGNER

VI

Obertura de "Las Bodas de Fígaro"	MOZART
Concerto en Re mayor para violoncello y orquesta.	VIVALDI
Sinfonía Núm. 3, en Mi bemol, "Eroica"	BEETHOVEN
Rondas de primavera	DEBUSSY
Cuatro Piezas al estilo noruego	STRAVINSKY
Tres Piezas para orquesta	MONCAYO

VII

Cuauhnahuac — REVUELTAS

La Demoiselle Elue, poema lírico para voces femeninas y orquesta — DEBUSSY

La Consagración de la Primavera. Primera parte: La Adoración de la Tierra — STRAVINSKY

Cuadros de una Exposición — MUSSORGSKY-RAVEL

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 Juárez 76,

México, D. F.

ROSITA BAL

PRELUDIO PARA PIANO

Precio $6 50

Pieza notable por su brillantez pianística, fluidez melódica y riqueza armónica, este *Preludio,* con su movimiento incesante, tiene todo el carácter de una *toccata.* El españolismo que siempre impregnó la música de Rosita Bal sigue patente en esta obra suya, alegre y luminosa, muestra de una naturaleza musical sumamente rica e imaginativa.

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho 206. - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

J. BAL Y GAY

CUATRO PIEZAS

para canto y piano

Precio $8.00

Estas piezas muestran, dentro de su diversidad muy contrastada, una unidad de estilo derivada de la escritura característica de su autor, eminentemente contrapuntística. Los textos poéticos de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Emilio Prados están firmemente interpretados por la música, y la línea melódica se adapta con justeza a la prosodia de los versos.

●

Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho 206. - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.

LUIS SANDI

DIEZ HAIKAIS

para canto y piano

Precio $8.00

Con muy fino sentido, el autor ha hecho pequeños poemas musicales equivalentes en todo a los poemas de José Juan Tablada. En su brevedad, cada trozo alcanza a redondear bien su forma, sólo que es como si la viéramos con los gemelos al revés.



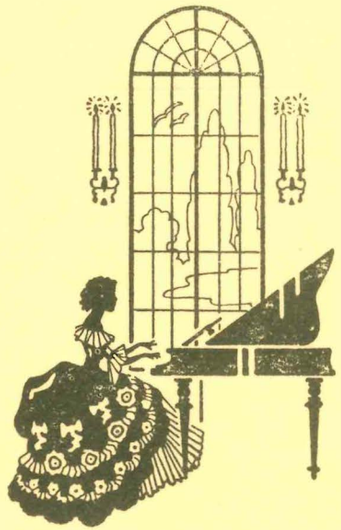
Diríjanse los pedidos a:

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA
Avenida Juárez 18, despacho 206. - México, D. F.

CASA BEETHOVEN
Venustiano Carranza 6-E. - México, D. F.

EDITORIAL DE MEXICO
Palma Norte 413-A. - México, D. F.

NOVEDADES MUSICALES
Alberto Lorentzen
Apartado Postal 1602. - México, D. F.



PARA PIANOS
SOLO

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.
México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25 Mexicana: 35-55-52

NUESTRA MÚSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

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

SUMARIO:

Ballet Moderno en México, por ARTURO PERUCHO.- Danzas Chontalpeñas, por JOSE E. GUERRERO.- Las "Escenas de Ballet" de Stravinsky, por JESUS BAL Y GAY.- Conciertos de los Lunes.- Notas.

Año II - Núm. 8 - Octubre 1947 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración

Madero Eje Oriente 715 (antes Av. Juárez 18)
Despacho 206 ● México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Seis números	$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero.

Seis números	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 TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

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

SUMARIO:

Ballet Moderno en México, por ARTURO PERUCHO.- Danzas Chontalpeñas, por JOSE E. GUERRERO.- Las "Escenas de Ballet" de Stravinsky, por JESUS BAL Y GAY.- Conciertos de los Lunes.- Notas.

Año II - Núm. 8 - Octubre 1947 - México, D. F.

BALLET MODERNO EN MEXICO

(Datos para la Historia)

Por *Arturo PERUCHO*

En febrero de este año y por iniciativa del maestro Carlos Chávez, el Instituto Nacional de Bellas Artes fundó la Academia de la Danza Mexicana. La nueva entidad tiende a realizar investigaciones sistemáticas sobre las danzas autóctonas y las artes folklóricas conexas, tales como la pintura, la indumentaria, la música, etc., así como sobre los factores económico-sociales que determinan la existencia de tales manifestaciones artísticas. Es, por lo tanto, la culminación de los esfuerzos que, de algunos años a esta parte, se han venido realizando para nacionalizar, con un sentido moderno y depurado, el arte de la danza. Bueno será, pues, que, antes de entrar en lo que la Academia es y se propone hacer, veamos lo más destacado que anteriormente se ha hecho para dotar a México de un ballet que fuera, a la vez, moderno y nacional.

La corriente nacionalista de las bellas artes —particularmente la música y la danza— se inició en el siglo pasado y se ha

venido desarrollando sin interrupción hasta el presente. Por lo que a la música se refiere, ese proceso ha recorrido, en Europa, un largo y glorioso camino, la última etapa del cual podrían señalar, entre otros, los nombres de Manuel de Falla, Béla Bartók y Stravinski. Por lo que a México atañe, el proceso de nacionalización artística (más dificultoso que el europeo, por cuanto hubo que comenzar por desligarse del lastre colonial) ha sido paralelo, aunque no igualmente intenso y consciente, en la literatura, la pintura y la música. Y a ser justos, hay que confesar que sólo en éstas dos últimas artes ha seguido una línea recta y deliberada, que podría sintetizarse en la tendencia a resucitar lo esencial indígena (oscurecido por la Conquista y la Colonia) con una técnica contemporánea avanzada; mientras que en la literatura (con excepción de algunas obras de Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, Gregorio López y Fuentes y otros pocos) se ha tendido al tema revolucionario (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán) con escasa valoración de lo autóctono, de donde ha resultado un arte bueno, pero mestizo. De ahí que tengamos un movimiento pictórico —representado, en su cima, por Orozco, Rivera y Siqueiros— y un movimiento musical —encarnado ahora en Carlos Chávez— que saben lo que quieren y adonde van, en tanto el arte literario se muestra todavía titubeante en cuanto a su misión y su destino.

Ya tenemos, pues, una música nacional en todos sentidos y abierta a un vasto y prometedor porvenir. Como en todas partes donde el arte nace —o renace—, esa música no podía menos de ir vinculada con la danza. El ritmo indígena ha sido, en buena parte, el punto de apoyo para que la palanca de la creación individual moviera el mundo de la música mexicana. Importaba entonces hallar para la danza una fórmula equivalente a la que la música había encontrado, para lograr un baile que, siendo moderno, fuera también auténticamente nacional. La crónica de esas búsquedas, que ahora están en vías de conducir a realizaciones definitivas, es la que se hace a continuación.

En diversas ocasiones el público de México tuvo oportunidad de presenciar representaciones de ballet; pero se trataba del ballet clásico europeo, tan ajeno al medio y a la tierra mexicanos, como las óperas italianas que aquí se aplaudían.

A decir verdad, el primer grupo de ballet moderno, creado enteramente en México, se debió al entusiasmo de una norteamericana: Ana Sokolov. La joven bailarina llegó a México en 1939, al frente de un conjunto formado por artistas de su país. La calidad de sus interpretaciones no sobrepasaba un nivel simplemente aceptable y discreto. Pero, disuelta aquella tropa, Ana decidió quedarse una buena temporada en México, para ejercer aquí el magisterio de la danza, y se reveló como una maestra eficaz y profundamente conocedora de los secretos de su arte.

Apenas instalada, comenzó a adiestrar a un grupo de bailarinas y bailarines mexicanos; lo hizo con tal acierto y supo aprovechar tan bien las buenas disposiciones de sus discípulos, que su maestrazgo resultó de verdadera trascendencia para el arte balletístico del país.

La Sra. Sokolov formó su grupo con muchachas y muchachos procedentes de la Escuela Nacional de Danza, que dirige Nellie Campobello y de la cual se hablará más adelante. Eran jóvenes que habían recibido en la Escuela las enseñanzas inherentes al baile clásico, gracias a lo cual —y este es un alto mérito de la Srita. Campobello— no hubieran estado en condiciones de abordar con éxito un género tan difícil y laborioso como el de la danza moderna. Por la intensa y fructífera labor que realizó; por la certera orientación que supo dar a sus tareas, Ana Sokolov fué, en rigor, la iniciadora de la danza moderna en México.

Por aquella época —todavía en 1939— llegaron a México, para residir en el país, el escritor José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter, ambos de origen español. Se relacionaron inmediatamente con los medios artísticos que les eran afines y conocieron incidentalmente a la Sokolov, con la cual mostraron pronto grandes afinidades. Entonces surgió en los tres

la idea de crear una coreografía para representar la mojiganga *Don Lindo de Almería,* ballet de Bergamín con música de Halffter.

La obra tenía su pequeña historia. Trazada y compuesta años antes, no se había podido representar nunca, por dificultades insuperables, a pesar de que se había preparado varias veces su representación, con la colaboración pictórica de Picasso y Miró. Solamente la partitura [1] se había divulgado en España y otros países de Europa como pieza de concierto.

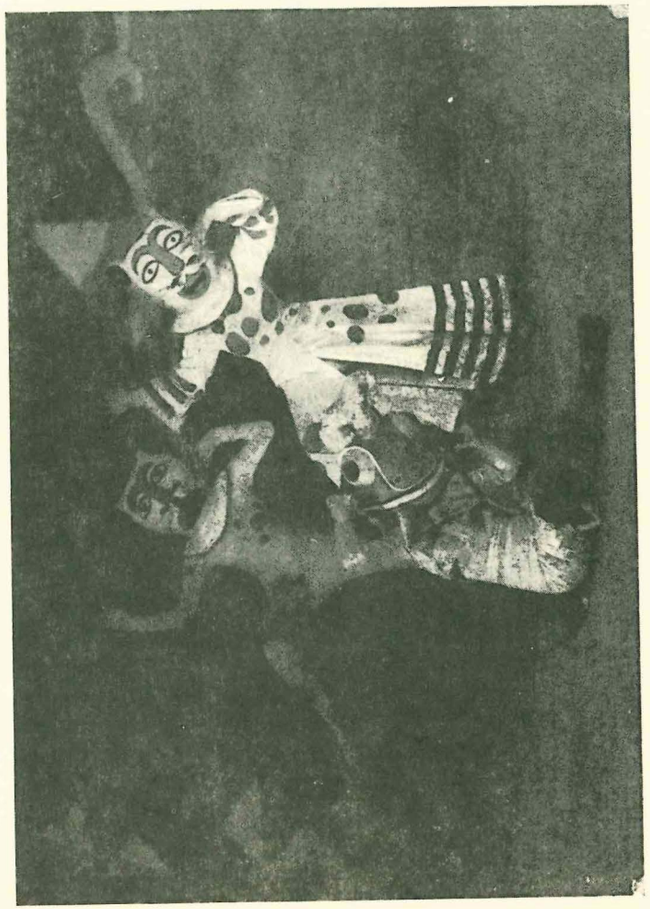
Se hicieron, pues, los preparativos necesarios y el grupo de la Sokolov estaba dispuesto para estrenar la obra, cuando se cayó en la cuenta de que faltaban medios económicos para llevar a término la empresa. En tan desgraciada coyuntura, se produjo un hecho salvador. Un veterano actor cómico español, Antonio Palacios, dirigía una temporada de zarzuela en el teatro Fábregas, y se brindó para dar facilidades a la compañía de ballet. Este ofrecimiento, mas otras circunstancias favorables, permitieron que, el 9 de enero de 1940, tras de la representación de *La del manojo de rosas,* debutara en aquel teatro el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas (que tal denominación adoptó el fundado y dirigido por Ana Sokolov) con el estreno del ballet mojiganga *Don Lindo de Almería.* El decorado y el vestuario fueron obra del pintor Antonio Ruiz.

Esta primera representación —que más que una función fué un fin de fiesta— conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico. Los artistas más destacados, los críticos más exigentes y los devotos tradicionales del ballet, coincidieron en mostrar un vivo interés por aquello que parecía un experimento y era ya una prometedora realidad. La curiosidad fué unánime; tanto, que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vió amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.

[1] Ver el artículo *Rodolfo Halffter,* por Jesús Bal y Gay, en NUESTRA MÚSICA, No. 3, julio de 1946.



Escena de *La Coronela*



Escena de *El Renacuajo Paseador*

Los diarios y revistas de la capital publicaron, a poco, comentarios elogiosos y alentadores. Un crítico opinó, con firmeza, que aquel esfuerzo no debía perderse entre la multitud de intentos que una ciudad como México conoce casi diariamente. "Con esta estupenda semilla —dijo en su crónica— se podrían lograr frutos magníficos; pero hay que sembrarla y cuidarla con atento esmero".

Otra consecuencia inmediata de aquel éxito fué que se interesaran seriamente por Ana Sokolov y su grupo, tanto Celestino Gorostiza, director entonces del Departamento de Bellas Artes, cuanto Armando de Maria y Campos, jefe de la Sección de Teatro del mismo organismo oficial. El uno y el otro facilitaron generosamente la actuación de los jóvenes artistas en tres funciones de danza, que se efectuaron en el Teatro de Bellas Artes los días 23, 24 y 27 de marzo de 1940.

El Ballet de Bellas Artes —nuevo nombre adoptado por el grupo— amplió su repertorio para tales funciones. Representó *Los pies de pluma,* suite clásica con música de Couperin, Frescobaldi, Mattheson y Rameau, coreografía de Ana Sokolov y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma; estrenó, asimismo, *Entre sombras anda el fuego,* tres preludios de Blas Galindo, para los cuales creó la coreografía la Sokolov, y Antonio Ruiz diseñó los trajes.

Fué aquella una de las primeras veces que se interpretó música sinfónica del joven compositor jalisciense. La partitura de Galindo, de inspiración fresca y alegre, sirvió para crear un tipo de danza que era nuevo en todos sus aspectos. En esa realización, el compositor y la coreógrafa hicieron un primer intento —ciertamente afortunado— de danza moderna mexicana —mexicana "por dentro"— sin necesidad de recurrir al tópico folklórico.[2]

El número final de aquellos programas de ballet —sin precedente en nuestro medio— fué *Don Lindo de Almería,* que,

[2] Ver el artículo *Blas Galindo,* por Carlos Chávez, en NUESTRA MÚSICA, No. 1, marzo de 1946.

en la ocasión, "cayó del cielo andaluz a un escenario mexicano", con el mismo garbo que la primera vez.

La Paloma Azul

Las representaciones dadas por el grupo de Ana Sokolov fueron una revelación; además, demostraron que era posible la existencia, en México, de un ballet profesional, ya que se contaba con los suficientes elementos humanos —músicos, danzantes, decoradores— y, también, con un amplio sector de público interesado.

El éxito logrado por Ana Sokolov, así como por los compositores y escenógrafos que con ella habían colaborado, no podía perderse y convertirse sólo en un recuerdo; importaba utilizar aquellos artistas, agruparlos en forma perdurable y echar los cimientos para una actividad balletística mexicana de mayores alcances. Con objeto, al menos, de intensificar la labor de Ana Sokolov y sus discípulos, se constituyó poco después una asociación de carácter privado, a la cual se dió el poético y prometedor título de *La Paloma Azul.*

Reuniéronse, para ello, unas cuantas personas tan conocidas por su dinamismo cuanto por su real afición al arte. Doña Adela Formoso de Obregón Santacilia —tiempo adelante fundadora de la Universidad Femenina de México— presidió el patronato que había de regir los destinos de la nueva entidad. El patronato puso manos a la obra y reunió en poco tiempo los fondos para presentar nuevamente la compañía de ballet que capitaneaba Ana Sokolov. En el otoño de aquel mismo año —1940— pudo iniciarse la temporada en el Teatro de Bellas Artes.

En la función inaugural se estrenó el ballet *Antígona,* en el cual se utilizó como fondo musical la admirable y severa *Sinfonía de Antígona,* de Carlos Chávez. La partitura —una de las más apreciadas por el público, de cuantas integran la importante producción del maestro mexicano— cobró una vida intensa en su nuevo aspecto. La sobria belleza de la música de

Chávez y de la coreografía que para ella ideó Ana Sokolov, dejaron una honda impresión de grandiosidad.

Uno de los más ilustres críticos mexicanos, don Carlos González Peña, escribió al respecto en *El Universal* del 3 de octubre de aquel año: "Un primor de escenario en que se desarrolla la tragedia. El ambiente es, en verdad, helénico. Proyectó decorado y vestuario el arquitecto Carlos Obregón Santacilia. No puede pedirse mayor sobriedad, más sencilla y patética grandeza. Se mueven allí las figuras como en ambiente que les sea propicio.

"Hermana y se realza el acierto escenográfico con la admirable coreografía. Es simplísima sin rigidez; noble sin ampulosidad; elocuente y plena de emoción. Diríanse figuras arrancadas de vasos griegos, que se movieran en una atmósfera irreal. Tres personajes: Antígona y sus sacrificados hermanos; y, como fondo plásticamente espiritual, el Coro, bastan para darnos la síntesis de la tragedia.

"...Esto es todo. Mas ¡cómo se desarrolla! ¡cuán sutilmente se desenvuelve siguiendo con emoción los lineamientos musicales! ¡Cómo acción y ritmo y elementos plásticos obran de consuno para producir la emoción trágica! Ciertamente aquello no fué un intento más o menos bien logrado; fué una realización de nada común maestría".

Pero no fué el ballet *Antígona* la única sorpresa que hubo aquella noche del 20 de septiembre: se estrenó también otro ballet, con música de Rodolfo Halffter: *La madrugada del panadero.* En esa farsa —ideada por José Bergamín y animada por un espíritu semejante al de la molinera que inspiró a Pedro Antonio de Alarcón para su célebre novela— descuellan travesura y gracejo muy españoles. El decorado y el vestuario de Manuel Rodríguez Lozano fueron, asimismo, aciertos innegables.

Otro estreno de aquella temporada fué el de *El renacuajo paseador,* de Silvestre Revueltas, delicioso cuento infantil, plagado de graciosas bromas y fantásticos episodios. Dato patético:

la misma noche del estreno —4 de octubre— murió Revueltas,[3] víctima de una invencible afección pulmonar.

En la partitura vibra el carácter mexicano —díscolo, pero siempre irónico —de toda la agitada música de Silvestre. La acción está inspirada en un cuento de niños, que cada mexicano ha oído contar en su infancia: una de esas fantasías populares, resistentes a cualquier análisis "serio", que vanamente intentaría desintegrarlas con su lógica para "personas mayores". La imaginación infantil campea en esa historia desorbitada, imponiéndole un sentido de realidad convencional de que carecen muchas creaciones meditadas y sesudas; y eso se avenía con la manera peculiar de Revueltas, quien, en el desorden externo que lo caracterizaba, sabía dar a su producción musical una estructuración formal y un ambiente sonoro muy estrictos, con apego a normas que él creaba y a las cuales sabía someterse disciplinadamente.

Aquella noche de triunfo y de muerte, acompañado por las jóvenes bailarinas de *La paloma azul* y ante el regocijo general del público, *El renacuajo paseador* se paseó, orondo y victorioso, por el gran escenario de Bellas Artes.

Para poner en escena el ballet, los amigos de Revueltas realizaron esfuerzos que son toda una hazaña artística. Rodolfo Halffter y Jesús Durón, hubieron de hacer la indispensable reducción a piano para facilitar los ensayos; Ana Sokolov creó una coreografía dinámica y chispeante; Carlos Mérida diseñó un decorado y unos fantásticos vestidos y mascarones, rebosantes de color y sentido populares. Por todo ello —y muy especialmente por los altos méritos de la partitura— *El renacuajo paseador* constituyó uno de los más legítimos éxitos de aquella temporada y uno de los muchos títulos por los cuales se venera la memoria del inquieto compositor duranguense.

Posteriormente, el elenco de *La paloma azul* estrenó también, en aquella sazón, *Lluvia de toros,* escenas de capricho,

[3] La muerte del compositor acaeció en los diez primeros minutos del día 5 de octubre de 1940.

desastre y disparate, a manera de las españolísimas figuraciones de Goya, compuestas por José Bergamín para diversos fragmentos musicales espigados en la obra de fray Antonio Soler, uno de los más destacados discípulos que Domenico Scarlatti hizo en España. Ese ballet se disputó entre las más perfectas realizaciones coreográficas de Ana Sokolov, y fueron muy justamente elogiados el vestuario y el decorado, obra de Antonio Ruiz.

En su corta temporada, *La paloma azul* patrocinó asimismo un ballet español, en el cual fueron figuras prominentes Antonio Triana, Anita Sevilla, Martín Caro y la famosa actriz mexicana Margo. Se representó, por primera vez en México, *El amor brujo,* de Falla; Rodolfo Halffter, discípulo del gran maestro gaditano, dirigió la orquesta; Antonio Rodríguez Luna pintó el decorado, y Armando Valdés Peza se encargó de trazar la indumentaria.

El cuerpo de baile de *La paloma azul* lo integraron, además de Ana Sokolov, Raquel Gutiérrez Lejarza, Carmen Gutiérrez Lejarza, Ana Mérida, Isabel Gutiérrez Lejarza, Alicia Ceballos, Delia Ruiz, Josefina Luna, Alicia Reyna, Rosa Reyna, Alba Estela Garfias, Martha Bracho, Emma Ruiz, Aurora Aristi, Antonio Córdoba, Alejandro Martínez, Mario Camberos, Ramón Rivero, Augusto Fernández y Gustavo Salas.

Desgraciadamente, disensiones internas, que no viene a cuento recordar, motivaron la disolución del patronato de *La paloma azul.* Falto de soporte económico, el grupo se dispersó, y Ana Sokolov regresó a Nueva York sin haber dado de sí todo lo que podía esperarse de su talento.

Pero la semilla —y esto es lo importante— había ya prendido en el surco.

El Ballet de Waldeen

A la vez que la Sokolov, con poca diferencia de tiempo, había llegado a México otra bailarina norteamericana, conocida con el sonoro nombre de Waldeen. Era alta, fuerte y todo lo

garrida que puede ser una bailarina adiestrada en rigurosos ejercicios corporales.

La historia artística de Waldeen ofrecía serias garantías. Tras de haber estudiado ocho años en la Escuela de Ballet Ruso de Theodor Koslov, actuó como solista cuando solamente tenía trece años de edad. Apenas pudo pensar por cuenta propia, advirtió que su temperamento y sus concepciones del arte que había abrazado eran incompatibles con el inevitable convencionalismo del ballet tradicional, y se dió a buscar una fórmula más realista. Atraída por el arte contemporáneo, se fundó en él para crear formas personales de interpretación coreográfica y —durante diez años— pudo ofrecer conciertos de sus propias composiciones en el Japón, el Canadá, los Estados Unidos y México. La grata impresión que causó aquí en 1939 fué parte para que la Secretaría de Educación Pública la invitara, al año siguiente, para adiestrar a un grupo de danzantes del país y formar con ellos un ballet mexicano que, con el nombre de Ballet de Bellas Artes, habría de actuar en el máximo teatro de la capital.

Hechos los preparativos necesarios, ese conjunto celebró su temporada inicial los días 23, 26 y 30 de noviembre de 1940. Representó exclusivamente obras mexicanas, con la sola excepción del ballet titulado *Seis danzas clásicas,* creado sobre la música de las célebres *Variaciones Goldberg,* de Juan Sebastián Bach. Estrenó, pues, *Procesional,* de Eduardo H. Moncada (coreografía de Waldeen, escenografía y vestuario de Julio Castellanos), *Danza de las fuerzas nuevas,* de Blas Galindo (coreografía de Waldeen, vestuario de Gabriel Fernández Ledesma) y, sobre todo, *La coronela,* de Silvestre Revueltas, obra de la cual habrá que hablar especialmente.

Procesional era una evocación de ciertas costumbres virreynales: una danza en forma de procesión, como la que se usó en las pavanas y zarabandas bailadas en México en los siglos XVI y XVII. En el ballet se expresaba la culminación de la época colonial mexicana, y se contrastaba la severa elegancia de los dominadores con la pobreza que acongojaba a los indígenas.

La música de Hernández Moncada daba una idea justa de la época y de ese tremendo contraste.

De muy otra índole era la *Danza de las fuerzas nuevas,* de Blas Galindo. Aquí se manifestaban el vigor y el colorido del México independiente, dueño de sus destinos, orgulloso de su desbordante pujanza. La música y la coreografía trasladaban al ánimo del espectador la fuerza oculta que estaba llevando al país a la construcción de una vida más dichosa.

Sin embargo de los méritos innegables de estas dos obras, la revelación de la temporada fué el estreno de *La coronela,* ballet en cuatro episodios que se bailaban sin interrupción.

El origen de *La coronela* fué un libreto compuesto por Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano, quienes se inspiraron en la vasta producción del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, el artista ochocentista que con más donaire y certero instinto interpretó la vida mexicana en las postrimerías del porfirismo. La obra de Posada es todo un mundo: el complejo mundo mexicano de su época, que él trasladó al papel con un sentido realista, irónico y trágico a la vez, semejante en la intención al Goya costumbrista y eterno. Los autores del libreto no pensaron en obras determinadas del prodigioso grabador mexicano, sino que bucearon en el espíritu de todas ellas y acertaron a exprimirlo y a condensarlo en una acción teatral concreta.

En el primer episodio se presentaba un aspecto característico de la indolente y despreocupada "buena sociedad" porfiriana, gozando las delicias que la vida reserva a las clases privilegiadas. El segundo mostraba el reverso del tapiz: la dura realidad de los desheredados de la fortuna y cómo la injusticia social que padecían en su carne aterida despertaba en ellos iras y rebelión. Venía después, en el tercer episodio, el estremecimiento de los *ferrucos* ante la sana alegría del pueblo en vías de liberación, del cual era símbolo la figura de la Coronela, especie de encarnación del espíritu revolucionario. El ballet terminaba con un fantasmagórico "juicio final", del que resultaba la condenación al fuego eterno de quienes lo merecían, y

la tranquila apoteosis de la Coronela, que había sabido resistir a todas las tentaciones del diablo.

Para este asunto, Silvestre Revueltas escribió una partitura maestra, burlesca y dramática, y —lo que es más importante— netamente mexicana. En *La coronela* se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida, pero también la flecha que señala el camino recto a seguir; Revueltas no solamente compuso una música excelente y viva, sino que desmochó el bosque y allanó el camino para que otros lo anduvieran cómodamente. Abrió la senda; los caminantes vendrían después, como han venido tras de Manuel de Falla y Béla Bartók.[4]

El Ballet de la Ciudad de México

A comienzos de julio de 1943 inició su primera temporada en el Teatro de Bellas Artes un cuerpo de baile que había adoptado por nombre Ballet de la Ciudad de México. Al frente de él figuraban Nellie Campobello, como directora, y su hermana Gloria en calidad de primera bailarina. La entidad se presentaba como "una compañía profesional de ballet constituída y organizada por la asociación civil del mismo nombre, que patrocina un grupo de impulsores. La idea que presidió a su constitución fué formar, con elementos única y exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías extranjeras que han actuado en nuestro país". No se trataba, pues, de una empresa que hubiera tomado a su cargo la creación de danzas mexicanas, como tarea fundamental; sino la interpretación —tan perfectamente como cualquier compañía extranjera— del repertorio balletístico tradicional.

[4] El último episodio de *La Coronela* fué terminado por Blas Galindo, y toda la partitura orquestada por Candelario Huízar. Waldeen ofreció una nueva temporada en noviembre y diciembre de 1945: estrenó entonces *Elena la traicionera* (Rodolfo Halffter) y un breve ballet de Blas Galindo, titulado *En la boda.*

Los elementos del Ballet de la Ciudad de México procedían de la antigua Escuela de Danza, fundada por las hermanas Campobello en 1932, tras de haber convencido a las autoridades educativas de aquella época de la necesidad de que México contara con un centro de formación coreográfica. Habría transcurrido poco más de un año de la fundación de la Escuela, cuando sus rectores pudieron ya presentar, en noviembre de 1934 y en el teatro Hidalgo, "algunos ejercicios coreográficos de índole pedagógica", que fueron muy bien acogidos. En aquella coyuntura se representaron varios ballets de ambiente mexicano, tales como *Bailes istmeños, La danza de los malinches, La virgen de las fieras,* etc.

Al presentarse el Ballet de la Ciudad de México en Bellas Artes, ofreció también obras creadas en México, entre ellas: *Fuensanta* (argumento de Martín Luis Guzmán, música de diversos músicos salonescos mexicanos de la segunda mitad del siglo pasado, coreografía de Nellie Campobello), *Umbral* (argumento y decorados de José Clemente Orozco y Gloria Campobello, música de la octava sinfonía de Schubert, coreografía de Gloria Campobello), *Alameda, 1900* (argumento de Martín Luis Guzmán, música de compositores mexicanos de fines del siglo XIX, coreografía y vestuario femenino de Nellie Campobello); pero también ballets del viejo repertorio: *El espectro de la rosa, La siesta de un fauno, Las sílfides,* etc.

Aquella temporada tuvo éxito de público y crítica, y el esfuerzo de las hermanas Campobello y sus huestes fué acogido con simpatía. Ello indujo a la asociación civil que rige los destinos de esa compañía, a organizar una segunda temporada en 1945, y otra que se efectuó en el año actual, con una novedad: se incorporaron al Ballet de la Ciudad de México dos bailarines de fama internacional, como son Alicia Markova y Anton Dolin, quienes tuvieron la gentileza de intervenir también en algunos de los ballets nacidos aquí.

Una vez más se reconoció lo meritorio de la empresa —animada con entusiasmo por el escritor Martín Luis Guzmán— y se aplaudieron los progresos realizados por los elementos que capitanean las señoritas Campobello, progresos que los habían puesto en condiciones de actuar, sin demérito para nadie, con dos figuras de prestigio mundial.

Ahora bien: desde el punto de vista que inspira estos comentarios, la aportación del Ballet de la Ciudad de México a la creación de una danza mexicana *moderna,* es realmente escasa. Los ballets mexicanos que ha creado, trasplantan al teatro la música salonesca, como la popular, tal cual es, sin una depuración, en el primer caso, como la que Maurice Ravel y Richard Strauss impusieron a los valses vieneses; o, en el segundo, como las que Falla y Bartók (y los mexicanos Chávez y Revueltas) introdujeron en lo autóctono. Algo semejante podría decirse de los pasos de baile, llevados a la escena con un criterio predominantemente folklórico y una tendencia que más arraiga en la tradición del ballet internacional, que no tiende a la creación de nuevas y modernas formas estilizadas de ballet mexicano.

No se expone esta opinión para señalar un defecto, sino un hecho. El Ballet de la Ciudad de México cumple una misión meritoria, como es la de mantener viva la técnica del baile clásico, tanto en el sector de la juventud mexicana que lo cultiva, como en el público que lo gusta.

La Academia de la Danza Mexicana

Como se dijo al comienzo, en febrero de este año y por iniciativa del maestro Carlos Chávez, se fundó la Academia de la Danza Mexicana, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Las actividades de la Academia pueden reducirse a éstas:

1) *Investigación* de las danzas autóctonas del país y las artes correlativas, así como de los factores de índole social y económica que determinan el surgimiento de esas manifestaciones artísticas.

2) *Creación* de una danza moderna, mexicana en su espíritu y universal en su alcance.

3) *Difusión* de la danza moderna mexicana, no sólo en la capital sino en toda la República, como un medio de esparcimiento y cultura.

4) *Preparación* de una nueva generación de bailarines profesionales.

Los componentes actuales de la Academia son: Guillermina Bravo y Ana Mérida, directoras; además, Josefina Martínez, Dina Torregrosa, Evelia Beristain, Beatriz Flores, Amalia Hernández, Lin Durán, Ricardo Silva, José Silva, Miguel Córcega, Gabriel Houbard y Abel Almazán.

La mayoría de esos elementos vienen de uno de los primeros grupos de danza moderna que hubo en México: el fundado por Waldeen. En consecuencia, son conocidos del público mexicano por las actuaciones de ese grupo, de que antes se hizo mérito.

La Academia cuenta con buen número de destacados colaboradores, entre quienes se cuenta lo más granado de nuestro mundo musical y pictórico, como Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, Luis Sandi, Gabriel Fernández Ledesma, Juan Soriano, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Federico Canessi, Carlos Marichal, Diego Rivera y Miguel Covarrubias. En calidad de coordinador artístico y director de escena colabora el maestro Seki Sano, de valioso historial en los medios teatrales.

DANZAS CHONTALPEÑAS

(Tabasco)

Por *José E. GUERRERO*

Las danzas de los aborígenes, tal como estamos acostumbrados a presenciarlas en varios lugares del centro de la República, no se acostumbran en la región chontalpeña. Y ello se debe a que a dicho lugar no llegaron misioneros con el verdadero espíritu de evangelizadores y a la vez de civilizadores, que, como en México, Tlaxcala, Oaxaca y otros lugares, se valieron de la música y de la danza para atraer hacia la nueva religión a la población indígena. Menos aún, no presenciaron aquellas representaciones sacro dramáticas de que se sirvieron los frailes como preciosos auxiliares para inculcarles la nueva fe.

En nuestras búsquedas que hicimos por la región para conocer algunos bailes de los aborígenes, sólo supimos de unos cuantos cuyo uso se va perdiendo quizá para siempre.

Baile viejo

Esta danza se acostumbra en el velorio que tiene lugar la antevíspera de alguna fiesta dedicada al patrón del pueblo. La bailan tres o cuatro danzantes que llevan máscaras de viejo, pero no se cubren completamente la cara con ella, sino que la dejan sobre la cabeza, probablemente por el excesivo calor. Sobre la espalda les cae una trenza de fibra de jolozín o de cañita de petate. Bailan al son del pito de carrizo, del tambor y de una sonaja. De cuando en cuando lanzan gritos sucesivos.

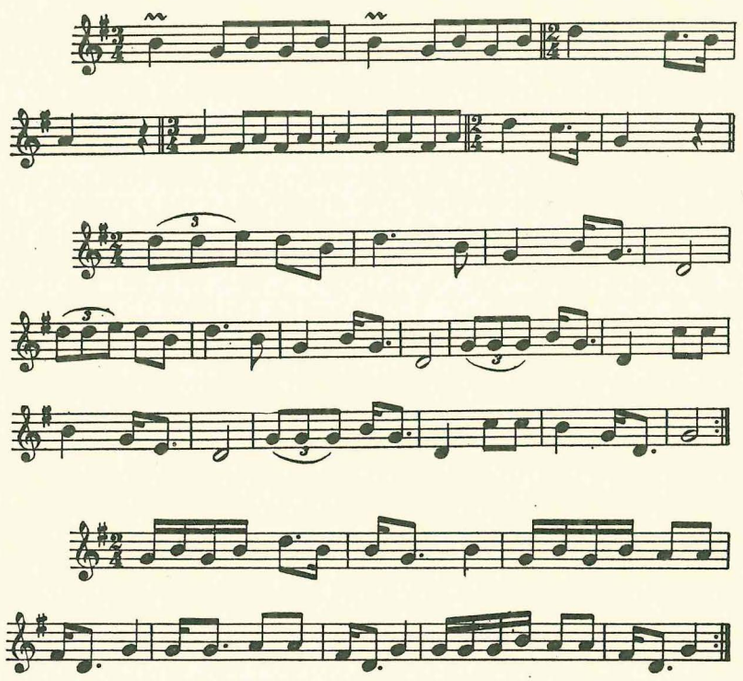
Danza del caballito

El danzante va metido dentro de un bastidor que representa el caballo. Se llega hasta el altar en donde inicia el baile que acompañan generalmente con tres tambores: grande, mediano y pequeño, y el pito de carrizo.

Danza del gigante

Consiste en un gran maniquí con un bastidor en donde se mete el danzante. Los mismos instrumentos que en la anterior, acompañan el baile.

Algunos sones que llaman de Moctezuma, debido a su antigüedad, según se nos dijo, amenizan las anteriores danzas, o bien, se ejecutan sin servir de acompañamiento a ningún grupo de bailadores. Cuando esto sucede, el conjunto musical se coloca desde las tres de la tarde en la puerta del templo y están tocando hasta que comienza el ejercicio de la noche. De estos sones tomamos algunos a don Nicho Contreras, viejecito pitero del pueblo de Jalpa, cuyos servicios son muy apreciables en las festividades religiosas tanto en aquel lugar como en los pueblos circunvecinos.



Se recuerda aún una danza que se usaba durante el siglo pasado. Era un pequeño melodrama que bajo el nombre de Danza de Moctezuma, equivalía a la representación de las Pastorelas que tienen lugar en el interior de la República, en la celebración de ciertas fiestas regionales.

Ultimamente se ha representado en especiales ocasiones y aún se recuerda la efectuada el 11 de noviembre de 1940, en el Instituto Comalcalco, con motivo de la visita que a esta ciudad hizo el Sr. Lic. Santamaría. Dejamos la palabra al maestro don Rosendo Taracena quien nos dice algo de esta pieza y nos las describe con algunos detalles.

"En época en que se disfrutaba de una vida casi paradisíaca, por la domesticidad en que se hallaba la gente trabajadora de los campos, debido al antiguo régimen capitalista establecido de acuerdo con la Iglesia, que muy ufana se cantoneaba al lado del burgués, comenzó a cautivar la atención de los creyentes, un pequeño melodrama con el nombre de *Danza de Moctezuma* y que con desbordante entusiasmo era puesto en escena por más de 50 ejecutantes en las rumbosas fiestas de La Natividad, la Concepción o el Carmen, que ritualmente se celebraban en sus respectivos templos o ermitas de la villa".

"Era para ver, oír y contar aquellas grandes romerías que anticipadamente se anunciaban en sugestivos programas, sin faltar en las alboradas o rompe nombres, las inspiradas décimas del bardo popular don José Martín Cupido, versos escritos en papel especial con caprichosos dibujos grabados a cincel y que regularmente finalizaban de esta o parecida manera:

Los mayordomos en masa
con todita devoción,
os rogamos por María
que al frente de vuestra casa,
pongais iluminación
en la víspera y el día".

"Así pues, los preparativos no se hacían esperar mucho. Recuas de acémilas se veían llegar conduciendo selecta mercancía cotijeña; finos sarapes, calzado, mantas y el acreditado jabón de Zapotlán, que a buen precio realizaban en sus hatos o puestos a la sombra de hermosos tamarindos".

"Tampoco faltaban los repletos huacales de Chamula con sus sonoras guitarritas, pitos coletos, juichijuichis y peludos trepatémicos que eran el encanto de la chiquillada. Allí las barreras para las lidias taurinas, palenques de gallos, circos, panoramas, ruletas, chingolingos y multitud de pintorescas y alineadas garitas donde habían de expenderse el espumoso y refrescante chorote con el dulce de *orejemico,* jarabe a dos vasos, de Antonio Mármol, nances curtidos de tío Cochinita,

deliciosas conservas de Jalpa, sin faltar nunca las enervantes cantinas donde se armaban tremendas borracheras; en fin, abundantes bebidas y comistrajos que eran totalmente consumidos por la gente campesina y la numerosa servidumbre de las fincas inmediatas, cuyos amos, por conveniencia propia, les proporcionaban mohosos pesos fuertes, que elevados al cubo, le cargaban a su enorme y desconocida cuenta. La mayor parte de este dinero era empleado por los sirvientes o mozos, en los milagros de plata y las velas floreadas de cera de Epitacio Romero, así como en las *salves* y *rogativas* que era el negocio más seguro y lucrativo de los curas".

"Ante este incesante ir y venir de los fiesteros y novenarios, se alzaba un amplio entarimado en lugar espacioso y conveniente y allí, por la tarde, con la asistencia de millares de espectadores, daba principio la anunciada y esperada Danza".

"Imagínese el lector un cuadro azteca. Allá en el fondo del escenario o teatro al aire libre como decimos ahora, se destacaba la fastuosa figura de Moctezuma II adormitado en su trono, luciendo vistosa capa y reluciente penacho de variadas plumas. A su lado se encontraba (y esto es censurable como un verdadero anacronismo) doña Marina, o sea la Malinche con sus apuestas damas de honor, quienes al compás de sonajas, pitos, tambores y tunkules, danzaban airosamente alrededor del dormido rey azteca, entonando las siguientes coplas:

Salga la Malinche
con su chihuapal,
recogiendo flores
por el mes de abril.
Moctezuma bravo
quién te lo dijera;
que te habías de ver
preso de una guerra.
Despierta monarca,
deja de dormir;
mira que te prenden
por estar así"

"Pero a esta danza precede otra llamada *Las Jicaritas* que la bailan ocho niños con hermosa indumentaria azteca; llevan jicaritas en las manos, en las rodillas y en la espalda, con los cuales marcan el ritmo de la siguiente música:



"Esta música, que no lleva letra, se ejecuta tantas veces cuantas sean necesarias para que los niños en movimiento contrario, den una vuelta completa, pasando por detrás de las indias que permanecen en pie. Terminado este baile con el acorde de la segunda casilla que sirve de preparación, se inicia el de las indias que cantan las coplas antes indicadas y cuya música es la siguiente:



"En la misma forma entonan la letra de las demás estrofas y al escuchar Moctezuma las palabras de la última, despereZándose del letargo en que se halla, se incorpora en su regio dosel y lleno de pavor y espanto exclama: "¡Horrible sueño! ¡Dioses! ¿Dónde están? ¿Se cumplirán las profecías de Quetzalcoatl? ¡Vengan aquí mis aguerridos jefes!".

"Inmediatamente los valerosos jefes vasallos, armados de sus macanas, lanzas, arcos y flechas y luciendo hermosos plumajes, van presentándose ante el supersticioso monarca, ofreciéndole su poder y sus armas de la siguiente manera:

Yo soy el rey chichimeca
tan valiente y tan guerrero,
que con sólo esta macana
tengo para el mundo entero".

"Terminado este bélico desfile y colocados los aguerridos indios en son de combate, comienza a divisarse la orgullosa nave de Cortés, que no es otra cosa que una gran canoa con sus ruedas y empavesada a la usanza antigua que viene acercándose, y ya frente al real y majestuoso estrado, desde la empinada proa del fingido barco, se yergue el audaz conquistador, y espada en mano, llevando en la siniestra un crucifijo, con gran saña y arrogancia dirige al afligido monarca estas palabras:

Oye monarca mi voz,
que breve seré contigo;
yo te busco como amigo
para que creas en mi Dios;
y si no lo quieres creer
ten por cierto,
que tu imperio he de asolar
y que te he de castigar.
Elige bien el concierto".

"Seguidamente los soldados de Cortés abandonando la anclada embarcación, saltan a tierra y se establece desde luego una ligera escaramuza en aquel amplio escenario, en quien fingiendo cada quien derroche de valor y de heroísmo, resultan al fin, victoriosas las armas del conquistador, quedando el emperador azteca, preso entre las filas españolas y con sendas cadenas atadas a los pies".

LAS "ESCENAS DE BALLET" DE STRAVINSKY

Por *Jesús BAL Y GAY*

ERA el verano de 1946. Igor Stravinsky acababa de dirigir la Orquesta Sinfónica de México en dos conciertos que sirvieron para que el público mexicano conociera algunas de las obras más recientes del compositor. Unos minutos antes de partir el tren en que había de regresar a California, Stravinsky me preguntó algo acerca de mis impresiones sobre los estrenos que acababa de ofrecernos. Al responderle, hice hincapié en la gran importancia que, a mi juicio, tiene su *Sinfonía en tres movimientos* y le participé mi intención de estudiar la partitura detenidamente y escribir un ensayo analítico de ella. La idea no pareció disgustarle, ni mucho menos, pero me advirtió: "Me interesaría más que hiciera eso con las *Escenas de Ballet*; se trata de una obra importante en ciertos aspectos". Y en pocas palabras me la describió desde el punto de vista músico-coreográfico.

A los pocos días me enviaba un ejemplar de la partitura, que de entonces acá he leído reiteradamente. Fruto de esas lecturas y en cumplimiento de la promesa que como respuesta a tan honrosa invitación le hice al despedirle, es el presente artículo.

●

Gran parte de la producción stravinskiana se debe a la inspiración de lo visual. Ociosa sería aquí una lista de las numerosas partituras que Stravinsky escribió para ballet. Pero al traer a cuento la palabra "ballet", ya se insinúa la esencia del elemento visual inspirador de tanta página genial. Porque no se trata de música inspirada por elementos visuales estáticos, como es el caso, por ejemplo, de toda la romántica e impresionista nacida de la contemplación del paisaje, sino de música cuyo "primer principio" es el movimiento visualizado, el ritmo hecho plástica.

De *El Pájaro de Fuego* a *Escenas de Ballet,* Stravinsky ha seguido una evolución que se caracteriza por el afán, siempre creciente, de enfocar los elementos esenciales de la danza, con desprecio, cada vez mayor, de lo literario, lo dramático y lo pintoresco. Ya en *Petruchka* encontramos que por encima —o por debajo— del argumento dramático, el compositor atiende de manera casi exclusiva a las calidades plásticas, a la visualización, del movimiento. Poco después —y, de hecho, antes, según la cronología que el propio Stravinsky establece en sus *Crónicas*—, el compositor concibe *La Consagración de la Primavera* "como una serie de movimientos rítmicos extremadamente sencillos, ejecutados por grandes bloques humanos, de modo que produzcan un efecto inmediato sobre el espectador". Y a medida que el estilo stravinskiano va adelgazándose armónica e instrumentalmente y adquiriendo la transparente solidez que hoy lo caracteriza, más y más se va acusando aquella tendencia de responder en la música para ballet al hecho de la armonía abstracta de los cuerpos en movimiento. En el *Apolo*

Musageta bastaría la partitura —aunque no hubiera habido ni el menor intercambio de ideas entre el compositor y el coreógrafo— para indicar, sin lugar a dudas, el camino exacto que había de seguir la coreografía, un camino esencialmente plástico, de un simbolismo lo bastante abstracto y "cristalizado" para librarse de cualquier tropiezo con lo dramático o pintoresco.

Tal proceso no podía menos de llevar a Stravinsky a concebir un día las *Escenas de Ballet.* En una nota acerca de esta obra, dice el propio compositor: "Un ballet clásico que compuse en el verano de 1944. La música se ajusta a las formas de la danza clásica, libre de cualquier argumento literario o dramático predeterminado. Las diversas partes se siguen unas a otras como en una sonata o en una sinfonía, ofreciendo contrastes y semejanzas". Eso es lo mismo que, con mayor amplitud, me explicó Stravinsky a punto de tomar el tren en la estación de Buenavista. Pero no debo callar lo que añadió con la rotundidad que caracteriza sus opiniones: "Para mí ya no tiene sentido escribir música para ballets pintorescos; el ballet pintoresco está muerto".

Eso, en el plano de lo coreográfico, es el equivalente de lo que Stravinsky ha venido practicando —y algunas veces diciéndolo concretamente— en el terreno musical con respecto al poema sinfónico. Detrás de aquella opinión y esta conducta se encuentra una creencia fundamental: la de una esencial autonomía de las artes, la de una ontología real de cada una de ellas. La música es un hecho en sí, independiente de todo lo extraño a ella que queramos colgarle. La danza lo es también, de modo análogo. Ambas artes —como el resto de sus hermanas, la pintura, la escultura y la arquitectura— no necesitan de ningún apoyo para existir. Esto es, sin embargo, un hecho que tardará mucho tiempo en ser admitido por la generalidad de los mortales. Todavía la mayoría de los aficionados —y aun de los músicos profesionales— creen que la música no es más que un medio expresivo de los sentimientos humanos. Si eso se cree de ella, arte nada representativa, esencialmente abs-

tracta, cuya materia ninguna relación tiene con la figura y la palabra, más difícil será que la danza —arte cuya materia es la figura humana en movimiento— se vea exonerada ante la mayoría de toda función expresiva de sentimientos y emociones ajenas a lo puramente estético. Sus vicisitudes en esa senda corresponderán exactamente a las sufridas por la pintura y la escultura, las otras dos artes capaces de representación, nunca exentas, para el gran público, de un cierto sentido narrativo o lírico. Pasará mucho tiempo todavía antes de que la generalidad del público descubra en la danza una realidad estética independiente de toda significación que no sea la artística derivada de la danza en su momento de gran florecimiento del ballet clásico, cuando el buen aficionado no pedía a ese arte otra cosa que danza pura, armonía de bellos movimientos del cuerpo humano regidos por una música no menos armoniosa y abstracta.

Stravinsky, aun en sus ballets más "pintorescos", como él diría, no ha dejado, pues, de sentir la última realidad, el "ser" de la danza tal como se nos revela en la época clásica de este arte. Y a medida que su música evoluciona hacia una estética de pura estirpe clásica, su concepto del ballet sigue una ruta paralela que lleva hasta la obra tema de este ensayo. Menos que nunca necesita ahora Stravinsky un estímulo dramático o pintoresco para escribir páginas maestras. En cambio, el ballet clásico, el ballet puro —en una palabra, la "materia" de la danza— le inspira algunas de las más notables: *Escenas de Ballet, Danzas Concertantes*. Su música, que siempre ha sido en esencia una apoteosis del ritmo, encuentra, naturalmente, en la danza —arte esencialmente rítmica— la musa puntual y discreta que ha de llevarla por el camino recto, todo lucidez, verdad y armonía.

Las *Escenas de Ballet* es una obra concebida —según nos dice el propio autor— "como una sonata o una sinfonía". En la saludable y fecunda simbiosis de la danza y la música que se da en la producción stravinskiana no es de extrañar que mientras la danza proporciona inspiración a la música ésta ofrezca

a aquélla normas formales que den solidez a su estructura. Así, pues, lejos de dejar a *Escenas de Ballet* en la categoría de un *divertissement,* Stravinsky las lleva al grado más elevado —por ahora sin denominación técnica precisa— que él define en la frase antes citada. El primer vistazo a la partitura nos hace pensar en una suite musical que en la escena se correspondería con el clásico "divertissement". Los números de que se compone son once y llevan los títulos siguientes: *Introduction, Danses (Corps de Ballet), Variation (Ballerina), Pantomime, Pas de Deux, Pantomime, Variation (Dancer), Variation (Ballerina), Pantomime, Danses (Corps de Ballet)* y *Apothéose.* Pero si observamos que al final de cada uno de esos números figura la indicación de "attacca", es decir, que la obra se toca sin interrupción, hemos de pensar que obedece a un concepto en el que la continuidad es esencial para la estructura del todo. Y más allá de ese principio encontramos en la música misma una gran unidad formal, una unidad que no hemos de vacilar en calificar de "sinfónica". La música fluye diversa y una como paradigma de uno de los principios inmutables que rigen toda producción artística realmente perfecta. Por encima de sus numerosos contrastes, esta música es siempre ella misma, gracias a la unidad que el estilo de Stravinsky proporciona a todo cuanto sale de su pluma, por muy diferentes que sean las "maneras" adoptadas y los problemas planteados por el compositor. Pero además de esa unidad estilística, encontramos en *Escenas de Ballet* la que le proporciona una cierta —aunque difícilmente analizable— afinidad de los materiales temáticos. Así, pues, de acuerdo con la idea coreográfica que inspiró al autor, la partitura es algo más que una serie —una *suite*— de piezas: es un todo perfectamente organizado y articulado, con una cohesión a la que el calificativo de "sinfónica" corresponde legítimamente.

Por su carácter general, *Escenas de Ballet* es una partitura que pertenece a la manera llamada "neoclásica" de Stravinsky. El autor trae a ella lo que llamaríamos "modismos" de diferentes escuelas y compositores; pero esos modismos, al ser uti-

lizados por él, adquieren una significación totalmente stravinskiana. Las armonías mismas, que muchas veces son perfectamente ortodoxas desde el punto de vista académico, toman en su pluma un perfil nuevo y personal gracias a una utilización que no tiene nada de común: inversión del acorde, eliminación de la quinta de éste, distribución inusitada de sus notas constitutivas, etc. Así, hasta el acorde perfecto resulta cosa inaudita. Por otra parte, hay que señalar los múltiples equívocos que se encuentran en esta obra por lo que respecta a la disonancia: peculiares maneras de orquestación hacen que algunos acordes consonantes resulten sumamente ásperos —diríamos casi "disonantes"— mientras que otros que en el papel muestran una gran disonancia potencial, resultan de una sorprendente suavidad en la audición.

El plan tonal de la obra se asienta principalmente en la relación de tercera —mayor o menor, ascendente o descendente—, en lugar de la clásica de cuarta o quinta: sol mayor-si mayor-re mayor; do mayor-la bemol mayor; si bemol mayor-sol mayor, etc., etc.

La *Introducción* comienza con cuatro acordes de gran vigor y aspereza que constituyen como un toque de atención para lo que va a seguir, procedimiento que encontramos en otras obras del autor —*Capriccio, Perséphone* (Segunda Parte)—. La aspereza o, mejor, dureza de esos acordes depende tanto de la especial distribución de las notas que los integran y su orquestación como de las disonancias propiamente dichas que contienen. Los cornos exponen el motivo germinal de las *Danzas* del cuerpo de baile que van a seguir y lo hacen sobre el diseño de acompañamiento que ha de ser base rítmica de esas *Danzas*. A continuación se oyen otros cuatro acordes similares a los del comienzo y que dan paso a una reiteración en los cornos del motivo ya mencionado, pero ahora con una armonía enriquecida por las maderas.

Siguen las *Danzas* encomendadas al cuerpo de baile. Sobre el acompañamiento presentado en los compases 4 y 5 de la *Introducción,* un cuarteto de violas canta un tema de gran

sencillez, cuya línea, sumamente stravinskiana, se halla entrecortada por silencios que le comunican un aire de contenida agitación. La conducción de las cuatro voces se efectúa por pares de sextas que marchan independientemente y en muchos casos se entrecruzan. Es un tipo de escritura que ya encontramos en el *Cortejo* de los *Four Norwegian Moods* (1942), con la sola diferencia de que lo que en *Escenas de Ballet* podríamos denominar un "contrapunto de sextas" allí es un "contrapunto de terceras" encomendadas a dos fagotes y dos cornos. Tal vez el hábito de Stravinsky de componer al piano sea el origen de ese tipo de escritura: no es difícil imaginarnos al compositor dejando correr sus manos en posición de sexta o tercera a lo largo del teclado. (De hecho, yo le he visto probar mi piano con una improvisación en "contrapunto de décimas"). En esta parte se produce un sabroso equívoco tonal. Tanto la armadura de la clave como los bajos indican claramente la tonalidad de sol mayor; pero en la armonía de las cuatro violas encontramos que mientras las series de sextas que tocan las violas tercera y cuarta se mantienen estrictamente en esa tonalidad, es decir, hacen sonar el fa sostenido, las sextas superiores de las violas primera y segunda pasan siempre por el fa natural, lo cual desplaza el sentido armónico del conjunto hacia la dominante de do mayor. Ese tornasolado de la armonía se corresponde con el juego del acompañamiento, en el que se emplea ya el re natural, ya el sostenido dentro del acorde de sol, un rasgo que hemos de encontrar en algunos de los temas de esta obra y que ya aparece en otras tan anteriores como el *Capriccio* y *El Beso del Hada.* La parte central de estas *Danzas* corresponde a un *Più mosso* que comienzan los oboes y continúan los violines, con un tema ágil que ha de dar paso a otro sumamente ligero y muy característico de la música del ballet clásico. La orquestación de este trozo es notable por lo transparente y luminosa (V. los números 25, 26 y 27 de la partitura). Sobre un bajo encomendado a la tuba y los contrabajos *pizzicato,* el piccolo y los violines —éstos utilizando algunos armónicos— cantan la melodía que se entrelaza con un

contrapunto de la flauta en el registro agudo. La trompeta, primero, y luego los violines, reexponen de manera esquemática el material del primer tema del *Più mosso* sobre un característico acompañamiento de los contrabajos y violoncellos —saltos sucesivos de décima ascendente— que ya figura en *El Beso del Hada*. Y a continuación se vuelve al *Tempo primo*, ahora ya en la tonalidad de si mayor. Sobre el acompañamiento de toda la cuerda en semicorcheas y algunos toques de flautas y clarinetes, cantan los oboes y los cornos el primer tema de las *Danzas*.

Unas rápidas escalas de los clarinetes y el piano, que son como apoyaturas del acorde perfecto de fa, conducen a la *Variación de la bailarina*. Es éste un trozo que por su orquestación y carácter de scherzo —y aun también por su ritmo— recuerda la *Variación del Pájaro de Fuego*. (Es curioso que Stravinsky, hasta hace poco tan alejado de sus primeras obras, comience ahora a incorporar en las más recientes, como son estas *Escenas* y la *Sinfonía en tres movimientos*, ciertos procedimientos usados en aquéllas). La tonalidad de mi bemol mayor apenas sufre ligeras desviaciones en toda la duración del trozo. Sólo otro caso semejante hemos de encontrar en toda la obra, y es la otra *Variación de la bailarina* (núms. 96 a 103 de la partitura), donde la tonalidad de re mayor permanece inmutable.

La *Pantomima* que sigue contrasta por su calma con la *Variación*. Sobre unos tranquilos arpegios de la cuerda, oboes, cornos y trompetas extienden suaves armonías, respondidas en los compases siguientes por tres violines a solo que cantan, en acordes de séptima disminuída, un motivo basado en una segunda mayor —una especie de inversión y compresión del motivo de los cornos en la *Introducción*— que luego pasa a los cornos. Sigue un brevísimo *Andantino* —ocho compases—, construído en torno a un *cantus firmus* del primer corno, que enlaza con un *Più mosso* de carácter agitado y cuyo motivo tiene un evidente parentesco con el ya mencionado de la *Introducción*. A ese motivo viene a añadirse —en el segundo

compás del núm. 62— un diseño del corno, casi idéntico al que ha servido como comienzo del tema de los oboes en el *Più mosso* de las *Danzas* del cuerpo de baile y que es acompañado por los violines primeros con un dibujo ascendente que ya el autor había usado en la *Sinfonía* de *El Beso del Hada*. El trozo termina con una breve coda modulante en la que las armonías sostenidas por los oboes, los cornos y las trompetas son acompañadas por acordes descendentes de los violines y las violas con sordina contra arpegios ascendentes de los violoncellos, hasta que todo desemboca, con tres compases en que predominan los alientos, en el *Pas de Deux*.

Este trozo es uno de los más valientes que haya escrito Stravinsky. El solo de la trompeta —con un contrapunto del primer corno—, sobre un acompañamiento arpegiado de la cuerda, es una melodía tan romántica y teatral, que ningún compositor contemporáneo se habría atrevido a utilizar —aunque se le hubiera ocurrido, que lo dudo—. Stravinsky la presenta como adecuado contraste con el trozo precedente, y el efecto es inaudito. Melodía y acompañamiento están en do mayor, y éste es un buen ejemplo de cómo el autor logra dar aspectos nuevos —huyendo de lo vulgar— a las armonías más corrientes, mediante su personal disposición del acorde y algunos desplazamientos de las funciones armónicas. Sigue un *Allegretto* en la bemol mayor que contrasta, por la ternura de su gracia, con la melodía anterior y constituye una de las músicas más "de ballet" que existen: parece que estamos viendo la coreografía. Hacia el final del *Allegretto* surge de nuevo (núm. 75) el motivo que encontramos en el núm. 62 y que ya vimos como idéntico del de los oboes en el *Più mosso* de las *Danzas* del cuerpo de baile. Con eso pasamos a la reexposición del solo de la trompeta, al que responde toda la orquesta en un *tutti* de una sonoridad llena, pero seca y tersa. La sonoridad desciende bruscamente en los dos compases últimos para enlazar con la *Pantomima* que sigue.

Esta *Pantomima* contrasta, por su agitación, con el *Pas de Deux*. Ocioso es decir que tratándose del Stravinsky de los

años recientes, esa agitación no perturba la serenidad clásica de la obra en general. El autor señala este trozo: "Agitato ma tempo giusto". El motivo fundamental del tema se asienta en uno de los ritmos favoritos de Stravinsky: corchea, silencio de semicorchea, semicorchea. (En otras obras suyas, y en esta misma, encontraremos idéntico ritmo, con la diferencia de que la corchea, en lugar de ser cortada por el silencio, se prolonga con un puntillo). El tema es cantado por los violines primeros sobre un acompañamiento de los demás instrumentos de cuerda, el fagot y los cornos. Los bajos, sincopados, nos ofrecen un ejemplo de cómo, aun en trozos de ritmo uniforme, la música de Stravinsky tiene una voluntad que la salva de lo mecánico y rutinario. Las notas si bemol, sol, si bemol, re, con que juega el bajo, forman una función armónica que parece chocar a veces con las de la melodía y el resto del acompañamiento; sin embargo, el todo es de una perfecta eufonía. En cuanto a la estructuración del bajo, encontramos que el orden en que aquellas cuatro notas aparecen llenando los dos primeros compases se altera en los siguientes según nuevas combinaciones que en cada momento prestan interés a esta parte del tejido musical. (Ya en las *Danzas* del cuerpo de baile encontramos un caso análogo: con dos notas —re, sol— y los cinco tiempos del compás, el compositor se las arregla de manera que el bajo resulta siempre variado en su estructuración rítmica). Una vez expuesto el tema en sol menor por los violines, las flautas y los clarinetes lo cantan en do menor, para volver a ser dicho por los violines en la tonalidad primitiva.

Una rápida modulación en crescendo, cortada por un silencio de negra, nos lleva a la *Variación del bailarín,* música robusta, enérgica, de ritmo anguloso y gran simplicidad orquestal, perfectamente adecuada a la función que desempeña en el ballet. Al tema inicial sigue un episodio de rica ornamentación en el que diversos instrumentos tejen finos arabescos. Tras él hace una brevísima reaparición el primer tema. El bajo tenido por el fagot a través de un silencio prolongado de toda la orquesta nos lleva a un nuevo contraste.

Ese contraste lo constituye la delicada *Variación de la bailarina,* una música ésta tan femenina, como masculina era la anterior. El tema es cantado "mp, dolce, cantabile (non vibr.)" en terceras y sextas por dos violoncellos y tiene mucho de canción popular italiana. Un breve episodio confiado a los clarinetes, con una intervención del primer corno, establece un ligero contraste que desaparece para dar paso a la reexposición abreviada del primer tema. Este trozo es un buen ejemplo de cómo Stravinsky puede manejar, y convertir en cosa aséptica y como cristalizada, lo sentimental.

La *Pantomima* —brevísima— que sigue, de carácter sumamente romántico, prepara la entrada de las nuevas *Danzas del cuerpo de baile.* Tienen éstas un aire sobremanera estático bajo el cual palpitan tres elementos rítmicos muy dispares. En algunos momentos nos hacen recordar ciertos pasajes de *Perséphone.* El bajo presenta la particularidad de obedecer a uno de los procedimientos favoritos del autor: la variedad lograda en un *ostinato* por la combinación de una unidad rítmica y una unidad métrica representadas por dos números primos entre sí, es decir, en el caso presente, un diseño de cuatro corcheas repetido sin pausa alguna a lo largo de una serie de compases de 3/8. El tema, que se presenta en si bemol en los clarinetes, es repetido en sol por los violines, por cierto que con una escritura, que ya encontramos en Tchaikovsky, en la que la melodía pasa momentáneamente por entrecruzamiento, de los violines primeros a los segundos.

La *Apoteosis* con que termina la obra es repetición del tema de esas *Danzas,* pero ahora con un ritmo único. La orquestación es sumamente stravinskiana, de una gran tersura. Sobre los trinos de la cuerda, los alientos, con un color en el que predominan los metales, van colocando sus acordes a manera de columnas, cada vez más disonantes, y que de pronto nos recuerdan —después de tantas cosas diferentes— aquellos con que comenzó la obra. Cuando termina ésta, una sensación de unidad, de música obediente a una voluntad recta y lúcida, amanece en nosotros. Es lo que siempre sucede con Stravinsky.

CONCIERTOS DE LOS LUNES

PROGRAMAS

Año 1947

Lunes, 2 de septiembre

A cargo de J. P. MONCAYO

1. *Sonata* para clarinete y piano ..... *Hindemith*
2. *Sonata* para dos pianos ..... *Stravinsky*
3. *Canciones* para canto y piano:
   Madrigal ..... *Sandi*
   Segador ..... *Chávez*
   Definición ..... *Moreno*
   La luna feliz ..... *Bal y Gay*
   Canción de Cuna ... *Revueltas*
   Caballito ..... *Revueltas*
   Madre mía cuando muera ..... *Galindo*
4. *Cuarteto* en fa ..... *Ravel*

Lunes, 29 de septiembre

A cargo de Adolfo SALAZAR

1. *Les Songes* para dos pianos ..... *Milhaud*
2. *Cuatro canciones* para voces femeninas ..... *Salazar*
3. *Tres Rubaiyats de Omar Khayyam* para soprano y cuarteto de cuerda ..... *Sandi*
4. *Sonata,* para clarinete y piano ..... *Bal y Gay*
5. *Introducción y allegro* para arpa y orquesta de cámara ..... *Ravel*

Lunes, 27 de octubre

Homenaje a Cervantes

1. *Dos letrillas* para coro a capella ..... *Salazar*
2. *Epitafio a la tumba de Don Qijote* para coro a capella ..... *Rodolfo Halffter*
3. *Quisiérate pedir, Nisida, cuenta* para coro a capella ..... *Sandi*
4. *Oda a Don Quijote* para pequeña orquesta ... *Bal y Gay*
5. *Homenaje a Cervantes* para dos oboes y orquesta de cuerda ..... *Moncayo*
6. *Suite para orquesta* .... *Galindo*
7. *El retablo de Maesse Pedro* ..... *Falla*

N O T A S

UNA OPERA CERVANTINA EN MEXICO

Al Dr. José Alvarez Amézquita, cervantista mexicano distinguido.

Al influjo que dejaron en México el estreno de "Romeo y Julieta" de Melesio Morales, llevado a efecto en el Gran Teatro el 27 de enero de 1863, y el de la segunda ópera de Cenobio Paniagua, "Pietro D'Avano", puesta en escena cuatro meses después, es decir, la noche del 5 de mayo de ese año, pues figuró como uno de los números del programa de festejos con los cuales se conmemoró el primer aniversario del triunfo poblano de las armas mexicanas sobre las del invasor francés, el maestro Bruno Flores, profesor de canto, organizó la "Sociedad Lírica Mexicana", con el objeto de constituir, con cantantes mexicanos, cuadros de ópera italiana; producto de esta corporación, fueron los cantantes Soledad Vallejo, Manuela Gómez y Miguel Loza, como los más destacados.

La agrupación se presentó al público, interpretando la "Norma" de Bellini, en el Gran Teatro Nacional, la noche del 23 de noviembre de ese mismo año 1863; corta fué su temporada, ya que no pasó de dos meses, en la cual se llevaron a escena seis obras, cuatro europeas:

"Norma", "Lucía", "Sonámbula" y "La Vestal" y el estreno de dos mexicanas: "Agorante, Rey de Nubia", de Miguel Meneses y "Pirro de Aragón", de Leonardo Canales.

Desde octubre de 1856 llegó a México el maestro Carlo Fattori, como director concertador de la compañía de ópera italiana traída por la contralto Felicita Vestvali; dicho maestro quedó viviendo entre nosotros por más de tres lustros. Durante ese lapso, actuó como director concertador en varias de las compañías de ópera italiana que nos visitaron y en los intermedios, realizaba giras artísticas con cuadros por él organizados en la capital; uno de aquellos fué el salido de la "Sociedad Lírica Mexicana", el cual reforzó, como siempre, con algún dispero de las compañías italianas, en esa vez, con Enriqueta Sigliotti y con dicho cuadro fué a Querétaro, a León de los Aldamas, a Guadalajara, a Durango, a Mazatlán y a Oaxaca, ganando para sus artistas más prestigio que dinero.

Las diferentes giras artísticas realizadas de este modo por los antiguos integrantes de la "Sociedad Lírica Mexicana" los separaban unas veces, los aproximaban otras, pero nunca los llegaron a dispersar y así fué como, al concluir el año 1870, todavía se agrupaban al derredor de su maestro, el insigne Bruno Flores.

El año 1871 se inició bajo los mejores auspicios musicales para la vida artística de México: el 3 de enero, "El Siglo XIX" anunció la posibilidad de venir a México de la compañía de ópera italiana que estaba actuando en el "Teatro Albizu", de La Habana, y en la cual cantaban las sopranos Visconti y Rubini, la contralto Moren, el tenor Villani, el barítono Mari y otros artistas; el día 4, el propio diario informó que el Segundo Festival Beethoven, organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana para conmemorar el primer centenario del natalicio del compositor de Bonn y que, anunciado para el 30 de diciembre anterior, se había suspendido por atención al Presidente de la República cuya señora esposa estuvo gravemente enferma en esa fecha, debería llevarse a cabo el 18 de ese mes; el 21, daba la noticia del festival artístico organizado por el Conservatorio de Música, para efectuar el reparto de premios a los alumnos que los habían obtenido en el año escolar anterior, los cuales serían entregados por el Presidente de la República y, posteriormente, comunicó la próxima llegada a México, en unión de su compañía, de nuestra insigne compatriota Angela Peralta, entre cuyo personal figuraba


LA

VENTA ENCANTADA

ÓPERA MEXICANA EN TRES ACTOS

POR MIGUEL PLANAS

PARTICION DE ORQUESTA



Diseño de José Clemente Orozco para *Umbral*

el celebrado tenor Enrique Tamberlik, de fama internacional.

Alentado por tan bonancible clima artístico, el maestro Miguel Planas decidió llevar a escena su ópera en tres actos, con libreto de A. García, intitulado "Don Quixote de la Mancha en la Venta Encantada", concluída no hacía mucho; para lograr su propósito, acudió al maestro Bruno Flores, cuyo grupo lírico se dió a estudiar la obra del compositor mexicano.

El jueves 9 de febrero de 1871, la obra fué estrenada en el Teatro Nacional, bajo el siguiente

REPARTO

DOROTEA. (Soprano).	Soledad Vallejo.
LUCINDA. (Contralto).	Rosa Mendoza.
DON QUIXOTE. (Bajo)	Miguel Loza.
SANCHO PANZA. (Barítono).	Rafael Quezadas.
CARDENIO. (Tenor).	Jacobo Saen Rico.
FERNANDO.	Pánfilo Cabrera.
CURA.	Francisco Díaz.
BARBERO.	José León.
AMBROSIO.	Juan Quezadas.
UN CABALLERO.	N. N.

Caballeros, cuadrilleros, aldeanas, penitentes, aldeanos, pastores, comparsas y coro general.

Coro de la Gran Opera. Orquesta de la Gran Opera y Gran Banda Militar de Música.

Maestro Director y Concertador: Miguel Planas.

Maestro al cembalo y director de coros: Juan Salvatierra.

Apuntador: Bruno Flores.

Violín concertino: Severiano López.

Director de Escena: Eduardo González.

El valor de los billetes de entrada a dicha función, fué como sigue:

Palcos primeros y Plateas con 8 entradas	$12.0.
Palcos Segundos con 8 entradas	$ 8.0.
Luneta y Balcones con cojín	$ 1.4 reales.
Entrada a palcos segundos	$ 1.0.
Entrada a palcos terceros	$ 0.6 reales.
Delanteros de Galería	$ 0.4 reales.
Asientos de galería	$ 0.3 reales.

El público llenó la sala y, satisfecho de la obra, hizo que el compositor saliera al proscenio, para rendirle el tributo de sus aplausos, hasta siete veces consecutivas; el domingo 12, por la tarde, volvió a representarse la obra, logrando en esta segunda ocasión, igual éxito artístico y pecuniario que en la primera y aun se anunció la tercera representación para el martes 14, pero al decir de "La Voz de México" de esa fecha, la función anunciada fué suspendida por enfermedad de la señorita Vallejo, lo cual no fué verdad, sino el pretexto por cuyo medio la empresa ocultó su malevolencia y su desmedido afán de lucro, mediante el cual lesionó los intereses económicos del compositor, quien, como sucede casi siempre, resultó víctima de la explotación del empresario.

"El Siglo XIX", a páginas 3, columna V de su número correspondiente al 24 de febrero de ese año 1871, publicó la siguiente gacetilla:

"Don Miguel Planas. — Dice *La Voz de México* del 22 de febrero: Se nos ha dicho que este apreciable profesor, en vez de sacar algún producto de la exposición de su ópera "Don Quixote" en la escena, ha salido perjudicado, teniendo que desistir de la tercera representación, cuyos productos se le dedicaban y que en vez de un beneficio, se hubiera trocado en maleficio. No comprendemos cómo habiendo estado lleno el salón en la primera representación y bastante concurrido en la segunda, dada por la tarde y con los precios que se pusieron, haya podido perder la empresa y que por lo tanto el señor Planas no haya percibido en esas dos funciones la tercera parte de utilidad que por el convenio celebrado con aquella le estaba destinado".

"Mucho sentimos esta desgracia del honrado y estimable artista, cuya obra tan duramente censurada por algunos legos en el arte, era digna, sin embargo, de mejor éxito y de que el autor hubiera recogido algunos frutos de su difícil trabajo".

Las censuras de que habla el articulista, fueron hechas por los italianistas de entonces, quienes obcecados e intransigentes, no aceptaron como propio que el libreto de la ópera de Planas estuviera redactado en español, pese a que la escena se desarrolla en España y sus personajes son eminentemente españoles. ¿Acaso *El Barbero de Sevilla*, argumentaban, está escrita en español? y conste, agregaban, que lo musicaron Paesiello y Rossini, dos personalidades de la ópera, que bien saben lo que entre manos llevan.

En cambio, nuestro agudo *Juvenal*, desde la primera plana de "El Monitor Republicano", en su número del sábado 11 de febrero, sin terciar en la discusión, dijo muy atinadamente, refiriéndose a la obra de Planas: ". . .es de desearse que se propague en el mundo filarmónico la ópera mexicana; nuestra lengua es tan dulce como bella y se presta a las entonaciones más suaves, más insinuadoras. . .".

"Don Quixote de la Venta Encantada" consta de los siguientes números:

I Acto: 1) Introducción y Coro; 2) Romanza; 3) Escena y Cavatina; 4) Preludio; 5) Serenata; 6) Duetto; 7) Recitativo y 8) Escena, coro y cavatina.

II Acto: 1) Escena, coro y galopa; 2) Recitativo; 3) Recitativo y coro; 4) Moderato; 5) Presto; 6) Recitativo; 7) Escena y Aria y 8) Escena y Concertante.

III Acto: 1) Preludio y Romanza; 2) Polka; 3) Moderato; 4) Coro de Caballeros; 5) Escena y Duetto; 6) Escena y cuarteto; 7) Romanza; y 8) Miserere final.

La obra está realizada dentro del estilo italiano que en esa época imperaba en México, pero en diversos pasajes, el autor revela su mexicanismo; tal acontece, por ejemplo, en el aire de *danza* con que inicia su segundo acto. La danza es uno de los bailables más típicos del criollismo musical mexicano.

Tengo el gusto de reproducir la carátula, agregada muy posteriormente a la partitura. Esta última pertenece a la *Colección Elisa Osorio Bolio de Saldívar*. Agradezco a mi amigo el historiador don Gabriel Saldívar, me haya autorizado para hacer esta reproducción.

En puridad, la obra de Planas, en la cual priva una atmósfera musical de zarzuela, no tiene resuelto pulcramente el problema operístico del ambiente, dentro de la debida propiedad musical, puesto que en vez de escribir sus melodías en estilo hispano del siglo XVII, según lo requiere el asunto, utilizó danzas criollas mexicanas y para mayor impropiedad, las trató con la técnica de la ópera italiana de principios del siglo XIX.

En abono de Planas, haré notar que semejante error no le es exclusivo, puesto que en aquel incurrió la generalidad de los operistas de esa época, bastándome recordar, para comprobarlo, a dos de los más conspicuos: Mercadante y Donizetti; el primero escribió su "María Stuarda", estrenada en el *Teatro Comunale* de Bolonia en la Primavera de 1821, y el segundo su "Lucía de Lammermoor", llevada por primera vez a escena en el *Teatro San Carlo* de Nápoles, el 25 de septiembre de 1835

y la música de ambas ostenta la impropiedad de no estar facturada en el estilo inglés de sus respectivas épocas, sino en giros italianos propios del siglo XIX, evidente anacronismo a la par que impropiedad artística.

Bien podré concluir parafraseando célebre frase, diciendo que los defectos habidos en la obra mexicana, no pueden ser imputados a su autor, puesto que "crímenes del tiempo son y no de Planas".

Dr. Jesús C. ROMERO

PUBLICO Y ESPECTACULOS

Con una razón más fuerte que nuestros deseos en contrario, se repite la existencia de un abismo evidente que conserva a distancia, al público mexicano, de los espectáculos de arte en las diferentes ramas de la expresión; se habla de los cenáculos; se menciona a las élites, y se ahonda en la indiferencia con que se desarrollan los mejores esfuerzos de nuestros artistas, actores, argumentistas y escenógrafos, indiferencia que reduce los efectos educativos del arte y rompe toda relación evolutiva hacia el establecimiento de un teatro, de una música y de una danza en plena florecencia.

¿A qué causas y a qué vicios de formación electiva se debe esta situación, que demerita la exposición del arte en sus diversas manifestaciones y mediatiza a sus creadores, cancelando su impulso?

La interpretación psicológica, por ser este un fenómeno de elección y repulsa, nos guiará hacia la conclusión de que la falta tiene sus manifestaciones compensatorias. Si el mexicano, como ser colectivo y como público, no opta por los espectáculos convenientemente organizados para el gusto artístico, es porque cuenta con un espectáculo mayor, el de la vida pública y social de su época, que lo arroba y lo abstrae a todas las otras incitaciones. Para él, el país, y preferentemente los sucesos del centro, son un gran escenario en el que tienen lugar espectáculos reales de mayor fuerza que los aderezados especialmente por la imaginación humana. Se trata, pues, psicológicamente, de una compensación, ya que los públicos y las colectividades de todo tiempo y lugar no son remisos a los espectáculos, desde el mero ritualista hasta el destiladamente artístico.

Y una vez establecido ese equilibrio compensatorio, el problema, psicológicamente, está resuelto. Sin embargo, el arte es una vocación que se manifiesta no solamente en el artista. Para el promedio de los hombres existe, latente, la tendencia hacia el arte, como producto de la admiración o del impulso o sublimar la vida. Por consiguiente, si la ciencia popular advierte la existencia de un gran teatro en la vida pública de México, de un trascender espectacular de los acontecimientos políticos y sociales, se olvida de aquella vocación y de aquellos impulsos que imponen en la colectividad la búsqueda de manifestaciones artísticas técnicamente realizadas.

¿Qué respuesta existe, por ahora, a esa búsqueda del arte como representación espectacular?

Citaremos, solamente, dos hechos que vienen a compensar esa vocación y que le sirven, aunque no en forma colectiva. Una, es la literatura que sirve de intermedio entre el teatro y el público, esto es, que edita las obras teatrales en mucho mayor profusión de lo que las mismas son representadas en los escenarios, y que entrega, al impulso colectivo hacia el teatro, esas obras que, a la postre, son consumidas individualmente en la soledad de la lectura. Este público diseminado en sus hogares está en contacto con el teatro, inadvertidamente para él y para los componentes del teatro mismo. Y aquí ocurre algo de gran importancia a la observación psicológica.

Durante varias generaciones, este público ha tenido que desarrollar un singular esfuerzo de imaginación para suplir la escasez de un escenario en su soñar despierto colateral a su lectura ¡Cómo no entender así, su frustración, cuando los malos intentos del teatro vivo le demuestran que es mejor lo imaginado que lo real!

En esta admiración se esconde, tal vez, la respuesta a la indiferencia del público lector hacia el teatro vivo, cuya expresión popular es la de afirmar que la época contemporánea ya no se amolda a la rigurosa técnica de la escena clásica, ni al lenguaje que la expresa. Claramente se advierte que lo que se manifiesta inconscientemente, en esta afirmación, es la desproporcionada relación entre imágenes, personalmente desarrolladas en el soñar despierto de la literatura, y la representación actual del teatro vivo.

El otro hecho, más importante aún, es el de la producción industrial de música grabada en discos. Las correctamente llamadas discote-

cas son parte del hogar moderno entre la clase culta. La vocación popular hacia la música, de que antes hablábamos, se encauza convenientemente (en cuanto a la compensación psicológica) en ese comercio activo de la música grabada. Los miembros de ese público que no asiste a las salas en donde se interpreta música viva, se colocan convenientemente en sus estudios, o en las salas de sus hogares, a escuchar el tocadiscos que les permite, además, escoger, precisamente, aquello que mejor corresponde a su gusto y que integra su bien aprovisionada discoteca. Pero, sobre todo, esta conquista cultural les permite dedicarse a otros menesteres—la lectura, la conversación, el trabajo intelectual—, la música viene a convertirse en una especie de fondo musical, como en el cinematógrafos, de otras satisfacciones en las que se concentra la atención del individuo.

Esa realidad nos advierte, desgraciadamente, del descenso en la apreciación de la música pura, que ha venido a satisfacer una vocación popular lateralmente, y como añadidura de otras vocaciones menos importantes en el terreno de la cultura.

Pero el daño causado por esta realidad es mayor aún en el sentido artístico. El individuo que satisface su vocación hacia la música en tal forma, recibe de este arte una imagen demasiado perfecta, como es fácil comprenderlo al pensar que los discos no son puestos en circulación sino hasta que la música en ellos grabada ha sido interpretada sin ninguna falla técnica. Así se acostumbra a pensar que el arte es pura técnica, en lugar de estar sujeto a la personalidad del artista y de sus intérpretes, seres a los que solamente en teoría se puede considerar perfectos

Estos dos hechos nos señalan que el público amante de la música, así como el aficionado al teatro, han perdido de vista la naturaleza misma del arte, conquista cultural que sólo puede ser gozada plenamente atendiendo a su constante recreación, a las modulaciones de su interpretación en la sala de conciertos o en la del teatro. Se ha desviado su vocación de la experiencia medular del espectáculo.

Ante tales resultados tendremos que admitir, entonces, que las compensaciones son una dañina desviación, cuando se trata de satisfacer la vocación artística del público por medio de sus manifestaciones fortuitas; son la mitad de una compensación que el ser colectivo resiente a través de su frustración artística. Esta realidad psicológica puede servir, también, para comprender la gran abundancia del interés público hacia

la personalidad del artista, fuera del arte, que la publicidad satisface plenamente, distorsionando, también, la verdadera imagen de esa personalidad.

Para tales defectos aparentes a la observación, queremos apuntar soluciones que pueden ser ahondadas en su contenido por las personas profundamente interesadas en la representación del arte a través del espectáculo, lo mismo organizadores que artistas creadores e intérpretes. Ante todo, es necesario hacer hincapié en la concepción clásica de que el espectáculo no lo es sin el público. La convicción popular al respecto debe lograrse por los medios más avanzados y eficaces de la educación y la propaganda. Es menester dar al espectáculo de arte una revaloración social, colocarlo nuevamente como centro de las actividades sociales, como escenario de las relaciones humanas. Que tome el lugar del club, del café literario, del centro de las reuniones sociales.

En cuanto a la tarea del artista creador, o del intérprete; del autor y del actor, deberán establecerse premisas indispensables cuya síntesis exige una elaboración intrincada y un esfuerzo de gran potencia. Téngase en cuenta que la vocación hacia el arte del público ha sido compensada por medios que, a su vez, han exigido de él un trabajo mental de grandes proporciones; su imaginación se ha desarrollado hasta lograr suplir la realidad y el gozo directo del arte. Los espectáculos que se organicen para atraer a ese público, deberán, pues, contener tal variedad de incitaciones, tal suma de perfecciones técnicas, que logren alcanzar el nivel imaginativo desarrollado individualmente por los miembros del público.

En esa tarea, el arte y sus representaciones alcanzarán un nivel de desarrollo apenas imaginado por sus más fervientes creadores.

Nota. A los lectores especialistas les extrañará que en este artículo hayamos abordado temas no precisamente musicales. Nuestra intención fué hacerlo, pero precisábamos establecer un efecto comparativo que, en el caso del teatro, se amolda perfectamente al problema del interés musical entre el público.

Francisco M. ZENDEJAS

LA ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO EN SU XX TEMPORADA

La Orquesta Sinfónica de México acaba de realizar su XX temporada con los diecisiete pares de conciertos que se llevaron a cabo del 13 de junio al 5 de octubre del presente año, en el Palacio de Bellas Artes.

El maestro Carlos Chávez, Director titular de la Orquesta, tuvo a su cargo diez programas y dos el Director artístico, maestro José Pablo Moncayo. En otras dos semanas figuraron obras cuyas partes corales desempeñó el Coro del Conservatorio y en ella la dirección quedó a cargo del maestro Luis Sandi. En los conciertos restantes la Orquesta recibió la visita de Directores huéspedes, como ha sido costumbre desde hace años; esta vez los visitantes fueron el compositor Aarón Copland que dirigió música de él mismo en un programa y Alfred Wallenstein, Director de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, a cuyo cargo estuvieron los conciertos de dos semanas consecutivas.

Para esta XX temporada la Orquesta Sinfónica de México tuvo el propósito, publicado en su programa general antes de iniciarse la serie de conciertos, de invitar a otras eminentes personalidades; lamentablemente, circunstancias imprevisibles impidieron el cumplimiento de tal propósito: oportunamente se habían hecho las gestiones necesarias para que vinieran a dirigir, un par de conciertos cada uno, primero el compositor Arthur Honegger y luego el maestro Paul Paray, figuras ilustres, ambas, de la música francesa contemporánea. Por desgracia, Honegger enfermó durante la realización del festival Berkshire y casi al mismo tiempo, desde París, cablegrafió el maestro Paray avisando que la falta de salud lo obligaba a cancelar su contrato con la Orquesta Sinfónica de México.

Muchos solistas mexicanos y extranjeros figuraron en esta temporada, como puede verse en los programas respectivos y también, como es tradición en la Sinfónica, muchas fueron las obras que en estos últimos conciertos se tocaron por vez primera en México.

La Orquesta Sinfónica de México continuó, así, su obra ya larga de arte y de cultura, cuya difusión se aumenta por las radiotransmisiones de esos conciertos. Al terminar la

temporada, precisamente en la última radiotransmisión desde Bellas Artes, en la mañana del domingo 5 de octubre, como un breve balance de la labor que la Sinfónica ha desempeñado y para dar fin a la temporada, el Gerente de la Orquesta Sinfónica de México, Lic. José Rojas Garcidueñas, pronunció las siguientes palabras:

"Señoras y Señores:

"Con el concierto de hoy da fin la XX temporada de la Orquesta Sinfónica de México. En la mañana del domingo 2 de septiembre de 1928, en el foro del Teatro Esperanza Iris, se presentó por vez primera bajo la dirección de Carlos Chávez; desde entonces, las temporadas de la Sinfónica se han seguido sin interrupción, año tras año hasta este día".

"Un incontenible impulso, un deseo urgente, el empuje de una vocación decidida llevó a Carlos Chávez a reunir a los compañeros de su Sindicato en el núcleo original de esta Orquesta; en la turbia corriente de fuerzas negativas y precedentes nefastos sólo había de positivo la decisión de un músico en manejar el máximo instrumento musical que es una orquesta, ese instrumento no existía entonces y la tensa voluntad proyectada a un fin concreto hubo de crearlo: así nació la Orquesta Sinfónica de México".

"Esa misma fuerza es la que ha protegido y conservado esta Orquesta, primero en el desarrollo inicial y luego, llegada la madurez, para continuarla, para ampliarla sin tregua y hasta para librarla de las zozobras que amenazan en su derrotero a toda obra auténtica que, al marchar, se abre paso apartando de sí la envidia de los ineptos y de los fracasados".

"A muchos sitios la Orquesta Sinfónica de México ha llevado su mensaje. Sus temporadas se han realizado en diversos teatros de esta ciudad: del Iris pasó al Arbeu y luego al Hidalgo, pero también dió conciertos para niños y para obreros en el Politeama y en el Parque Venustiano Carranza, en Balbuena, y desde 1934 ha sido esta sala de Bellas Artes su lugar de trabajo. En sus jiras ha encontrado inteligente y cálido entusiasmo en las 18 ciudades de provincia que ha visitado, así como en El Paso, Texas, a donde fué hace tres años".

"Muchos y muy ilustres músicos mexicanos y extranjeros, tanto directores como solistas, han encontrado en la Orquesta colaboración y eficiencia. El total de conciertos, en estas veinte temporadas y jiras, casi llega al número de 450 y, en ellos, la Sinfónica ha ejecutado cerca de

480 obras diferentes, tocando por vez primera en México, más de 300 de ellas".

"La finalidad de la Orquesta Sinfónica de México, a través de toda esa labor ha sido y es, simplemente, hacer música, hacer arte y servir a la cultura de México. Cuando esta Sinfónica llegó a su décimo aniversario, Carlos Chávez dijo: "El anhelo de nuestra vida es servir a la música y hacer que ésta lleve su doble misión de fortalecer el ánimo y de unir las conciencias. Creemos que de esta manera podremos contribuir en alguna forma al engrandecimiento de la sociedad en que vivimos".

"Esta obra que es la Orquesta Sinfónica de México ha sido lograda por el esfuerzo vital de un individuo y la suma de colaboradores infinitos, desde los más próximos, como el Consejo Directivo de la Asociación y el personal de profesores que integran la Orquesta, y luego por otros, muchos más, cuya ayuda se ha manifestado en muy diversos modos; pues la obra realizada ha sido posible por la respuesta comprensiva y entusiasta que le ha dado México, lo mismo autoridades que particulares, instituciones y empresas, los patrocinadores y los abonados, todo el público, los diversos públicos que a través de los años nos favorecen con su presencia y vosotros, no por distantes menos próximos, puesto que estas radiotransmisiones, que en esta temporada se han hecho por medio de la Estación X. E. Q., nos acercan en la audición común".

"La Sinfónica está satisfecha, no del éxito alcanzado porque sabe que su mejoramiento es senda siempre abierta, sino de haber cumplido, en la medida de sus fuerzas, el deber que constituye el objeto de sí misma, y yo, en nombre de la Orquesta Sinfónica de México, a vosotros, representantes de nuestros públicos todos, ahora que termina esta XX temporada, os doy las gracias".

En nuestro número anterior publicamos los siete primeros programas de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México. He aquí los restantes:

VIII

Obertura de "Prometeo"	BEETHOVEN
Sinfonía Núm. 5	SHOSTAKOVICH
Concerto Núm. 5, para piano y orquesta	BEETHOVEN
Sinfonía Núm. 5,	TCHAIKOVSKY

IX

Cantata Núm. 10	BACH
Sinfonía de Salmos, para orquesta y coro	STRAVINSKY
Tres Nocturnos	DEBUSSY
"Suave Patria", Poema sinfónico-coral	SANDI

X

Obertura de "Egmont"	BEETHOVEN
Sinfonía Núm. 6	TCHAIKOVSKY
Sinfonía Núm. 7	BEETHOVEN

XI

Toccata	CHAVEZ
Sinfonía "Los Adioses"	HAYDN
Concerto en La menor para violín y orquesta	BACH
Concerto en La mayor para violín y orquesta	R. HALFFTER
Sinfonía Núm. 1	SHOSTAKOVICH

XII

"Trois petites pièces montées"	SATIE
Serenata (para orquesta de cuerda)	BAL Y GAY
Divertimento de "El Beso del Hada"	STRAVINSKY
Cuatro Nocturnos de Villa-urrutia	CHAVEZ
Tres Danzas de "El Sombrero de Tres Picos"	FALLA

XIII

Pavana para una Infanta difunta	RAVEL
Suite en tres movimientos	CONTRERAS
Sinfonía "Litúrgica"	HONEGGER
Concerto Campestre, para piano y orquesta	POULENC
Suite de "El Pájaro de fuego"	STRAVINSKY

XIV

Sinfonía "Haffner"	MOZART
Suite de "Háry János"	KODALY
"Chant of 1942"	CRESTON
Sinfonía Núm. 2	BRAHMS

XV

Obertura "Leonora"	BEETHOVEN
Sinfonía Núm. 6	BEETHOVEN
Suite para orquesta, Op. 19	DOHNANYI
"Los Pinos de Roma", Poema sinfónico	RESPIGHI

XVI

"Gymnopédie" No. 1 (Orquestación de Debussy)	SATIE
"Oda Celeste". Poema sinfónico para orquesta y voz incidental	MARIA TERESA PRIETO
Concerto para piano y orquesta, Núm. 2	BRAHMS
Sinfonía "Italiana"	MENDELSSOHN

XVII

"Gigues"	DEBUSSY
"Iberia"	DEBUSSY
Preludio a "La Siesta de un Fauno"	DEBUSSY
Rapsodia Española	RAVEL
"Dafnis y Cloe", 2a. Suite de fragmentos sinfónicos	RAVEL

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.

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 JUÁREZ 76. MÉXICO, D. F.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

Director
RODOLFO HALFFTER

INDICE

AÑO SEGUNDO — ENERO-OCTUBRE 1947.

PUBLICACION DE EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

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 JUÁREZ 76. MÉXICO, D. F.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

Director
RODOLFO HALFFTER

INDICE

AÑO SEGUNDO — ENERO-OCTUBRE 1947.

PUBLICACION DE EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

Bal y Gay, Jesús
Manuel de Falla, 19.
Los libros, 44.
Escenas de ballet de Stravinsky, 199.

Conciertos de los Lunes
Programas, 158, 210.

Copland, Aaron
Nueva generación de compositores norteamericanos, 129.

Chávez, Carlos
Iniciación a la dirección de orquesta, 5, 53.

Falla, Manuel de
Nota sobre Wagner, 49.

Guerrero, José E.
Danzas chontalpeñas, 192.

Instituto Nacional de Bellas Artes
Estructura y planes, 120.

Mendoza, Vicente T.
La canción hispano-mexicana en Nuevo México, 25.
La décima, 78.

Moreno, Salvador
La música en la sociedad europea, 114.
Dos pequeños libros de dos grandes músicos, 159.

Orquesta Sinfónica de México
La XX temporada, 164, 220.

Perucho, Arturo
El ballet moderno en México, 177.

Romero, Dr. Jesús C.
Rafael Tello, 33.
Una ópera cervantina en México, 211.

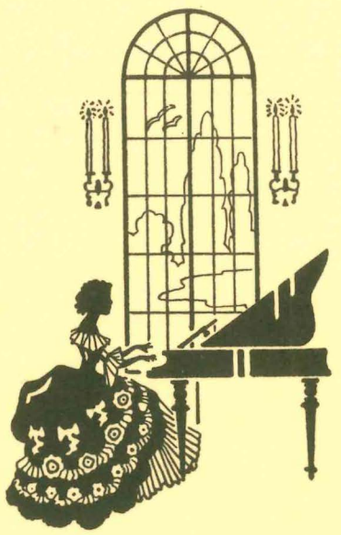
Samper, Baltasar
La investigación en el Departamento de Música de la S. E. P., 39.

Salazar, Adolfo
Los claves, 152.

Sánchez Málaga, Carlos
La música en el Perú, 72.

Sandi, Luis
Impresiones de viaje, 116.
Música moderna, 138.

Zendejas, Francisco M.
Público y espectáculos, 215.



PARA PIANOS

SOLO

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.

México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25 Mexicana: 35-55-52