

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 111-112, México, julio de 1994 - junio de 1995

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 111-112, México, julio de 1994 - junio de 1995, pp. #-#

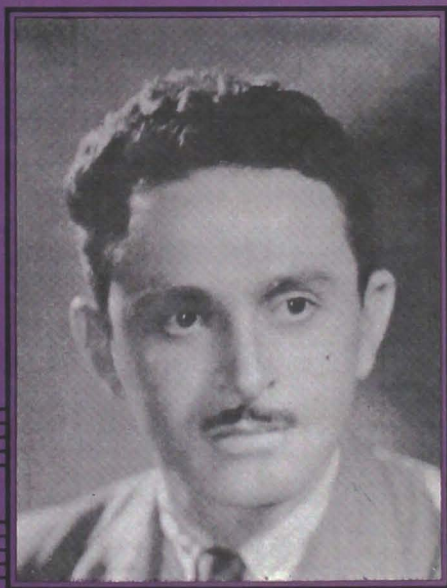
Heterofonía

111-112 julio 1994 - junio 1995

Manuel Enríquez
(1926-1994)



Carlos Jiménez Mabarak
(1916-1994)



CENIDIM

Heterofonía

111-112 julio 1994 - junio 1995

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
*Subdirectora de Educación e
Investigación Artísticas*

Carlos Reygadas
Subdirector general de Administración

José Antonio Robles Cahero
*Director del Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



Heterofonía

Fundadora:

Esperanza Pulido

Director:

Juan José Escorza

Jefe de redacción:

Eduardo Contreras Soto

Consejo editorial:

Juan José Arreola

Consuelo Carredano

Luis Herrera de la Fuente

Ana Lara

Juan Vicente Melo

José Antonio Robles Cahero

Robert Stevenson

Rosa Virginia Sánchez

Fausto Zerón

Colaboración especial:

Yael Bitrán

Antonio de Jesús Otero Icaza

Dibujo musical:

José Juan Hernández

Marco A. Rodríguez

Manuel Vargas

Diseño:

Berenice Miranda

Tipografía y formación: GRAMMA

Portada: Carlos Jiménez Mabarak y Manuel
Enríquez. Fotografías provenientes de los
archivos de ambos compositores.

Heterofonía

Revista musical semestral / ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN MUSICAL / TERCERA ÉPOCA / VOLÚMENES XXVIII-XXIX, NÚMEROS 111-112, julio 1994-junio 1995.

Precio en México

Ejemplar	N\$ 25.00
Ejemplar atrasado	N\$ 30.00
Suscripción anual (incluye gastos de envío)	N\$ 70.00

Foreign prices

Issue	US\$ 13.50
Back issue	US\$ 15.00
Annual suscription (postage included)	US\$ 35.00

D.R. © 1995, Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7o. piso. Tlalpan y Río Churubusco s/n,
col. Country Club, 04220, México, D.F. Tels. 420 4469 y 420 4454.
Los textos firmados son responsabilidad de sus autores.
Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137

Sumario

Presentación	2	Juan José Escorza
La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena	5	Eduardo Contreras Soto
Contrapunto a tres: Revueltas, García Caturla, Roldán	15	Zoila Gómez
Manuel M. Ponce: romántico, moderno. ¿Y la transición?	19	Jorge Barrón
Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato	27	Juan Manuel Lara
Entrevista a Carlos Jiménez Mabarak	37	Luis Enrique Ramírez
El nacionalismo en la música mexicana.		
Conversación con Blas Galindo y Manuel Enríquez	43	Steve Loza
Manuel Enríquez (1926-1994)	54	José Antonio Alcaraz
La obra de Manuel Enríquez	56	Otto Mayer-Serra, José Antonio Alcaraz
<hr/>		
Documentos		
Del epistolario de Carlos J. Meneses (1863-1929)	68	Juan José Escorza
El maestro Floriani	78	María Enriqueta
<hr/>		
Música		
<i>Tema para un nocturno</i>	88	Carlos Pellicer-Carlos Jiménez Mabarak
<i>Ambivalencia</i>	95	Manuel Enríquez
<hr/>		
Notas y reseñas		
Blas Galindo y la educación musical superior en México	102	Gloria Tapia
Luis Sandi y la Liga de Compositores	104	Gloria Tapia
Armando Lavalle (1924-1994)	107	Sergio Ortiz
Recordando a Samuel Claro Valdés	109	Aurelio Tello
<hr/>		
Libros		
De los románticos tardíos a los posmodernos	111	José Antonio Robles Cahero
El sonido de lo propio	114	Juan José Escorza
La sucursal estadounidense del club revueltiano	116	Eduardo Contreras Soto
Hacer música	120	Xochiquetzal Ruiz Ortiz
<hr/>		
Música impresa		
Bach a la guitarra	124	Juan José Escorza
<hr/>		
Grabaciones		
Jiménez & Mabarak [<i>sic</i>]	128	Eduardo Contreras Soto
<i>Lejanías</i> de Antonio López	129	Aurelio Tello
<hr/>		
Correspondencia	132	
Efemérides	135	

Presentación

1994 será recordado en la historia de la música de México por las sensibles defunciones de varios músicos de gran significación, todos ellos en el mejor periodo creativo de sus vidas. Armando Lavalle falleció el 12 de febrero, Manuel Enríquez el 26 de abril, Carlos Jiménez Mabarak el 21 de junio, Yolanda Moreno el 16 de diciembre y Uberto Zanolli el 20 del mismo mes.

Desde diferentes ámbitos de la actividad musical los cinco dedicaron sus talentos con verdadera pasión a consolidar el edificio de la música mexicana. Sus respectivas carreras constituyen ejemplos vivos de honestidad artística, férrea voluntad de trabajo y entereza a toda prueba que deben quedar como sendas para ser transitadas por las nuevas generaciones musicales de México.

Independientemente de los materiales que sobre ellos publicamos hoy, o publicaremos posteriormente, con este número de Heterofonía queremos rendir un sentido homenaje a la singular trayectoria del notable grupo desaparecido.

Que la música y la personalidad de Revueltas siguen estando muy justamente entre las obsesiones de los investigadores contemporáneos lo prueban las colaboraciones de Eduardo Contreras Soto y Zoila Gómez. Contreras Soto, en el ensayo que abre el número, explora una de las parcelas desatendidas hasta hoy de la música de Revueltas, la música para el cine y la escena. Síntesis de las pesquisas que el autor ha realizado para la elaboración de un próximo libro sobre el tema, su trabajo nos da elementos para determinar hasta qué grado esta sección del catálogo de Revueltas posee valores estéticos propios o debe ubicarse en el socorrido género alimenticio del que hablaba Satie.

Zoila Gómez, desde su privilegiado conocimiento de Alejandro García Caturla y Amadeo Rolán, nos ofrece un contrapunto a tres donde la estética de Revueltas es considerada paralelamente con la de sus dos ilustres contemporáneos cubanos, abordando con este ensayo la modalidad del trabajo comparativo, de la que tanta necesidad tiene la musicología de los países de habla hispana.

A nuestro nuevo colaborador Jorge Barrón, quien actualmente reside y trabaja en Zacatecas, le debemos ya una muy estimable contribución a la bibliografía sobre Ponce, su disertación doctoral "Three Violin Works by Mexican Composer Manuel María Ponce (1882-1948): Analysis and Performance" (1994). Para Heterofonía ha escrito ahora un ensayo sobre un tema de gran pertinencia, los elementos que permiten caracterizar la transición entre las etapas romántica y moderna de la obra de Ponce. Con el presente ensayo Barrón suma otra aportación para el análisis de los procedimientos creativos de este fundamental compositor del siglo xx.

Con motivo del trigésimo aniversario del Museo Nacional del Virreinato fue encargada a Juan Manuel Lara una conferencia sobre los libros de coro que la institución custodia. Graciosamente, el museo ha permitido que Heterofonía publique tal alocución. Tras una exposición sobre la naturaleza y características de los libros corales en general, Lara examina panorámicamente los cerca de ochenta libros de coro coloniales que forman parte del valioso acervo musical del museo.

El periodista Luis Enrique Ramírez logró una excelente entrevista con Carlos Jiménez Mabarak cuando en el inicio del año el compositor fue investido como Premio Nacional de Artes 1993. La alta distinción oficial, tardía pero afortunadamente no otorgada post mortem, de ninguna manera menguó el espíritu eternamente crítico del maestro, lo que se evidencia en la entrevista. Las palabras recogidas por Ramírez resultaron premonitorias: "los homenajes, a mi edad, son una especie de preludio a las pompas fúnebres". Por desgracia, así fue. Como muestra del trabajo más reciente del maestro publicamos en la sección Música "Tema para un nocturno", canción para barítono y piano compuesta en 1988 sobre el poema homónimo de Carlos Pellicer. Agradezco a la señora Alma Rivera y a la maestra Isolda Acevedo su generosidad para con Heterofonía al permitir la publicación de la obra.

En una memorable sesión académica efectuada en la Universidad de California en Los Ángeles en 1987, Steven Loza logró reunir a dos de los pilares de la composición del siglo xx mexicano, Blas Galindo y Manuel Enríquez, para hacer que ambos disertaran sobre nacionalismo musical, música indígena, etnomusicología y otros temas afines. El resultado de esta irrepetible conversación con dos compositores de distintas generaciones y de escuelas divergentes puede el lector conocerlo a páginas 42 a 53 de esta entrega.

Nadie más adecuado en el mundo de la crítica para retratar con maestría y evaluar con precisión la personalidad y la estética de Manuel Enríquez, figura prominente de la música de América en la segunda mitad del siglo xx, que José Antonio Alcaraz. Con su característica sagacidad y, sobre todo, con un cariño y una admiración surgidos de una amistad irreprochable, Alcaraz nos ha dejado en "Manuel Enríquez (1926-1994)" una ejemplar semblanza del compositor que es mucho más que la nota necrológica que pretendió ser. Enseguida, reproducimos "La obra de Manuel Enríquez". Se trata del último texto mayor escrito por el gran musicólogo mexicanista Otto Mayer-Serra y al mismo tiempo del primer artículo de análisis crítico sobre la aportación creativa del compositor. Sin duda nos hallamos ante un texto antológico de la musicología.

La sección Documentos está dedicada esta vez a una figura injustamente olvidada por las actuales generaciones, la del músico y educador Carlos J. Meneses. Mediante una breve inmersión en el flujo epistolar del maestro y sus discípulos y un retrato literario se intenta reconstruir algunos aspectos de la digna efigie de nuestro gran pianista y director, contemporáneo de Campa, Villanueva y Castro.

Las notas se dedican a tres compositores y a un musicólogo. Los compositores son: Blas Galindo, a un año de su muerte; Luis Sandi, felizmente entre nosotros en vísperas de su nonagésimo aniversario, y Armando Lavalle, cuyo deceso sus alumnos lamentamos junto con la comunidad musical toda. El musicólogo es Samuel Claro Valdés, entrañable amigo de Heterofonía e investigador latinoamericano de dimensiones magistrales, quien falleciera el pasado 10 de octubre.

Cierro esta presentación con el anuncio de un hecho que lamento profundamente. Eduardo Contreras Soto ha decidido no continuar como jefe de redacción de Heterofonía a partir del número siguiente. Dejo aquí testimonio de su compromiso absoluto con la revista durante el tiempo que permaneció en su cargo. Su sapiencia y su disciplina inigualables han dejado ya una marca indeleble y benéfica en estas páginas. Gracias, Eduardo. Vale.

Juan José Escorza

La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*

Entre las muchas buenas prendas que comparten Silvestre Revueltas y el cine mexicano está la facilidad con la que ambos generan mitos y leyendas, algunas de franca fantasía digna del mejor cuentista y otras, la mayoría, muy malas y estorbosas para el mejor y más gozoso conocimiento de ambos. Acerquémonos con curiosidad de espectador al mundo de las ocho películas y de los cinco eventos escénicos para los que Revueltas creó música, y veremos que la “función” nos revelará sorpresas, nos ampliará las razones ya sobradas por las cuales Silvestre es tenido como sencillamente genial y, espero, nos hará pasar muchos buenos ratos que nos harán perdonarle algunos malos momentos.

Silvestre Revueltas compuso música para las películas de largometraje *Redes* (1935), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), *El indio* (1938), *El signo de la muerte* (1939), *La noche de los mayas* (1939), *Los de abajo* (1939) y *¡Que viene mi marido!* (1939), además de aquella para un documental producido en 1938 por la Secretaría de Edu-

cación Pública sobre la construcción de los ferrocarriles de Baja California. Creó también la música para los siguientes trabajos escénicos: la pantomima infantil *Troka* (1933), el balet infantil *El renacuajo paseador* (1933), un montaje de *Los caballeros de Aristófanes* (1936), un episodio de la revista musical *Upa y Apa o Mexicana* (1939) y tres de los cuatro episodios del ballet *La coronela* (1940). Se ha comentado la participación musical de Revueltas en una película más, un cortometraje de 1934 llamado *Caminos*, cuyo título ya sugiere una evocación revueltiana, pero no tengo referencias comprobables sobre tal película. Por otra parte, hasta la fecha son innumerables las menciones y utilizaciones de la música de Revueltas en el cine y la escena mexicanos, pero aquí nos centraremos en la música compuesta por el duranguense con finalidad explícitamente, filmica o escénica.

El trabajo musical de Revueltas, conviene recordar, se dio en una época de excepcional creatividad artística y filosófica en nuestro país, una época en la que se establecieron determinados cánones estéticos con los cuales seguimos dialogando hasta la fecha, ya sea para seguirlos de modo intuitivo y hasta inconsciente o para cuestionarlos y negarlos: por ejemplo, el

* Agradecemos a la Filmoteca de la UNAM y a la Cineteca Nacional su autorización para reproducir las imágenes filmicas de este artículo, así como al Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes su ayuda para digitalizar algunas imágenes.

arte para el pueblo, la reivindicación de la población obrera, campesina e indígena, el elogio de la máquina y de la industrialización. Podemos observar en los trabajos filmicos y escénicos donde participó Silvestre la presencia de éstos y otros elementos conceptuales en mayor o menor grado, y lo que también habría que observar ahora es el modo como la propia aportación sonora de la música revueltiana participa de estos caracteres de la época, quizá como una de las explicaciones de su gran eficacia dramática y emotiva; porque una de las cualidades que primero saltan a la vista del trabajo revueltiano en la pantalla es lo bien entrelazado y compenetrado que se halla con las imágenes, los personajes y el ambiente, trascendiendo el papel de "música incidental" en el sentido tradicional de mero adorno o relleno y pasando a ser pieza fundamental de toda la creación del ambiente dramático de las películas. Este valor de excepción de la música filmica revueltiana se manifiesta lo mismo en las grandes películas donde la suma es de una felicísima resolución, como *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* que en las películas limitadas o francamente mediocres donde la música es el único elemento significativo y hasta ayuda a disimular la falta de otros valores filmicos, como en las películas dirigidas por Chano Urueta.

Vayamos por orden de composición de las músicas. *Troka* es el primer encuentro de Silvestre con la escena. En 1933 Germán List Arzubide, el gran poeta estridentista, dirigía la radiodifusora de la Secretaría de Educación Pública, y el compositor le propuso ilustrar musicalmente unas historias para la radio en las que el poeta presentaba a *Troka* "el poderoso", un personaje que ilustraba alegóricamente las capacidades del ser humano para controlar y dominar la naturaleza para su beneficio y el de sus iguales, sin temores por ver las fuerzas de la naturaleza como algo incontrolable o monstruoso. El proyecto de historias radiofónicas con música se desarrolló a tal grado que se volvió una representación mimica con coreografía de Gloria Campobello; esta pantomima se programó para una tempo-

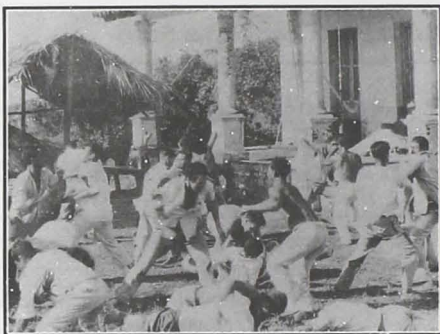


Foto fija de *Redes*, de Strand, Zinnemann y Gómez Muriel. El fondo musical de esta riña de los pescadores es el pasaje ahora conocido como "lucha".

rada de varios eventos artísticos de la Secretaría de Educación Pública en 1933. Durante el proceso, Revueltas grabó con la orquesta de la radiodifusora la música de *Troka*, incluso en dos versiones porque el resultado de la primera, al parecer, no le satisfizo; con todo y haberse realizado esta grabación bajo las precarias condiciones técnicas de la radio de los años treinta, sería de agradecerse que quien conservara una ejemplar de este oro molido lo compartiera con todos, pues nos encontraríamos con la que sin duda es la primera grabación de una obra revueltiana, y bajo la dirección del mismo autor. *Troka* no se ha vuelto a representar desde su estreno; List Arzubide publicó por aquellos años un volumen con las historias de su personaje, un título poco conocido de su producción, y la música pasó a formar parte de esos títulos revueltianos que siempre se mencionan y nunca se escuchan. En el argumento de List Arzubide se menciona la realización de una danza de *Troka* con niños de todos los países del mundo, la cual ilustra lo mismo el espíritu de solidaridad internacional característico del pensamiento de izquierda de la época que un proyecto escénico con ambiciones de participación del público, ya que, según recuerda List Arzubide, se pedía a los niños asistentes a la representación que se integraran en la danza. La música de Revueltas participa de esta fe y esta confianza en un *hombre contralor del universo* —como el título del mural de Rivera en Bellas Artes—,

con apoyo en la máquina a su servicio y en los otros hombres, sus iguales.

Al año siguiente Revueltas llegaría al cine, al muy joven cine sonoro, y lo haría en circunstancias muy singulares y en una película muy peculiar que iba a ser documental, se iba a llamar *Pescados*, iba a ser dirigida por el fotógrafo estadounidense Paul Strand y llevaría música de su amigo Carlos Chávez, quien tenía entonces el poder para producir la película porque estaba al frente del Departamento de Bellas Artes de la SEP. La película no fue *como iba a ser*, porque en 1934 Chávez dejó su puesto en Bellas Artes y su sucesor, Antonio Castro Leal, aceptó el compromiso de concluir el filme que ya había sido iniciado, pero la impuso nuevas condiciones—ya desde entonces los cambios de funcionarios afectaban cualquier intento de continuidad en los proyectos culturales. Entre las modificaciones administrativas y las necesidades directas y reales que el rodaje de la película le planteó a Strand, ésta se fue convirtiendo en una historia de ficción—conservando, sin embargo, su fuerte carga de verdad documental, ya que el propio argumento partía de los hechos reales—que terminó por dirigir Fred Zinnemann con Emilio Gómez Muriel—Strand se hizo cargo exclusivamente de la fotografía—y que llevaría finalmente música original del recién invitado Silvestre Revueltas. La película también cambió de nombre: se llamaría *Redes*.

No creo necesario abundar en el argumento de *Redes*, que en la ilustración de la vida cotidiana de los pescadores de Alvarado, Veracruz, expone los conflictos obrero-patronales dando especial importancia a la lucha de clases y con no poca verdad social—lo cual quizás extrañe escuchar en estos tiempos en que cualquier idea de izquierda se desecha con displicente rapidez—; aquí prefiero detenerme en la afortunada combinación del ojo de Strand con el oído de Revueltas: este par de sentidos privilegiados sintetizó con gran fortuna un efecto común que hasta la fecha nos hace mirar esta película impulsados por una irresistible atracción. Revueltas estuvo algunos días en Alvarado durante el rodaje, y tal vez

¡¡VERDADERA JUSTICIA SOCIAL!!
 Es la que claman
 los de "ABAJO" y los de "ENMEDIO".
"REDES"
 La primer película de ambición estética nacional le dirá como alcanzarla.
 FOTOGRAFIA **PAUL STRAND** DIRECCION **F. ZINNE MANN**
 E. GOMEZ MURIEL
 MUSICA ORIGINAL **SILVESTRE REVUELTAS.**
¡UNA VERDADERA PELICULA NACIONAL!

Volante publicitario de Redes.

hubiera pensado ya desde entonces en los temas que usaría en su música; pero compuso la totalidad de la partitura con base en la película ya editada. Según parece, tuvo una moviola en su casa durante el tiempo que compuso la música, de modo que podía ver repetidamente la película y no una sola vez como empezaba a hacerse usual en la producción fílmica industrial; sin duda esta revisión detenida de las imágenes de Strand y de la fuerza argumental permitió al compositor encontrar el ambiente sonoro más adecuado, el cual se vio beneficiado por el hecho de que el estilo de filmación generó un diálogo muy escueto en general, y muchas escenas tenían por único sonido la música, la cual adquiría así un protagonismo que el sentimiento revueltiano volvió intensamente dramático. Siempre se ha especulado qué música habría hecho Chávez si le hubieran dejado trabajar en la película, pero el hecho es que la música de Revueltas no ofrece muchas posibilidades de imaginar algo mejor.

En 1933 Revueltas compuso la música para ilustrar una historia infantil de títeres, *El renacuajo paseador*, basada en un cuento del colombiano Rafael Pombo que ya había sido publicado en México desde los inicios de este siglo por Antonio Vanegas Arroyo. El cuento se acoplaba muy bien al corrosivo y agri dulce humor revueltiano, pues narra el paseo de un renacuajito que se encuentra con un amigo ratón, con el cual se va de francachela a un lugar donde se puede beber y bailar con otros ratones y ratoncitas... hasta que llegan los gatos y los hacen huir de forma tan precipitada que el renacuajo no se percató de que habrá de caer en el pico de un goloso pato, el cual

dará fin a su paseo y al cuento. Esta historia para niños fue presentada con títeres diseñados por Lola Cueto, quien junto con su esposo Germán se especializó durante años en la escultura funcional y de elementos teatrales con una gran calidad que los llevó a la confección de un estilo muy personal. Toda esta sucesión de movidos acontecimientos fue narrada por Silvestre Revueltas en una secuencia musical de sorprendentes ¡cinco minutos!, de los cinco minutos más abigarrados de imaginación musical que existen. Una pequeña dotación de cámara le bastó a Silvestre para dar vida con socarrones alientos de metal al renacuajo, a los ratones y a la desbandada provocada por el gato, incluso para ilustrar con una hilariante escala descendente de los instrumentos el funesto desenlace del renacuajo en la panza del pato. *El renacuajo* se volvió tan célebre ya en vida del compositor, que Anna Sokolow creó con la pieza, en 1940, una coreografía para bailarines de carne y hueso, cuyo estreno está indisolublemente ligado a la leyenda revueltiana porque nació el día de la muerte del duranguense: qué subida ironía, que Revueltas hubiera muerto mientras su música estaba haciendo reír.

La experiencia de *Redes* debió estimular a Revueltas para colaborar en 1935 en la creación de una gesta filmica ya legendaria, una de las grandes obras del arte cinematográfico: *¡Vámonos con Pancho Villa!* Este trabajo que Fernando de Fuentes dirigió con base en la novela de Rafael F. Muñoz, con una inmensa riqueza de construcción de personajes, un profundo análisis de las contradicciones generadas por la revolución de 1910 en sus protagonistas directos e individuales y una apasionante narración visual de espacios abiertos contra acercamientos expresivos, cuenta entre sus méritos con una partitura revueltiana que ni se impone sobre el conjunto ni se pierde, un excelente ejemplo de integración de discursos con la carga dramática requerida por cada uno. Revueltas citó en esta música filmica varios temas populares, singularmente *La Adelita* y *Las tres pelonas*, pero los manejó con su característica libertad de estilo. De *¡Vámonos con Pancho Villa!* se



Silvestre Revueltas, como pianista de cantina.
Imagen de *¡Vámonos con Pancho Villa!*
de Fernando de Fuentes.

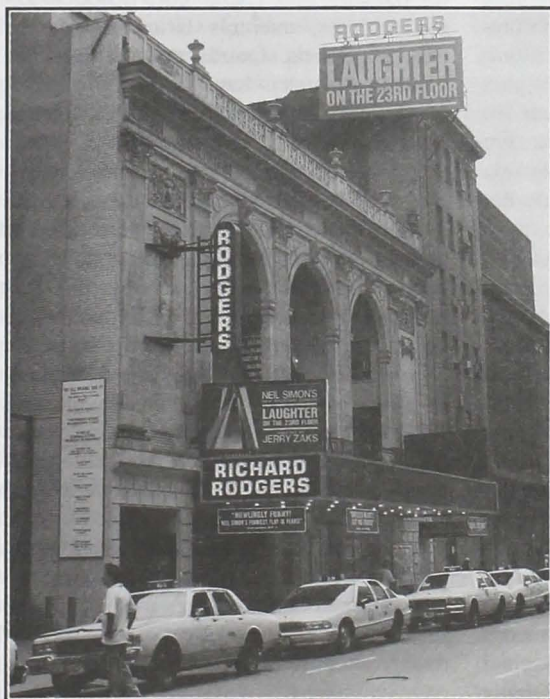
puede mencionar aquí otro elemento de nuestro interés, pues presenta la única aparición del actor Silvestre Revueltas ante las cámaras; se da tal aparición en la escena en que llegan los revolucionarios a una ciudad recién tomada, y al entrar a festejar en la cantina provocan tal escándalo con sus disparos al aire —precursores de un recurso explotado hasta el cansancio por el cine nacional— que el espantado pianista de la cantina, sin dejar de tocar *La cucaracha*, saca un letrero que dice: “Favor de no disparar al pianista” y lo coloca sobre su piano. Ese pianista es Revueltas.

En 1936 Julio Bracho presentó en el Palacio de Bellas Artes una temporada de teatro auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México, la segunda gran incursión de nuestra casa de estudios en la producción teatral. En el año de los radicalismos del gobierno de Lázaro Cárdenas y de la expulsión de Plutarco Elías Calles, Bracho presentó un sorprendente repertorio político escudado en la imagen de “venerables clásicos”: *Los caballeros* de Aristófanes y *Las troyanas* de Eurípides, e incluso prescindió de tal escudo de protección con *Los caciques*, adaptación de Mariano Azuela de su propia novela *Del Llano Hermanos, S. en C.* Tal temporada no podía dejar de sugerir una crítica de cierto ejercicio del poder, y por ello resulta digno de mención el que se hubiera realizado sin contratiempos ni obstáculos en el principal escenario de la ciudad de México;

quizás el patrocinio de la Universidad influyó como protección. Lo que importa mencionar aquí es que Julio Bracho, fiel seguidor de las teorías escénicas ambiciosas y totalizadoras de Gordon Craig, Max Reinhardt y Erwin Piscator, se propuso conjuntar en las producciones universitarias el esfuerzo de grandes talentos en todos los elementos del montaje, y así los escenógrafos fueron gente como Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma o Julio Castellanos, los actores fueron de la talla de Isabela Corona y Carlos Riquelme. La música de *Las troyanas* fue de Luis Sandi —de lo mejor de su catálogo— y la música de *Los caballeros* fue de Revueltas. Para el maestro del humor político, el maestro del humor musical. Desgraciadamente no podemos hacer una idea de los valores del trabajo de Revueltas con Aristófanes porque no se conserva la partitura de la música para este montaje. Es una verdadera lástima que no podamos estudiar lo que debe haber

hecho el duranguense en un medio dramático que le ofrecía facetas tan interesantes precisamente en sus pasiones: la política y el humor. No deja de sugerir una especulación muy interesante, sin embargo, lo aristofánico que es Revueltas: directo, irreverente, corrosivo, consciente en lo político y de un humor y una fantasía inagotables.

Hacia 1938 habían cambiado muchas cosas en la vida profesional de Silvestre Revueltas: había roto con Carlos Chávez y dirigía la Sinfónica Nacional del Conservatorio, la cual nunca pudo igualar el nivel ni la actividad de la Sinfónica de México; había viajado a España y había presenciado en su guerra civil el principio del fin de una esperanza. Para Silvestre las cosas no volvieron a ser igual a sus años de seguridad laboral y apoyo institucional; si bien contaba con los ingresos fijos de la cátedra y el podio conservatorianos, contaba también con esa personalidad tan discutida y comentada que le impidió siempre mantener un nivel de vida estable. Además los sueldos de los profesores eran entonces casi tan miserables como ahora, lo cual obligaba a personas como Revueltas a compensar sus ingresos con otras entradas. Esta necesidad lo llevó a hacer de su trabajo fílmico un empleo fijo y virtualmente a destajo, al contrario de las películas anteriores a 1936, en las que había participado con más intereses estéticos que monetarios. Ese año de 1938 colaboró en la película *El indio*, único filme dirigido por Armando Vargas de la Maza, basado en la novela homónima del primer Premio Nacional de Literatura, Gregorio López y Fuentes. Aunque esta película representa un esfuerzo bien intencionado de reivindicación del indígena en la época en que esto era casi canon estético, la película es más bien fallida, al apoyarse demasiado en elementos de corte melodramático, pintoresco y hasta turístico, y



Teatro Richard Rodgers (antes Teatro de la calle 46, 46th Street Theatre), de Nueva York, EUA. Aquí se presentó *Mexicana* durante abril y mayo de 1939. Foto de J. Miguel Flores Hidalgo (1994).

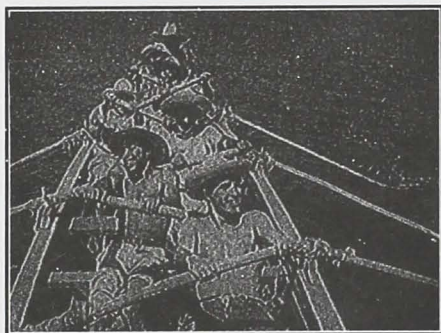


Imagen de Redes, de Strand, Zinnemann y Gómez Muriel. El movimiento de los pescadores va coordinado con la música de Revueltas, en el pasaje ahora conocido como "Corrido".

confiarle el papel principal a un inverosímil Pedro Armendáriz, por cierto casi irreconocible de lo joven que estaba al actuar aquí. La música de Revueltas compartió créditos con los arreglos de diversos cantos indígenas realizados por Manuel Castro Padilla. Revueltas también parece citar por momentos ciertos aires indígenas, pero la cita más evidente que hace el compositor es la de su propia obra *Cuaubnáhuac*, de la cual extrajo varios pasajes para usarlos aquí como música incidental. No debe olvidarse que *Cuaubnáhuac* fue concebida originalmente sólo para la sala de conciertos. El valor de la música de Revueltas es aquí relativamente menor, pero no deja de constituir un apoyo firme a la narración filmica.

También de 1938 data una película documental que la SEP produjo como memoria y como propaganda de la construcción de la vía férrea entre Fuentes Brotantes, Baja California, y Santa Ana, Sonora; una obra ambiciosa y hasta heroica, que costó mucho trabajo y vidas humanas porque debía hacerse bajo las inhóspitas condiciones ambientales del desierto de Altar, pero a cuyo término fue muy celebrada porque enlazó por tierra a la península de Baja California con el resto del país, por medio del ferrocarril. No he visto este documental ni conozco a persona alguna que lo haya visto, pero su existencia ha sido muy referida y bien documentada, empezando por el programa de mano de un concierto de la

Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio en el que Revueltas estrenó dos obras suyas y otras de Manuel María Ponce y José Rolón. Una de las dos obras de Revueltas era una suite de concierto de la música empleada en el documental ferrocarrilero, y efectivamente se advierte en la suite la habilidad con la que el duranguense se divirtió para hacernos escuchar un tren en movimiento, un elogio de la máquina que se refuerza con una serie de temas de espíritu sumamente alegre y optimista. No podríamos decir que esta suite contenga una progresión de efectos dramáticos, pero debemos considerar que proviene de una película que, hasta donde sabemos, no cuenta ninguna historia de ficción dramatizada; es más, si nos imaginamos el esquema típico de un documental cinematográfico, podemos construir en nuestra mente la sucesión de imágenes ilustradoras del tema, organizadas de acuerdo con la narración de una voz fuera de pantalla que charla con nosotros los espectadores, mientras la música sirve... para esa charla. Quizás de esta finalidad utilitaria Revueltas haya deducido en broma el muy serio título de *Música para charlar*, un título muy ingenioso que despierta de inmediato lecturas entre líneas. Más allá de sus fines utilitarios, *Música para charlar* es una gozosa suite de programa con recreaciones sonoras muy imaginativas. Por cierto, la otra obra que Revueltas estrenó junto con esta suite en el concierto mencionado es *Sensemaya*.

Silvestre Revueltas se dedicó de lleno a la producción de música filmica durante 1939; en ese año musicó cuatro películas, todas del director Chano Urueta, quien puede honrarse de haber tenido de planta a tal compositor en sus producciones. A pesar de que se hacen defensas ocasionales de los trabajos de Urueta, la opinión generalizada de la crítica durante medio siglo ha sido la de poner en evidencia sus debilidades, intentos fallidos y pretensiones de parecer trabajos ambiciosos y trascendentales. Urueta dispuso varias veces de los mejores elementos con los que se podía hacer cine en su tiempo, y los desperdició



Foto fija de *El signo de la muerte*, de Chano Urueta. Para las apariciones de Manuel Medel en cada nueva escena, Revueltas creó una simpática rúbrica de flautín.

o los desaprovechó con una espantosa falta de talento. Veamos cada caso.

El primero es una combinación donde el todo es muy inferior a la suma de sus partes. Imaginemos una película protagonizada por Mario Moreno 'Cantinflas' y Manuel Medel, con argumento y guión de Salvador Novo y con música de Silvestre Revueltas. Tal suma de talentos habría podido dar una película quizás excéntrica pero muy divertida; sin embargo, sólo dio *El signo de la muerte*, una de las farsas más flojas de Cantinflas. Hay que reconocer, por justicia con Chano Urueta, que en esta cinta no todo el fracaso es su responsabilidad: Novo se engolosinó tanto con su historia de conspiraciones neozotecas en un mundo inverosímil de periodistas detectives, que perdió la proporción dramática del tema; recuérdese que el mejor trabajo dramático de Novo, el destinado a la escena teatral, se daría muchos años después, y que guiones fallidos como el de esta película bien pueden considerarse su formación dramaturgíca empírica. La música de Revueltas para *El signo de la muerte* tiene, sin embargo, varios hallazgos ingeniosos, como la creación de sendos temas asociados a Cantinflas y a Medel, tan eficaces que en algunas ocasiones nos advierten de la inminente aparición del personaje en pantalla; esta partitura fílmica también hace ciertas alusiones a temas musicales indígenas, sobre todo en el prólogo de la película que pretende es-

tablecer un ambiente de intriga histórica. Esta película suele ser mencionada en los escritos sobre Revueltas con el título *Bajo el signo de la muerte*; añadirle la preposición parece sugerir un título de más seriedad, incluso suena a una película más fatalista, más trágica... Quienes hayan escrito así el título y no conozcan en realidad la película quizás se sorprendan de que Revueltas hubiera colaborado en una película con Cantinflas; a Revueltas no le sorprendió, y al público y a la crítica de su tiempo tampoco, según parece.

La siguiente cinta de Urueta musicada por Revueltas es nada menos que *La noche de los mayas*. Cuánta tinta ha corrido sobre la famosa película que vale más por su fotografía de Gabriel Figueroa en las ruinas mayas y por la música de Silvestre que por sus propias prendas de narración fílmica. Lo que en su tiempo algunos vieron como hieratismo o estoicismo fatal de los indígenas ahora se ve como falta de acción dramática y edición sin dinamismo; la pretendida reivindicación de los valores indígenas ante la intromisión del "hombre blanco" se revierte en una incomprensión del mismo mundo indígena, que mueve al espectador a identificarse con quien es el supuesto "villano" de la historia, el propio "blanco", en la culminación de una confusión ideológica que tal vez ya existía realmente en el ánimo de los hombres del final del cardenismo y de la vuelta a la derecha que se emprendería en los años posteriores. Ante la falta de claridad temática por parte del director, los hombres de talento como Figueroa o Revueltas se dieron a la tarea de resolver de manera muy personal las necesidades que les planteaba la película; gracias a esta relativa independencia de contenidos, la música del duranguense se fue cargando de brillo, de fuerza dramática, y fue llenando de significados emotivos muchas imágenes que carecían de expresión definida por ellas mismas. Por lo tanto, hay escenas muertas en lo visual o en lo narrativo que la música salva de la petrificación total, como las emboscadas o las acciones nocturnas en las cuales la música es la única que nos advierte que allí "va a

pasar algo". En medio de su desamparo industrial, Revueltas se esmeró en crear una pintura musical de grandes ambiciones a la medida de lo que él, como tantos, creyó que podría y debería esperarse de un filme ambicioso y bienintencionado.

Tras la superproducción de *La noche de los mayas*, filmada en las mismas locaciones naturales de Yucatán, Chano Urueta emprendió nada menos que su versión filmica del clásico de Azuela, *Los de abajo*. Como toda gran obra literaria, la traslación de su discurso propio al cinematográfico le reportó dificultades insalvables al director —parece regla general que las grandes películas no suelen partir de grandes obras literarias, ni éstas suelen convertirse en grandes películas—; su desarrollo es lento y repetitivo, y la película llega al extremo de plagiar escenas completas de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, como aquella en donde un revolucionario se abalanza sobre una ametralladora de los federales y la laza para llevársela a sus filas. En lo que respecta a la música de Revueltas, el apremio de tanta necesidad musical debió moverle a citar de nuevo en la película sus propias obras de concierto; en *Los de abajo* escucharemos *Caminos*, la simpática pieza que evoca un corrido, desde la rúbrica inicial, y a lo largo de la película se citan constantemente fragmentos de la misma pieza. La elección de *Caminos*, por lo menos, resulta adecuada para la recreación ambiental de una época donde imperó el corrido como idioma musical.

La última película que recibió música de Silvestre Revueltas fue *¡Que viene mi marido!*, adaptación de una farsa del español Carlos Arniches. Esta película tan transmitida por la televisión tiene la gracia particular de sus protagonistas, Joaquín Pardavé, Julián y Domingo Soler, Emma Roldán y Arturo de Córdoba, entre otros, pero desde luego no en sus participaciones más brillantes; la adaptación dejó una historia que avanza a tumbos injustificados con una lentitud exasperante, precisamente una historia de las que funcionan con base en la rapidez y la sorpresa como son las farsas de enredos llamadas "comedias de astracán".

Esta película es la menos lograda de todas aquellas en las que participó Revueltas, incluso en su propia parte musical; quizás el músico, harto de producir cantidad y no calidad para resultados filmicos tan insatisfactorios, resolvió llenar el ambiente de esta última película con fragmentos de su material previo, aquellos que funcionarían para sugerir buen humor y sarcasmo. *¡Que viene mi marido!* cita largos pasajes de *Música para charlar*, que probablemente el público de su tiempo no asoció con la música de un documental ferrocarrilero; digo probablemente porque no sé si el documental sobre los ferrocarriles de Baja California se proyectó en salas comerciales como la película de Urueta. Es significativo que después de esta película Revueltas no volviera a trabajar en algún proyecto filmico; nunca sabremos si se trataba de un descanso o de un retiro definitivo, porque murió unos meses después del estreno de *¡Que viene mi marido!*, dedicado a labores musicales distantes del cine.

En el mismo 1939 Silvestre participó en una producción teatral sumamente curiosa, que no ha sido estudiada con detenimiento y que merece un poco de atención, cuando menos, por lo extraño de su historia: se trata de *Upa y Apa*, una revista musical que se presentó con el título de *Mexicana* en Nueva York. Esta "musical extravaganza", (sic) como se le llamó en Nueva York, fue la iniciativa de un empresario de Broadway, Sam Spiegel, quien le propuso al Departamento de Bellas Artes de la SEP la producción de una revista musical para vender una imagen atractiva y optimista de México en el escaparate de la opinión internacional que ya era entonces Nueva York. Debíó haber sonado atractiva la idea de promover una buena imagen mexicana ante los vecinos del norte, a un año de la expropiación petrolera y ante los crecientes temores de muchos países ricos por el avance en Europa de los regímenes fascistas y comunistas —en una época en que nuestro país era tenido por algo parecido a tales gobiernos—; fueran éstos u otros los motivos, lo cierto es que Celestino Gorostiza, a la sazón director de Bellas Artes,

aprobó el proyecto de Spiegel y lo apoyó. Así se fue conformando la revista *Upa y Apa*, la cual reunió a un buen número de escritores talentosos como guionistas, varios escenógrafos de renombre en la escena nacional y una suma poco frecuente de compositores de tipo popular como Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo o José Sabre Marroquín con autores de concierto como José Rolón, Candelario Huízar, Blas Galindo y Silvestre Revueltas. La revista sólo tuvo una función en el Palacio de Bellas Artes, porque las presiones sindicales impidieron más funciones –parece que Spiegel no era muy honrado con los pagos–; sin embargo, se estrenó en el Teatro de la Calle 46, hoy Teatro Richard Rodgers, en pleno distrito teatral de Nueva York, y aunque sólo estuvo cinco semanas en cartelera tuvo buena respuesta del público y de la crítica. Se puede entender que los neoyorquinos se entusiasmaran con *Mexicana*, pues estaba llena de lugares comunes tenidos por “exóticos” allende el río Bravo, con abundancia de bailes regionales pintorescos y profusión de escenografía y vestuarios coloridos. De los diecinueve cuadros de la revista –ampliados a veintisiete en Nueva York–, el cuadro llamado “Un retablo” o “Un velorio” tiene música de Revueltas, con un argumento nada menos que de Xavier Villaurrutia, que ilustra un velorio muy a la mexicana, con festejo, cierta alegría y humor ante la muerte, algo *very typical*, como se ve. El guión para piano del cuadro de Silvestre cita unos versos populares sobre el diablo, así como el juego verbal “tres tibiris son tres, seis tibiris son seis”. Así pues, aunque sólo fuera con un fragmento menor, la música de Silvestre Revueltas se escuchó alguna vez en Broadway, Nueva York.

El último de los trabajos de Revueltas fue para la escena: *La coronela*. Este ambicioso proyecto dancístico reunió en 1940 la coreografía de Waldeen, la dirección escénica de Seki Sano, la escenografía de Gabriel Fernández Ledesma y la música de Revueltas; todos estos grandes creadores se habían asociado en torno de la inspiración que les motivaba otro gran creador, José

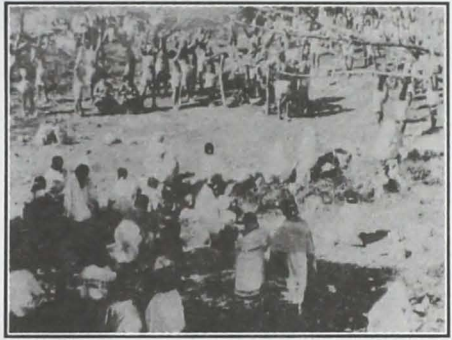


Foto fija de La noche de los mayas de Chano Urueta. El fodo musical de los tres ritos propiciatorios de la lluvia es una de las variaciones del movimiento llamado por Limantour Noche de encantamiento.

Guadalupe Posada, cuyos grabados constituían la fuente de los personajes, los argumentos y las imágenes. A través del recorrido de grabados del gran artista, en el argumento se pasaba de la vida extremosa del porfirismo a la danza de la muerte en que se convertía a la revolución. Sin embargo, en el colmo de la ironía revueltiana, la muerte se llevó al músico antes de que éste pudiera concluir la partitura del ballet; la conclusión, como es bien sabido, corrió a cargo de Blas Galindo, quien compuso el cuarto y último episodio, el único que faltaba. Candelario Huízar orquestó todo el guión de piano de Revueltas y el episodio de Galindo, y con esta versión se estrenó el ballet. El surgimiento de la llamada “época de oro de la danza mexicana”, cuando se introdujeron nuevas técnicas, se renovaron las propuestas plásticas y corporales y se prodigó el talento en coreografías hoy memorables, suele ubicarse con la compañía La Paloma Azul y con esta temporada del Ballet de Bellas Artes en la que se estrenó, entre otras obras, *La coronela*. Parece que Revueltas se proponía componer más música para la danza en lo sucesivo, pero su muerte nos impide afirmarlo con seguridad. Por lo menos quedó este testimonio, valioso punto de partida para la danza mexicana.

El mundo sonoro que Silvestre Revueltas creó para el cine y la escena ofrece tantas páginas de tan excelente factura que el pro-

pio compositor se permitió convertirlas en suites para la sala de conciertos: así procedió con *Redes* y *Música para charlar*; además dirigió varias veces *El renacuajo paseador* como pieza de concierto durante su viaje a España. Los directores de orquesta han coincidido con el buen juicio que Silvestre se hiciera de su propia música, y han aportado nuevas suites de su producción filmica. Por ejemplo, Erich Kleiber realizó hacia 1944 sus propias versiones de *Redes* y de *Música para charlar*; por cierto, no entendió el humor que expresa este título y le pareció tan feo que le cambió a su suite el nombre por el de *Paisajes*. Otro gran defensor de la música filmica de Revueltas fue José Ives Limantour, célebre músico a quien se le cargó toda su vida el doble estigma de ser nieto del ministro de Hacienda de Porfirio Díaz y ser homosexual, dos absurdos prejuicios que tal vez hayan influido para que hoy casi nadie lo recuerde; y no debería olvidarse que entre sus méritos figura el haber realizado la suite del material musical de *La noche de los mayas*. Así es; esta imponente suite de media hora revueltiana, tan afincada en el repertorio orquestal y tan celebrada por todo el mundo como uno de los títulos de Revueltas más conocidos y grabados, fue arreglada y estrenada por Limantour apenas en 1960. Limantour elaboró también su propia versión de *Música para charlar* y de *La coronela* —esta última en colaboración con Eduardo Hernández Moncada—, y manifestó estar a punto de hacer lo mismo con la música de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aunque diversas razones le impidieron realizarlo. Como se conserva la mayoría de las partituras filmicas de Revueltas, sin duda seguirá habiendo directores que se interesen por llevar esta música de la pantalla a la sala de conciertos y a las graba-



Portada de José Chávez Morado para Rin-Rin Renacuajo de Rafael Pombo, historia en la que está basado El renacuajo paseador.

ciones, lo cual es una de las mejores muestras de lo viva y atractiva que sigue siendo.

Al hacer este recuento de la activa participación que tuvo Silvestre Revueltas en la vida filmica y escénica de su tiempo crece la figura del creador, del hombre abierto a la participación entre disciplinas artísticas y capacitado para obtener de tal participación resultados admirables y dignos de emulación. Conocer estas facetas de la producción revueltiana nos ayuda a restituir al músico cualidades reales en lugar de las legendarias, para que nos sorprenda la realidad más que la leyenda, así como las historias de nuestro cine, nuestro teatro o nuestra danza a menudo son más increíbles que sus obras. Cuando volvamos a *Redes* o a *¡Vámonos con Pancho Villa!*, o cuando se repongan *El renacuajo paseador* o *La coronela*, esforcemos nuestros sentidos atrofiados y veamos, pero también escuchemos.

Contrapunto a tres: Revueltas, García Caturla, Roldán*

O frecer una visión cubana de Silvestre Revueltas es evocar esa etapa tan discutida pero fructífera del nacionalismo musical de este siglo. Prefiero llamarle del “verdadero” nacionalismo, a diferencia del de finales del XIX que, aunque pionero, todavía quedaba muy cerca de los moldes del romanticismo europeo –indudablemente Viena y París seguían capitaneando–, traducidos en el predominio de las microformas, la armonía chopiniana y la indiscutibilidad del piano y el violín. Apenas si apareció la orquesta, en los catálogos de los compositores de nuestro XIX latinoamericano; ¿y cómo iba a ser posible, si se carecía de los organismos sinfónicos capaces de interpretar tales creaciones, en caso de haber sido escritas?

Por ello, de 1920 a 1940 es cuando por vez primera en su historia la música latinoamericana se afirma como tal y alcanza una proyección internacional antes nunca soñada. Son muchos los nombres del periodo y el fenómeno se da en casi todos nuestros países. Pero una necesaria decantación hace que hoy el criterio unánime reconozca a los llamados “cinco grandes” de la etapa: el brasileño Heitor Villa-Lobos, los cubanos



Amadeo Roldán (1900-1939)

Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, y los mexicanos Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Dos de ellos, Villa-Lobos y Chávez, vivieron largamente y, por ende, tuvieron mayores posibilidades de extender sus *currícula* y transitar por diferentes corrientes de creación. A los otros tres, el destino les deparó una breve estancia física en el reino de este mundo; ninguno de ellos rebasó

* Alocución pronunciada en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en el Homenaje a los hermanos Revueltas, el 15 de junio de 1994.

los cuarenta años. Debieron, pues, crear intensamente en poco tiempo, y sólo es la posteridad quien los ubica en los cimeros lugares que indudablemente les pertenecen.

Roldán, Caturla y Revueltas. Contrapunto a tres. El primero en nacer fue Silvestre, justamente la noche de San Silvestre, el 31 de diciembre de 1899, como para despedir el viejo siglo y anunciar los nuevos aires que se plasmarían en el presente. En orden cronológico, sigue Roldán, quien nace sólo seis meses después, el 12 de julio de 1900 y es, sin embargo, el primero en fallecer, en marzo de 1939. Caturla es el tercero. Vio la luz en 1906, y vive sólo un mes más que Revueltas, hasta el 12 de noviembre de 1940. Confieso que el sorprendente paralelismo histórico de estas tres vidas, todavía me desconcierta. Mucho más si, al margen de las fechas, ahondamos en el ideario estético de estos compositores: "un arte esencialmente americano", propugnaba Amadeo. "Hay que dejar que se manifieste la fuerza intrínseca de nuestra música", decía Caturla. Y Revueltas:

Nuestra música mexicana [refiriéndose a lo que sonaba en su momento] tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus coterráneos con trajes y maneras de la capital. Es música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas, como una recepción diplomática o un aristocrático sarao. ...El grito plebeyo, fecundo en rebeldías, de un desharrapado, tiene más fuerza constructiva que un millón de *five-o'clock-teas*.

Muchos han querido establecer una convergencia total entre las músicas de estos tres creadores, arguyendo la presencia de una especie de genio desbordado, exuberante, sin riendas ni cortapisas; y contraponiendo a estas cualidades la medida que otorga el llamado talento y el oficio. Personalmente, no comparto ese criterio. Pienso que el venero fundamental que nutría a estos artistas era la asunción cabal de *lo popular*, sin falsas estilizaciones superfi-



Alejandro García Caturla (1906-1940).

ciales, pero sin tampoco remontarse hacia atrás exageradamente, como pensando que las únicas y verdaderas raíces nacionales se encuentran en lo prehispánico. Esta segunda postura pretende desconocer que esta América nuestra es el resultado de la síntesis operada entre tres culturas; es consecuencia de un largo y complejo proceso de transculturación —para usar el formidable concepto de don Fernando Ortiz— y que, justamente, lo nacional se encuentra en el punto justo en donde esa combinación germina y se proyecta con una *otredad* que es capaz de hincar raíces en lo que queda atrás, pero también de anticiparse a lo que va a venir. Escúchese, si no, la obra *Esquinas* (1930) de Revueltas, *La rumba* (1933) de Caturla, o *Motivos de son* (1928) de Roldán, composiciones en las que el sustrato de lo urbano es el elemento generador. Porque lo urbano es —o puede ser— tanto o más folclórico que lo rural; así como lo ancestral, para que pueda ser asimilado, requiere del ingrediente de lo contemporáneo, en ese toma y daca de interinfluencias culturales.

Justamente en esas décadas de los veinte a los cuarenta se produce otra coincidencia, tanto en Cuba como en México y otros países del área: el auge de las investiga-



Silvestre Revueltas (1899-1940).

ciones etnomusicológicas y, en forma concomitante, el aflorar de un pensamiento teórico-musical en Latinoamérica. Lo anterior implica que necesariamente hubo una retroalimentación entre creación e investigación, en la búsqueda común del acento propio, reflejada tanto en partituras como en textos. Los compositores sienten el apremio de explicarse *también* con palabras, de sustentar sus hallazgos con argumentos. A propósito de esto, y vinculándolo con la —en mi opinión— fuerte presencia de lo urbano en los compositores que nos ocupan, deseo traer a colación lo que el propio Revueltas expresó de su obra *Esquinas*:

De todas las calles y de todos los barrios. Probablemente, al que escucha le será difícil imaginarse en una esquina. A mí también. Con buena voluntad se podrá imaginar cualquier cosa: calles, callejones, plazuelas, plazas. Sería divertido encontrar en esta música ruido de claxons, tranvías, camiones, etc. Desgraciadamente no hay nada de eso. ... Más bien el ruido, o silencio, el tráfico interno de las almas que veo pasar cerca de mí. Algunos entendidos en música son capaces de encontrarle forma determinada —binaria, ternaria, lied—. No ha sido ésa mi intención. El tráfico de que

hablaba es multiforme y sin coherencia aparente. Está sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado a otro de la calle.

Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

El otro gran aporte del periodo fue la osadía de lanzarse hacia el gran conjunto orquestal, bien fuera propiamente sinfónico, o en combinaciones deliberadas de instrumentos que hasta entonces no habían sonado juntos. Roldán, Caturla y Revueltas, cada cual por su propia vía, buscaron —y encontraron— un color orquestal quizás indómito y agreste, pero despojado de telarañas magisteriales y agitador de “la quietud habitual de los enamorados del acorde perfecto”. *Tres pequeños poemas* de Roldán, *Suite para orquesta* de Caturla y *Colorines* de Revueltas, resultan cabales exponentes.

Sin que nunca se conocieran personalmente los dos cubanos y el mexicano, estos tres grandes de la música latinoamericana confluyeron sobremanera. Amadeo, al frente de la Orquesta Filarmónica de La Habana, estrenó la *suite* de *Redes*, al poco tiempo de haber sido compuesta. Revueltas y Caturla coincidieron en elegir poemas de Nicolás Guillén para realizar respectivas obras. Prueba de ello es el *Sensemaya*, también utilizado por el cubano, así como otros textos del mismo poeta, a lo largo de la década de los treinta. La importancia de Silvestre fue dada a conocer por Roldán, desde su labor de profesor y director del Conservatorio de La Habana —que hoy lleva el nombre de este último—, y fue transmitida a la generación de compositores cubanos posterior a los cuarenta, principalmente Harold Gramatges y Argeliers León, quienes, a su vez, la difundieron a sus alumnos, que constituyen la presente generación. Se hizo en Cuba, en 1980, una edición titulada *Imagen de Silvestre Revueltas* (La Habana, Editorial Arte y Literatura), en homenaje al cuadragésimo aniversario de su desaparición. Durante los años setenta y ochenta, las obras del mexicano eran abundante y

frecuentemente ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

Dos prominentes intelectuales cubanos estuvieron muy vinculados a Revueltas: Juan Marinello y Alejo Carpentier. Quien citar, de ese gran pensador que fue Marinello, las palabras con las que inicia su vivencial ensayo "El hombre y el creador":

Hay gentes que el tiempo desdibuja, desarbora, desvirtúa, como si hubieran ganado la fisonomía en una conjunción ocasional de gracias efímeras; otras, en cambio, se van integrando en la perspectiva dilatada, se van espesando en el tiempo. Discurren los días y la personalidad se nos va mostrando en relieves más netos que cuando vivían. Así ocurre con Silvestre Revueltas, cuyo recuerdo me visita con mucha frecuencia.

La amistad entre Silvestre y Marinello fue sólida. Juntos estuvieron en la ciudad de México y en Guadalajara; también en París y en España, cuando Revueltas dirigió una orquesta en la Valencia diariamente bombardeada, donde estrenó, una mañana de tregua, *El renacuajo paseador*. "El lenguaje de su gracia convenía ajustadamente con el de sus oyentes que, por una hora, gozaban de una música cuajada de intención sabia y punzante" —relata Marinello, quien asimismo fue testigo del nacimiento de una de las obras de mayor significado en la creación de Revueltas, la que dice su dolor por el asesinato de Federico García Lorca, la cual originalmente tituló *Llanto*, en lugar de *Homenaje*, como hoy se le conoce. Refiriéndose al secreto de la grandeza de Revueltas, escribió Marinello:

A medida que pasan los años se va descubriendo mejor la razón animadora de la grandeza creciente de Revueltas. Había en él, como hemos visto, una hombría tierna y valerosa, ansiosa y entera, de la que podía esperarse la más difícil conquista. Fue la materia prima de que se hizo su imparidad. Pero el merecimiento primordial estuvo en el modo de encauzar la radical calidad. Creo que si hay en nuestros pueblos un gran caso anun-

ciador en ese punto, éste es el del músico mexicano.

Alejo Carpentier, por su parte, al cumplirse el vigésimo aniversario del fallecimiento de Caturla y Revueltas publicó en 1960:

La obra de Alejandro García Caturla crece con el tiempo, como crece, en México, la de un Silvestre Revueltas, cuya música tenía un cierto parentesco sonoro con la de nuestro compositor. Ambos —el uno dentro de lo mexicano; el otro, dentro de lo cubano— estaban guiados, sin conocerse siquiera, por parecidos propósitos estéticos.

Y antes, en 1952, el propio Carpentier había expresado de *Revueltas*:

Este hombre que se jactaba de no amar la música que hace pensar, fue el creador de una música que mucho hizo pensar a los compositores americanos por la autenticidad de su acento. Autenticidad debida a un concepto del nacionalismo que, como el de Falla, como el de Villa-Lobos, no buscaba su verdad en lo externo, sino en las raíces profundas de una sensibilidad peculiar. Porque si bien Silvestre Revueltas escribió partituras que ostentan títulos mexicanos, o que se dicen inspiradas en espectáculos de la vida mexicana, ... el compositor, sin apartarse de su manera de pensar la música alcanzó, a través de su temperamento propio, una expresión ecuménicamente americana.

Una visión cubana de Silvestre Revueltas no puede, inevitablemente, sustraerse al establecimiento de este contrapunto a tres, entre tres de los más grandes. Infinidad de factores los hermanaron, de la misma forma en que se encuentran hermanadas las historias de México y Cuba; no obstante, el indiscutible sello particular de cada uno los diferenció, y los colocó en coordenadas únicas y cruciales del devenir cultural de Nuestra América. Silvestre Revueltas continúa encarnando, hoy, ese ímpetu renovador que caracteriza al artista verdadero, enraizado en su pueblo, pero totalmente consciente de la anchura y amplitud de este mundo nuestro.

Manuel M. Ponce: romántico, moderno. ¿Y la transición?

Cuando pensamos en la obra musical del maestro Ponce, viene a nuestra mente la gran diversidad de estilos y técnicas que él utilizó a lo largo de su vida. Desde sus primeras composiciones pianísticas hasta el *Concierto para violín* (1943), su música revela una considerable evolución. La mayoría de los autores que han abordado el tema ponciano coinciden en apreciar al menos dos grandes fases en la música del compositor: una romántica y otra moderna. El año de 1925 marca la línea divisoria entre estas dos fases, ya que en ese año Ponce partió a París con el deseo de conocer las nuevas tendencias musicales. El pianista Pablo Castellanos, quien fuera discípulo de Ponce, subdivide a su vez cada una de las fases anteriores en dos, haciendo un total de cuatro subdivisiones que toman en cuenta los viajes del maestro Ponce a Europa: Primera etapa (romántica), de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa; segunda etapa (romántica), de 1905 a 1924, después del primer viaje; tercera etapa (moderna), de 1925 a 1932, durante su segundo viaje y la cuarta etapa (moderna), de 1933 a 1948, después del segundo viaje.¹

Entre 1915 y 1925, Ponce escribió un nú-

mero considerable de obras con pasajes que incursionan en las técnicas modernas de finales del siglo XIX y principios del XX. La existencia de estas obras justifica el reconocer esta etapa como un periodo de transición,² el cual nos permite tener una representación más aproximada del fenómeno evolutivo en la música de Ponce.³ De esta manera, la división anterior a 1925 puede ser:

- a) Periodo romántico, anterior a 1915.
- b) Periodo de transición, de 1915 a 1925.

² Este artículo está basado en conceptos desarrollados en mi tesis doctoral *Three Violin Works by Mexican Composer Manuel María Ponce (1882-1948): Analysis and Performance*, EUA, University Microfilms Incorporated, 1994.

³ En este artículo, la proposición de la existencia de un periodo de transición y sus características, está hecha a partir del análisis de las obras mismas. El interés de Ponce por la música nueva durante los años 1915 a 1925 no sólo se manifestó en sus obras musicales sino también se reflejó en varios de sus artículos y conferencias. Objeto de un estudio posterior sería el investigar las circunstancias que motivaron el cambio de estilo en la música de Ponce a partir de 1915, aspectos como: contactos personales con otros compositores, influencias, críticas, estudios autodidácticos, etcétera.

¹ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, compilado por Paolo Mello, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 18-19.

Ponce antes de 1915

Las primeras composiciones de Ponce revelan un estilo conservador profundamente influido por la música romántica europea del siglo XIX, especialmente la música de salón, género favorecido —junto con la ópera italiana— por la aristocracia porfiriana y ampliamente cultivado por los pianistas-compositores antecesores de Ponce, tales como Ituarte (1845-1905), Elorduy (1855-1913) y Castro (1864-1907). En 1905, durante su primer viaje a Europa, Ponce tocó algunas de sus composiciones al entonces director del Liceo Musicale (Bolonia), Enrico Bossi, quien reconoció el talento de Ponce pero criticó su estilo musical:

En 1905 se debe escribir música [de] 1905... o hasta música de 1920, pero jamás música de 1830. Tiene usted talento, pero le hacen falta conocimientos de la técnica musical. Mis ocupaciones me impiden tomarlo como alumno, pero le recomendaré con el maestro Dall'Olio que lo fue de Puccini; así tendrá usted, aunque lejano, un condiscípulo ilustre.⁴

Durante 1905 Ponce estudió en Italia con Torchi y Dall'Olio y en 1906 ingresó al Conservatorio Stern de Berlín para estudiar piano con Martin Krause, partiendo de regreso a México el 28 de diciembre de 1906.⁵ Entre los beneficios de este primer viaje a Europa, Ponce mejoró su técnica pianística y su habilidad en el contrapunto; también comenzó a componer obras vocales y para otros instrumentos —sus obras anteriores a 1904 son exclusivamente para piano— abordando las grandes formas con obras como el *Trío romántico* (1905-1911), el *Concierto para piano* (1911) y la suite *Estampas nocturnas* (1912) para orquesta de cuerdas. Sin embargo, la orientación conservadora de su producción musical anterior a 1915 no mostró cambios drásticos, en todo caso se enriqueció con algunas innovaciones que no modificaron sustancialmente su enfoque

romántico tradicional, esto a pesar de la fuerte crítica de Bossi en Italia. El lenguaje armónico del *Trío romántico* ejemplifica algunas de estas innovaciones, entre otras, el uso de armonías cromáticas en constante modulación, y acordes de séptima, novena, oncena y trecena así como triadas aumentadas. En el ejemplo 1, las armonías en relación cromática de tercera (fa# menor-la menor-fa# menor-re menor) con quintas paralelas en el bajo, resultan en un sonido moderno.

The image shows a musical score for the first movement of Manuel M. Ponce's 'Trío romántico', measures 64-68. The score is written for piano and features chromatic harmonic relationships and parallel fifths in the bass. The tempo is marked 'a tempo'. The score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with parallel fifths. The second system continues the melodic line with chromatic movement and the bass line. The third system shows the melodic line with a fermata and the bass line with parallel fifths.

Ejemplo 1.

Manuel M. Ponce *Trío romántico*, primer movimiento, compases 64-68.

Es interesante recordar que el 24 de junio de 1912, Ponce presentó con los alumnos de su academia particular de piano el primer recital integrado exclusivamente con obras de Debussy —evento pionero en la difusión de la música nueva en México.

⁴ Citado en Jesús C. Romero, "Efemérides de Manuel M. Ponce", *Nuestra Música* 5, núm. 18, 1950, p. 167.

⁵ *Ibidem*, p. 168.

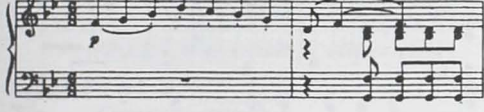
Un mes después, en concierto de su academia, Ponce estrenó su *Scherzino* dedicado a Debussy.⁶ En esta pequeña obra, Ponce utiliza técnicas propias del estilo impresionista como son las escalas pentatónicas y de tonos enteros⁷ así como algunas disonancias sin resolución (véase ejemplos 2a y 2b). La escritura modernista del *Scherzino* es sin embargo un caso aislado en la producción de Ponce en este periodo.

obra: "Se perciben choques de acordes lo mismo impresionistas que a la Béla Bartók, aunque la mayor parte de su armonía está tratada en forma tradicional."⁸

La *Sonata* tiene dos movimientos cuyos temas principales son melodías folclóricas mexicanas. El primer movimiento, en forma de sonata, utiliza como tema principal la melodía *El sombrero ancho*, y el segundo movimiento, en forma de *scherzo* y trío, la melodía *Pica, perico*.⁹ Los temas princi-

Alla maniera d un Scherzo

Vivo



Ejemplo 2a

Manuel M. Ponce, Scherzino, (a Debussy), compases 1-2.

Allegro $\text{♩} = 100$



Ejemplo 2b

Manuel M. Ponce, Scherzino, (a Debussy), compases 20-21.



Ejemplo 3

Manuel M. Ponce, Sonata núm. 2, primer movimiento, compases 1-8.



Ponce entre 1915 y 1925

Durante este periodo, Ponce vivió dos años en Cuba (1915-1917) y el resto en la ciudad de México (1917-1925). Su producción musical incluye obras de su estilo romántico anterior a 1915, así como obras que incursionan en el uso de lenguajes más modernos, como la neomodernidad y el impresionismo. Dentro de estas últimas, los pasajes modernos coexisten con pasajes románticos tradicionales.

La *Sonata núm. 2* para piano, compuesta en Cuba en 1916, es una de las primeras obras de Ponce que destaca por sus innovaciones estilísticas en una rara mezcla de estilos (romántico, folclórico e impresionista). Carlos Vázquez, discípulo y heredero universal de Ponce, comenta acerca de esta

pales son presentados a la manera tradicional tal como lo muestra el ejemplo 3. Las decoraciones cromáticas de los primeros compases son típicas de la fase romántica tradicional de Ponce.

Los pasajes de transición muestran aspectos más innovadores. En el ejemplo 4 se mues-

⁶ Romero, p. 171.

⁷ La escala de tonos enteros aparece también por pocos compases en la *Balada mexicana* (1915).

⁸ Notas del disco Emi Capitol Records 33C 167 45 10 82/3 ASMB-77034.

⁹ *Ibidem*.

tra el empleo de una escala sintética en do sostenido menor, la cual contiene dos segundas aumentadas (mi-fa doble sostenido, la-si doble sostenido) dentro de la octava.

**Ejemplo 4**

Manuel M. Ponce, Sonata núm. 2, primer movimiento, compases 61-63.

El ejemplo 5 muestra el uso de dos elementos que resultan en un pasaje moderno de gran colorido. En los compases 194 y 195, los acordes descendientes formados exclusivamente con teclas negras son seguidos paralelamente por octavas producidas con las teclas blancas creando una textura disonante.¹⁰ Los compases 196 y 197 emplean un segmento de la escala de tonos enteros (do-re-mi-fa#-sol#).

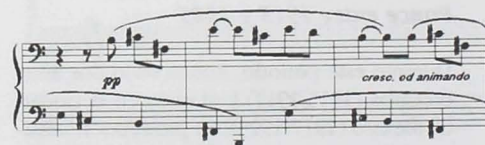
**Ejemplo 5**

Manuel M. Ponce, Sonata núm. 2, primer movimiento, compases 194-197.

En el último movimiento encontramos con mayor frecuencia pasajes modales de corte impresionista como los de los ejemplos 6a y 6b.

**Ejemplo 6a**

Manuel M. Ponce, Sonata núm. 2, segundo movimiento, compases 51-58.

**Ejemplo 6b**

Manuel M. Ponce, Sonata núm. 2, segundo movimiento, compases 247-251.

¹⁰ Ponce empleó frecuentemente esta técnica en obras posteriores a 1925, entre otras la *Sonata breve* (1932), para violín y piano y especialmente la *Suite bitonal* (1929) para piano solo.

A diferencia de la *Sonata para piano*, los temas principales de la *Sonata para violonchelo*¹¹ son tratados en una forma menos tradicional teniendo el uso de los modos como característica principal. El tema principal del primer movimiento inicia en el modo de sol eolio:

Allegro selvaggio *♩. 68*

Ejemplo 7

Manuel M. Ponce, *Sonata para violonchelo y piano, primer movimiento, compases 1-6.*

La sonata tiene también varios pasajes de corte impresionista como el del ejemplo 8. La textura, con trémolos y trinos, y el empleo de acordes de séptima sin resolver contribuyen eficazmente al propósito impresionista de la obra.

La *Sonata mexicana* para guitarra (1923) tiene un estilo neoclásico. Aunque la mayor parte de esta obra es tradicional, algunos pasajes como el que se muestra en el ejemplo 9 contienen elementos innovadores, en

¹¹ Según Castellanos esta obra fue compuesta entre 1915 y 1917 (Op. cit., p. 60). Sin embargo, en el archivo Ponce existe un manuscrito con fecha de terminación del 27 de octubre de 1922.

Animato

Ejemplo 8

Manuel M. Ponce, *Sonata para violonchelo y piano, tercer movimiento, compases 53-63.*

este caso: compás irregular (5/8), frases irregulares, melodía fragmentada, estructura no-periódica y armonía no-tradicional. La tonalidad del movimiento es re mayor. Sin embargo, la mayoría de las armonías en este pasaje son extrañas a esa tonalidad. Áreas tonales fragmentadas en fa# menor, do# mayor y sol menor (iv/re), anteceden la primera aparición de re mayor (compás 9).

Ponce compuso su tríptico sinfónico *Chapultepec* en 1922 y después de algunas modificaciones lo estrenó en el año de 1929. La obra sufrió cambios posteriores antes de ser reestrenada en su forma definitiva en 1934.¹² En el archivo Ponce existe el manuscrito del primer movimiento ("La hora matinal", posteriormente titulado "Pri-

¹² David López Alonso, *Manuel M. Ponce: Ensayo biográfico*, México, Ediciones Botas, 1971, pp. 94-95.

Musical score for Ejemplo 8, consisting of three systems. Each system has a piano part on the left and a violin part on the right. The first system includes a dynamic marking of *espr. marc.* and a hairpin crescendo. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ejemplo 8

Continuación, Manuel M. Ponce, Sonata para violonchelo y piano, tercer movimiento, compases 53-63.

Musical score for Ejemplo 9, consisting of three systems. Each system has a piano part on the left and a violin part on the right. The tempo is marked *Andantino affettuoso*. The piano part includes dynamic markings of *Arm. 8^{ma}*. The violin part features a melodic line with slurs and accents.

Ejemplo 9

Manuel M. Ponce, Sonata mexicana, segundo movimiento, compases 1-9.



Ponce y sus discípulos de la Academia de Piano (1910-1914). En la gráfica aparecen, de pie, Salvador Ordóñez Ochoa, Carlos Chávez, Félix Loera y Antonio Gomezanda; sentados, Graciela Amador, Ponce, Lia Aguilar y Eva Barocio.

I

La hora matinal

Allegretto affettuoso $\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flautas, Oboes, and Clarinetas en Sib. The brass section includes Cornos en Fa, Trompetas, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Timbal and Triángulo. The string section includes Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support. The score is marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *f*, and includes articulations like accents and slurs. The tempo is marked *Allegretto affettuoso* with a metronome marking of $\text{♩} = 100$.

Ejemplo 10a

Manuel M. Ponce, Chapultepec, versión de 1922, primer movimiento: "La hora matinal", compases 1-4.

I
PrimaveraAllegretto affettuoso $\text{♩} = 100$
Ejemplo 10b

Manuel M. Ponce, Chapultepec, versión de 1934, primer movimiento: "Primavera", compases 1-4.

mavera") en su versión inicial (1922). Resulta de gran interés ver que este movimiento está totalmente concebido en un lenguaje impresionista.¹³ De hecho, las versiones del primer movimiento de 1922 (ejemplo 10a) y 1934 (ejemplo 10b) son muy similares. La versión de 1934, con trece compases menos, muestra una mayor utilización de las maderas con una concentración importante de arabescos.

Conclusión

La literatura disponible sobre el tema ponciano considera moderna la música de este compositor sólo a partir de 1925, fecha en

la que Ponce inició una estancia de ocho años en París con el objeto de actualizar su estilo y técnica musicales. Como hemos visto en las obras anteriormente mostradas, Ponce incursionó en la práctica de técnicas modernas antes de su residencia en París, especialmente a partir de 1915. Debido a esto, podemos considerar los años entre 1915 y 1925 como un periodo de transición contribuyendo así a una caracterización estilística más precisa en la música de Ponce. ♪

¹³ De hecho, *Chapultepec* es una de las obras más impresionistas en la producción musical de Ponce.

Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato*

Es de todos sabido que en la sociedad novohispana la Iglesia, considerada tanto en su significado más amplio como en el más restringido de jerarquía, tuvo una influencia decisiva en el modo de vida, y en lo que llamamos específicamente *cultura*. La música, como uno de los aspectos de la cultura, no fue la excepción.

La música constituyó uno de los medios más efectivos empleados por los evangelizadores en la conquista espiritual de los naturales de estas tierras, quienes, a su vez, respondieron positivamente ante este estímulo, como respondieron también ante las otras propuestas culturales: las lenguas clásicas, la literatura, la pintura, la escultura, la orfebrería, etc., por la gran tradición artística que ya tenían antes de la llegada de los europeos. Díganlo, si no, testimonios tan entrañables como la iglesia de Santa María Tonanzintla en Puebla o la de Santo Domingo de Oaxaca, por citar algo de lo más conocido.

Sin embargo, el conocimiento de la música mexicana del periodo virreinal está apenas empezando, a pesar de los grandes esfuerzos que han hecho desde hace varias



Parte del Oficio de Completas en Canto llano. Nótese la decoración que enmarca los textos y la música. (Acervo Musical del Museo Universitario del Virreinato).

décadas investigadores tan ilustres como Robert Stevenson, Miguel Bernal Jiménez, Jesús Estrada y muchos más.

Todavía no se habla de la música virreinal mexicana con conocimiento y experiencia, como de la literatura, la arquitectura o la pintura de la misma época. Ni de los grandes músicos mexicanos del Virreinato como se habla, por ejemplo, de Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Alonso de la Vera Cruz, Tomás Mercado, Antonio Rubio, Francisco Xavier Clavijero o José Antonio Alzate.

En la música también se dio la aportación correspondiente por parte de los

* Trabajo leído el 21 de septiembre de 1994 en el ciclo de conferencias *Tepetzotlán ayer y hoy*, celebrado con motivo del trigésimo aniversario del Museo Nacional del Virreinato.



Libro de coro impreso que contiene misas del compositor portugués Eduardo Duarte Lobo. Aparece una parte del Agnus Dei de la Misa Cantate Domino a ocho voces. (Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato).

Europeos. Fray Pedro de Gante fundó una escuela en Texcoco, la tierra de Nezahualcoyotzin, mientras se disipaban el humo, el polvo y el hedor de la muerte en la capital azteca, destruida después de ochenta días de sitio implacable. En esa escuela, destinada a la educación de los naturales, entre otras cosas también se enseñaba música.

Prácticamente todos los monjes de los órdenes religiosos llegados a México, quienes tenían a su cuidado una pequeña comunidad, enseñaban sencillas melodías de "canto llano", junto con la doctrina cristiana, y en apoyo de ésta. Otros monjes se dedicaron a la enseñanza formal del canto polifónico. Y así, al correr del tiempo, fueron llegando poco a poco a estas tierras algunos de los mejores exponentes de la música europea, que en esa época, del Renacimiento, lograba un gran esplendor, después de 700 años de búsquedas y experimentación. Hay que notar que "una de las mayores sorpresas que nos brinda la música del Renacimiento —dice Bryan Trowell—, es el hecho de que todas las grandes conquistas musicales del periodo se realizan dentro de la música sacra".¹

Las enseñanzas de esos maestros tuvieron éxito porque nuestros antepasados indígenas también tenían en ese aspecto una arraigada tradición de disciplina y crea-

tividad, aprendida en el *Calmecac* y en la *Cuicacalli*, la "casa de los cantos", de tal manera que "muy pronto cualquier poblado de cien almas o más —dice fray Juan de Torquemada—, posee cantores que han aprendido la forma de cantar oficios, misas y maitines y que dominan a la perfección la música polifónica, y en cualquier parte puede uno hallar instrumentistas competentes".²

Nuestros antepasados indígenas aprendieron a entonar, a cantar, a leer y escribir música, "haciendo bellos libros, creando espléndidas bibliotecas musicales, copiando pacientemente los libros que trajo fray Juan de Zumárraga; aprendieron a construir instrumentos musicales, y un poco después, también a componer música según las reglas de la época en Europa".³

Desde mediados del siglo XVI, a pocos años de consumada la conquista, las catedrales, las iglesias y los conventos de la Nueva España empezaron a tener sus capillas musicales formadas por cantores e instrumentistas indígenas que solemnizaban con su arte las grandes festividades religiosas del año litúrgico cristiano.

Dice Juan Arturo Brennan —y no sin razón— que la música prehispánica no existe, simplemente porque las culturas indígenas de México no tenían un sistema de notación que permitiera codificar y preservar dicha música.⁴ Suscribo tal afirmación. Lo mismo habría pasado con la poesía y la filosofía mexicanas de la época si a alguien, como el padre Sahagún o Juan Badiano, por ejemplo, no se le hubiera ocurrido utilizar los caracteres alfabéticos del idioma español para conservarlas en su propia lengua. Gracias a esta feliz idea, lo funda-

² Juan de Torquemada, *Tercera parte de los veynete i un libros rituales*, Madrid, N. Rodríguez Franco, 1723, lib. XVII, cap. 3, pp. 213-214.

³ Robert Stevenson, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en *La música de México*, T. I, Vol. 2, *Periodo Virreinal*, Julio Estrada, Ed., México, UNAM, 1986, pp. 9-13.

⁴ Juan Arturo Brennan, "La magia perdida de la música en México", *Heterofonía*, núm. 108, enero-junio, 1993, p. 10.

¹ Bryan Trowell, "The Early Renaissance", en *The Pelican History of Music*, Alec Robertson y Denis Stevens, eds. Londres, Penguin Books, 1963, p. 24.



Vista de la plaza mayor de México en 1797. Dibujo de Rafael Ximeno y Planes, Grabado por José Joaquín Fabregat.

mental de la poesía y el pensamiento de nuestros antepasados ha llegado hasta nosotros. Por el contrario, lamentablemente los sonidos efímeros y evanescentes de la música prehispánica se han perdido para siempre, y lo que podamos deducir o imaginar acerca de ella será solamente especulación.

Así que, en la base, en el comienzo de la historia real de nuestra música, está la que guardan los libros de coro, los viejos papeles amarillentos, carcomidos por la polilla e invadidos por los hongos, que tienen aún en su superficie pentagramas y notas, y se pueden encontrar todavía en los archivos de nuestras catedrales, en los más viejos conventos o en colecciones particulares. Algunas veces, los dueños de esas colecciones no suficientemente bien informados de su valor, los han malbaratado miserablemente, causando un daño irreparable a nuestra cultura. En el menos lamentable de los casos, dichos libros y papeles de música han ido a parar a las bibliotecas extranjeras.

Ahora bien, ¿qué es un libro de coro?

Un libro de coro es un libro que contiene cantos litúrgicos de la Iglesia cristiana que se entonaban durante los oficios religiosos en las catedrales, las iglesias y las

capillas conventuales desde el siglo v, a principios de la Edad Media, hasta fines del siglo xix. Esos libros llamados “de coro” contienen dos clases de música muy diferentes entre sí, aunque relacionadas íntimamente. Unos contienen piezas del llamado “canto llano”; otros en cambio contienen piezas de lo que en aquella época se denominaba “canto de órgano”, y que ahora llamamos “polifonía vocal”.

Se llaman “de coro” por dos razones. Una, porque en torno a esos libros, colocados estratégicamente en un facistol giratorio al centro del espacio del coro, se reunían los cantores e instrumentistas que formaban la *capilla musical* para leer en ellos la música. La segunda razón, más importante aún, es porque en esos libros se contienen las melodías propias del “oficio de coro”, esto es, de las celebraciones principales del día en una catedral o en un convento, a las que asistía todo el cabildo, con el arzobispo, los ministros y los cantores, en el caso de una catedral, o bien el abad y todos los monjes en el caso de un convento.

Esos libros de coro miden por lo regular de cincuenta a noventa centímetros de largo, por treinta a cincuenta de ancho, y de seis a doce de grueso. Tienen con frecuencia hojas de pergamino, en cuyo caso se les

llama *códices*, o bien hojas de papel suficientemente grueso para resistir el constante uso. Dichas hojas están protegidas por cubiertas de madera forradas de cuero. Estas cubiertas muchas veces tienen herrajes que les sirven de protección y adorno, y cierres de cuero o metal para mantenerlas unidas cuando el libro no se usa. Se comprende fácilmente la razón por la que esos libros debían ser de gran tamaño. En ellos tenían que leer la música todos los monjes del convento, todos los canónigos del cabildo catedralicio, y todos los cantores e instrumentistas de la capilla musical, colocados a diferentes distancias. Por eso tenían también una escritura con grandes caracteres, visible fácilmente a tres, cuatro y más metros.

Esos libros no sólo eran útiles para la lectura musical: también son en sí mismos una obra de arte, producto de una tradición artesanal que por lo menos data de los siglos centrales de la Edad Media, cuando aún no se inventaba la imprenta de tipos móviles. En los *scriptorios* de los conventos medievales los monjes *bibliografarios* o amanuenses, los *punctatores* o dibujantes de signos musicales, los *delmeatores* o miniaturistas, los *pictores*, *nubicatores* o coloristas, los *pergamíneros*, los *bibliopeges* o encuadernadores, se pasaban toda una vida confeccionando libros a mano, adornándolos en forma exquisita con miniaturas policromadas y letras "capitulares" de complicados e ingeniosos trazos, preparándolos para una larga vida, antes de que el arte librario pasara también a manos de artesanos no clérigos, como Lorenzo Koster, Johannes Gutenberg, Aldo Manuzio, Robert Etienne, Cristóbal Plantín o los Elzevirios.

El antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán, ahora Museo Nacional del Virreinato, benemérito guardián de un importante tronco de nuestra herencia cultural, arropa en su seno, al lado de sus óptimas colecciones de pinturas, esculturas, platería, telas bordadas, marfiles, marquetería, etcétera, un importante acervo de libros "de coro" que completan el maravilloso universo que evoca vívidamente esa fascinante



Inicio del Kyrie de una misa en canto llano. Nótese la bella letra capitular y el signo rítmico inicial, $\text{♩} \frac{3}{2}$ (Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato). Fotografía de Juan Manuel Lara.

etapa de nuestra historia, la época del Virreinato, mirada con admiración y envidia por no pocos estudiosos extranjeros de nuestra cultura.

Provenientes del Antiguo Museo de Arte Religioso que se encontraba adjunto a la catedral de México, los primeros treitaicuatros libros de coro llegaron a este recinto hacia el año de 1966. Se trata de veitiocho libros de "canto llano" y seis de polifonía. De estos últimos, dos importantes manuscritos hechos en la Nueva España y cuatro impresos traídos de la Península a principios del siglo XVII. Un libro más de polifonía llegaría poco después.

Recientemente el Museo del Virreinato se ha enriquecido más aún con una remesa mayor de libros de coro, custodiados anteriormente en el Museo Nacional de Antropología e Historia, procedentes casi todos ellos también de la Catedral Metropolitana, y algunos otros muy probablemente del exconvento de El Carmen en San Ángel, D.F. Dichos libros son, es necesario insistir, de importancia capital para el conocimiento más certero de la evolución de nuestra música, así como testimonios invaluable del arte librario del periodo virreinal mexicano, en cuanto a su confección y decoración, porque ellos, junto con los que aún se encuentran en los archivos catedralicios, en los archivos de algunos conventos, en los acervos de otros museos y en colecciones particulares, son los primeros testimonios palpables del arte sonoro mexicano.



Inicio del Gloria Patri del 2º Magnificat de 1º tono de Hernando Franco. Códice Franco. (Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato). Fotografía de Juan Manuel Lara.



Inicio de la antífona Hodie María Virgo del oficio de Vísperas de la Fiesta de la Asunción de la Virgen, con su hermosa letra capitular. (Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato). Fotografía de Juan Manuel Lara.

Cerca de ochenta libros de coro forman actualmente el acervo musical de este remanso jesuítico. De los libros de "canto llano", que son la mayoría, unos contienen la música para las misas de cada día durante todo el año litúrgico, agrupadas según los tiempos y las diferentes clases de fiestas: el Adviento, la Navidad, la Cuaresma, la Pascua, el tiempo de Pentecostés, las fiestas de la Virgen María, las fiestas de los apóstoles, de los mártires, de los confesores, de las vírgenes.

Otros contienen la música para los oficios de maitines, de laudes, de las horas "menores", del oficio de vísperas y de completas.⁵

El "canto llano" —algunos le llaman también equivocadamente "canto gregoriano"— y la polifonía vocal renacentista que se cultivaban en toda América Latina durante la época virreinal, tienen cada uno su notación musical propia, muy diferente de la

que se usa en la actualidad. La notación del "canto llano" en los libros de coro, se escribe en pentagramas de líneas rojas por lo general, a veces negras. Consta de una serie de notas de forma cuadrada unas, romboidales o alargadas otras, solas, o en grupos de dos o más, formando *neumas*, algunas de las cuales a veces llevan una raya vertical, la plica, a la derecha o a la izquierda, dirigida por lo regular hacia abajo. Al principio de cada pentagrama se encuentra la *clave*, cuya figura es la estilización de la C o de la F, letras con las que se marcaba la ubicación del *do* y el *fa*, porque antes de que se inventaran estas figuras, hacia el siglo x de nuestra era, los sonidos de la escala musical se representaban por medio de las ocho primeras letras del alfabeto latino, siguiendo el modelo de los griegos antiguos, empezando por la nota *la*. Al final del pentagrama se encuentra el *gütlón*, un signo que indica con qué nota empieza el siguiente, para que los cantores no interrumpan el canto al cambiar de pentagrama. También así se hacía en los libros de lectura normales. Al finalizar la página, fuera del último renglón, junto a la orilla, aparece la palabra con la que comienza la siguiente. Debajo de las notas va el texto correspondiente, acomodado de manera peculiar, a veces plagado de abreviaturas, dado el tamaño grande de las letras y el poco espacio bajo las notas.

⁵ El término "canto llano" —en latín *cantus planus*—, aplicado a este tipo de música, es una aberración. A través de los siglos se ha arraigado este infeliz nombre, por inadecuado, con el que Jerónimo de Moravia, un monje dominico que vivió en el siglo xiii, que además era teórico de la música, designó al *canto eclesiástico cristiano medieval* para diferenciarlo de la naciente música polifónica. No es éste el momento para discutir el punto. Lo cierto es que el conjunto de estos libros constituye una fuente riquísima e inapreciable para el estudio de dicha música, hasta ahora rotundamente desconocida en nuestro medio.

Estos libros suelen ser muy codiciados por los coleccionistas debido a las hermosas letras capitulares y las viñetas con las que están adornados; letras policromadas o trazadas con complicados juegos de lacerías. Viñetas pintorescas que representan escenas de la vida del santo cuya fiesta se conmemora, o simplemente embellecidas con elementos de la naturaleza: flores, enredaderas, arbustos, frutos, animales, etcétera.

Algunos libros llevan a veces en la portadilla, en el colofón o en alguna otra parte, los nombres de sus amanuenses o sus ilustradores: Sebastián Carlos de Castro, José Lozano de Peñaloza, José Andrés Gastón y Balbuena, fray Miguel de Aguilar. Las viñetas y dibujos de Juan Rodríguez Leonardo de León Coronado son particularmente espléndidas.

Otros libros de coro de gran importancia son los que contienen obras polifónicas, a cuatro, cinco, seis y ocho voces. Entendemos por *polifonía* la ejecución de varias melodías distintas que se hacen sonar al mismo tiempo. En aquella época, los siglos xv a xviii, se llamaba *canto de órgano* a la combinación de varias melodías que sonaban simultáneamente, porque en los orígenes de la polifonía, allá por los siglos ix y siguientes, a las composiciones a dos o más voces se les aplicaba, entre otros nombres, el de *organum*, ya que eran el resultado de *organizar* elementos diferentes para un mismo fin. Al compositor, por tanto, se le denominaba *organista*, aunque no necesariamente tocara el órgano, instrumento que por otra parte apenas estaba reapareciendo en Europa por aquella época y tenía una estructura muy rudimentaria.

Se requirió de un largo proceso de experimentación y búsqueda desde el siglo ix para encontrar por fin las reglas de la combinación de melodías que dieran los mejores resultados sonoros, haciendo evolucionar de paso la teoría musical, el concepto de armonía, las formas musicales, la escritura, la estética y la filosofía de la música.

Este proceso llegó a su culminación en los siglos xv y xvi, justamente cuando en Europa el Renacimiento brillaba con destre-

los deslumbradores, y se llevaba a cabo la expansión europea en busca de otras tierras. A esta etapa brillante de la cultura occidental, el Renacimiento, corresponde, en el proceso evolutivo de su música, la *Edad de Oro de la Polifonía*.

Era también la hora de España en el reloj de la historia. Esta nación no sólo había llegado a conquistar en el siglo xvi el imperio más extenso y rico que alguna vez pudo soñar, sino que descollaba también en todas las áreas de la cultura.⁶

Volvamos a nuestro asunto. Los libros de coro que contienen obras polifónicas son sensiblemente de menor tamaño respecto

⁶ Después del siglo de los "cancioneros" y el "romancero", el siglo xv, España se encamina hacia la Edad de Oro de su literatura con los nombres ilustres de Garcilaso, Juan Boscán, fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, fray Luis de Granada, etapa que culminaría con Cervantes, Tirso de Molina, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón, nuestro Juan Ruiz de Alarcón y nuestra Sor Juana.

En la música, compartiendo méritos, de igual relevancia por lo menos, con la Escuela Romana, la Escuela Veneciana y la Escuela Flamenca, la Escuela Española refulge con los nombres de polifonistas como Cristóbal de Morales (1500-1553), Juan Vázquez (1500-1560), Francisco Guerrero (1528-1599), Melchor Robledo (1520-1587), Bartolomé de Escobedo (m. 1564), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Sebastián de Vivanco (1551-1622), Alfonso Lobo de Borja (1555-1617), Eduardo Duarte Lobo (1565-1646); los organistas Antonio de Cabezón (1510-1556), Sebastián Aguilera de Heredia (1565-1627) y Francisco Correa de Araujo (1575?-1654); los vihuelistas Enríquez de Valderrábano (s. xvi), Diego Ortiz (s. xvi) y los tres Luises: Luys Milán (1500-1561?), Luis de Narváez (s. xvi) y Luys Venegas de Henestrosa (s. xvi); los teóricos de la música Bartolomé Ramos de Pareja (s. xv), fray Juan Bermudo (1510-1565), fray Tomás de Santa María (m. 1570) y el gran Francisco Salinas (1513-1590).

En las artes plásticas, las humanidades y la filosofía conviene también citar algunos nombres: Alonso Berruete, Alonso Cano, Alonso Sánchez Coelho, el "Greco", Francisco de Zurbarán, Diego de Silva y Velázquez, pintores; Gregorio Hernández, escultor; Antonio de Nebrija, Luis Vives, humanistas; Francisco de Vittoria, Francisco Suárez, filósofos; Miguel Servet, médico.

Perdóneseme tanta prolijidad, pero es necesario destacar la circunstancia histórica y cultural que vivía España cuando sus emisarios arribaron a las playas de América trayéndonos su oro, (su cultura), a cambio de llevarse el nuestro, como ha dicho Pablo Neruda.

de los libros de "canto llano", por una razón fácil de comprender. En los libros de "canto llano" leía un número considerable de personas de diferentes edades, lo que quiere decir de diferente capacidad visual, y a diferentes distancias: el arzobispo, el deán y los canónigos desde sus sitiales de madera labrada adosados a los muros del coro, los ministros, los acólitos, los cantores y el *chantre*. Por tanto, los libros tenían que ser de gran tamaño y tener una escritura con grandes caracteres, fácilmente visibles a varios metros de distancia.



Atrio y fachada del Templo de San Francisco Javier, Tepozotlán, México.

En cambio, los libros de polifonía no necesitaban ser tan grandes porque alrededor de ellos sólo se agrupaba la *capilla musical*, el grupo de cantores e instrumentistas, alrededor de veinte personas, a corta distancia del facistol.

Los libros de polifonía se distinguen además por su notación musical diferente a la de los libros de "canto llano". En los siglos xv y xvi, para representar los sonidos musicales, se utilizaba la notación llamada *mensural* o *proporcional*. Se llamaba así porque con la figura propia de cada nota se indicaba la "medida" o duración de los sonidos para sincronizarlos rítmicamente en el tiempo con los de las demás voces, como se hace en la música actual.

Como es de suponerse, cada *punctator* o dibujante de la música tenía su propio estilo. Unos hacían las notas de forma cuadrada, otros, redonda. Se utilizaban hasta veinticuatro variantes en la figura de la clave de sol, y alrededor de diez para la de fa. La clave de do, en cambio, no presenta diferencias demasiado marcadas de un libro a otro.

Era costumbre en aquella época escribir por separado las partes de las voces que

intervenían en cada obra para que los cantores las leyeran de corrido sin tropiezos. Las voces agudas, *soprano* y *tenor*, iban en la página izquierda del libro abierto de par en par, una arriba y la otra abajo; las voces graves, *alto* y *bajo*, de igual forma en la página derecha. Este sistema de escritura musical cambió con la llegada de la música concertante en la época barroca.

El Museo Nacional del Virreinato tiene en depósito siete de estos libros de polifonía o "canto de órgano". Son dos manuscritos y cinco impresos, procedentes también del Archivo de la Catedral de México.

El primer libro de "canto de órgano" que describiremos es el llamado *Códice Franco*. Este libro es el más pequeño de todos los libros de coro que posee el museo. Data de 1611. Contenía originalmente dieciséis versiones polifónicas a cuatro voces del Cántico de la Virgen María, el *Magnificat*, en los ocho tonos eclesiásticos. Su autor fue el padre Fernando Franco, maestro de capilla de la Catedral de México de 1575 a 1585. Este músico es el primero de los grandes compositores de nuestra historia musical, del cual se conservan poco más de cuarenta

obras en diferentes archivos de Guatemala y México. La confección de este libro —"encuadernado en tablas y bien adornado", dicen las actas capitulares del archivo de la Catedral— se hizo a iniciativa de Juan Hernández, sucesor de Franco, a quien profesaba gran admiración y respeto. Su costo, doscientos pesos oro, fue pagado por el cabildo de la catedral con autorización del arzobispo García Guerra. Las hojas de pergamino de este libro están enriquecidas con un extremadamente cuidadoso y bello dibujo musical, completado por letras capitulares exquisitas, de las cuales unas son policromadas y otras trazadas con complicados juegos de lacerías. No tiene ningún dato que nos revele el nombre del dibujante, pero no sería raro que fuera obra del famoso Luis Lagarto de la Vega. En la parte alta de las páginas aparece el nombre del compositor Fernando Franco, en latín, como era usual en esa época. Desgraciadamente el libro ahora ya no está completo, pues falta el juego de los dos *Magnificats* de tercer tono. Los catorce *magnificats* que contiene el *Códice Franco* fueron transcritos a la notación actual y publicados por Steven Barwick en 1965, cuando aún pertenecía este libro a la Catedral, aunque ya se encontraba incompleto. Recientemente ha sido nuevamente transcrito por el autor de este texto.

Respecto al compositor, diremos que fue de origen español, oriundo de Galizuela en Extremadura. Nació en 1532. Cuando niño fue cantor en la Catedral de Segovia. Estu-



La capilla musical reunida frente al facistol que sostiene un libro de coro. En el libro aparece el breve canto final del oficio en Canto llano. Frontispicio del tratado Practica Musica de Franchino Gafurio (siglo XVI)

dió música con Gerónimo de Espinar, quien después sería también maestro de Tomás Luis de Victoria. Vino a la Nueva España en 1554 y ocupó primero el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Guatemala. En busca de mejor salario llegó a México a fines de 1574. Finalmente ocupó el cargo de maestro de capilla en la Catedral de México de 1575 a 1585, año en el que murió. Compuso motetes, himnos, salmos, misas, salves, responsorios y *magnificats*.⁷

Quizá sean obras suyas también dos plegarias a la Virgen en idioma náhuatl

que se encuentran en el hoy extraviado *Códice Valdés*.

El otro libro de coro manuscrito que contiene obras polifónicas tiene la fecha de 1717 y su música fue dibujada por Simón Rodríguez de Guzmán. No es tan lujoso como el *Códice Franco*, pero tiene una enorme importancia documental para la historia de la música mexicana, pues contiene obras de tres grandes maestros de capilla que trabajaron en la Catedral de México en los siglos XVII y XVIII. Ellos son, en orden cronológico, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya. Dicho libro, escrito quizá a instancias de Sumaya, quien era en aquella época maestro de capilla de la Catedral, contiene música para la fiesta del *Corpus Christi*: un invitorio, tres *magnificats*, un himno y dos

⁷ Se tiene planeada la edición de sus obras en tres volúmenes por el CENIDIM.

salmos del propio Manuel de Sumaya; el motete *O Sacrum Convivium* a ocho voces de Antonio Salazar y ocho *magnificats* en los ocho tonos eclesiásticos de Francisco López Capillas. Este libro es gemelo de otro que existe en la Catedral, el Libro de Coro IV, escrito en el mismo año también por Rodríguez de Guzmán, que contiene música para el tiempo de Cuaresma y la Semana Santa de Antonio Rodríguez de Mata, Manuel de Sumaya y Francisco López.

Respecto a los compositores, diremos lo siguiente: Francisco López Capillas, considerado el primer gran compositor nacido en América, vio la luz primera en la ciudad capital del Virreinato de la Nueva España alrededor de 1608. Probablemente fue cantor del Coro de Infantes de la Catedral de México. Si esto fuera cierto, habría sido discípulo de Antonio Rodríguez de Mata, quien era en aquella época maestro de capilla de la Catedral. Sin embargo, no se conoce suficientemente la primera parte de la vida de López para poder afirmar esto con seguridad. De 1641 a 1648 fue organista, *bajonero* y cantor en la Catedral de Puebla bajo la autoridad del músico malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664). En el mismo año de 1648 lo encontramos como organista de la Catedral de México, de la que fue maestro de capilla desde 1654 hasta su muerte, en 1674.

Se conservan de este compositor, cerca de cincuenta obras: motetes, salmos, *magnificats*, misas, una lamentación, una pasión y una secuencia, guardadas en los archivos de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, en el Museo Nacional del Virreinato y en la Biblioteca Nacional de Madrid.⁸

Respecto a Antonio de Salazar. Se cree que fue de origen español, nacido hacia 1650. Antes de venir a la Nueva España habría sido prebendado en la Catedral de

Sevilla. Llegado a México, fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Puebla en 1679. En 1688 compitió por el puesto de maestro de capilla de la Catedral de México, ocupando este cargo desde septiembre de ese año hasta su muerte, ocurrida en 1715. Se conocen de él motetes, salves, responsorios, letanías, misas, *magnificats*, villancicos e himnos, algunos de los cuales fueron compuestos en colaboración con su discípulo Manuel de Sumaya. Se sabe que Salazar puso en música algunos villancicos salidos de la pluma de Sor Juana,⁹ pero dicha música no se conserva.

De Manuel de Sumaya diremos que es el único músico mexicano de la época virreinal cuyo nombre nunca fue olvidado. No así su música, que por causa del tiempo y de los gustos cambiantes no tardó en ser relegada al olvido.

Manuel de Sumaya nació en la ciudad de México hacia el año de 1680. Fue cantor del Coro de Infantes de la Catedral de México. Recibió la instrucción musical de Antonio de Salazar, con quien colaboró como organista en la Catedral desde 1710. A la muerte de su maestro, en 1715, Sumaya ocupó el cargo de maestro de capilla, hasta el año de 1739 en que se fue a vivir a Oaxaca, invitado por su amigo Tomás Montaña, canónigo de la Catedral, quien fuera designado obispo de aquella diócesis. Allí Sumaya prosiguió su trabajo musical, siendo maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca desde 1745 hasta su muerte, en 1755.

Sumaya fue autor de una buena cantidad de obras que afortunadamente se conservan aún: salmos, motetes, himnos, misas, *magnificats*, cantadas y villancicos. Se le conoce también como el autor de la primera ópera compuesta en Nueva España. Esta ópera, titulada *Parténope*, compuesta sobre un libreto de Silvio Stampiglia, se habría representado por primera y única vez en el palacio virreinal en 1711. La música se ha perdido. En sus obras del archivo de la Ca-

⁸ Todas ellas han sido transcritas a la notación actual por lo que esto escribe. Nueve ya han sido dadas a la luz pública por el CENIDIM en un primer volumen; el segundo, que contiene dieciséis, acaba de aparecer, y se tienen planeados otros dos más con el resto de ellas.

⁹ Cfr. Gabriel Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía I*, México, CENIDIM, 1991, pp. 74 y 75.



Libro de coro manuscrito que contiene obras de Francisco López Capillas Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya. Aparece el inicio del Magnificat de 2º tono de Manuel Sumaya. (Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato). Fotografía de Juan Manuel Lara.

tedral de México Sumaya utiliza aún el estilo severo de la música renacentista, mostrándose más abierto y acorde con el nuevo estilo concertante de su época en sus cantadas y villancicos.¹⁰

Los restantes libros de coro guardados en depósito por este antiguo colegio jesuita, que contienen obras polifónicas, son cinco impresos traídos de España a principios del siglo XVII. También pertenecieron anteriormente al Archivo de la Catedral de México.

El primero de ellos es un volumen que contiene tres series de *magnificats* del compositor Sebastián Aguilera de Heredia, nacido en Zaragoza, España, en 1565, y muerto en la misma ciudad en 1627. La primera serie comprende ocho *magnificats* elaborados en forma de canon: el de primer tono, en canon al unísono, el de segundo tono, a la segunda, y así sucesivamente hasta el octavo. La segunda serie comprende ocho *magnificats* a seis voces y la tercera, ocho *magnificats* a ocho voces. Aguilera de Heredia fue también uno de los grandes organistas españoles de su época. Su libro de *magnificats* probablemente fue publicado en Zaragoza en 1618.

El segundo volumen impreso es posible-

¹⁰ Toda su obra perteneciente al Archivo de la Catedral de México y al Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato ha sido transcrita a la notación actual por quien esto escribe. El maestro Aurelio Tello editó un primer volumen con dieciocho obras de Sumaya, todas pertenecientes al Archivo de la Catedral de Oaxaca.

mente un *Liber Vesperarum*, Libro de Vísperas, que contiene obras del compositor español Francisco Guerrero, nacido en Sevilla en 1528 y muerto en la misma ciudad en 1599. Considerado uno de los más grandes polifonistas españoles, de él existe una cantidad impresionante de obras en los archivos catedralicios de México, Puebla, Guatemala, Bogotá y Lima. En el volumen de que nos ocupamos, bastante incompleto por cierto, pues faltan los veintidós primeros folios y otros más después del cientocincuenta, se contienen salmos, himnos, *magnificats* y antifonas a la Virgen para el oficio de Vísperas. Posiblemente fue publicado en Roma en 1584.

Los dos siguientes libros de coro contienen obras de un músico portugués llamado Eduardo Duarte Lobo. Uno es un libro de misas y motetes salido de la Imprenta Plantiniana de Baltasar Moreto en Amberes, en el año de 1621. El otro, un libro de *magnificats* publicado en Lisboa en 1602. Duarte Lobo nació probablemente en 1565 en Alcázavas y murió en 1646. Fue el más famoso compositor portugués de su época, maestro de capilla de la Catedral de Évora, y después en el Hospital Real y en la Catedral de Lisboa.

Por último, otro volumen impreso que contiene obras de otro Lobo: Alonso o Alfonso Lobo de Borja, compositor español nacido en Osuna en 1555 y muerto en Sevilla en 1617. Fue niño cantor en la Catedral de Sevilla y discípulo de Francisco Guerrero, de quien fue asistente. Llegó a ser maestro de capilla en la Catedral de Toledo, regresando en 1604 a Sevilla, donde permaneció hasta su muerte. El volumen impreso del que hacemos la última referencia, perteneciente primero al Archivo de la Catedral de México, proviene del Museo del Castillo de Chapultepec, donde estuvo en custodia anteriormente. Se trata del *Liber primus missarum*, Primer libro de misas, que contiene seis misas y siete motetes. Fue publicado en Madrid en 1602. Tres de las misas de este libro están basadas en motetes de Guerrero. En él se encuentra también el motete *Versa est in luctum*, a seis voces, compuesto para las exequias del rey Felipe II, en el año de 1592. J

Luis Enrique Ramírez

Entrevista a Carlos Jiménez Mabarak*



Carlos Jiménez Mabarak al inicio de su carrera.

Cuando los reconocimientos parecían abolidos para Carlos Jiménez Mabarak, el Premio Nacional de Artes 1993 en el rubro de Música viene a ser, para él, "la cancelación del ninguneo". Conserva, al hablar, el tono que le dejaron los años de olvido: la eterna irritación por una parte y, por otra, un humor corrosivo que lo vuelve, finalmente, cercano y entrañable para su ejército de admiradores. "Es normal que en cualquier caso de anomalía en materia de distribución de recompensas a los artistas, la víctima se encuentre ligeramente resentida dice el compositor. Pero yo no voy a gritarlo. Ya lo grité mucho".

Se había acostumbrado a no recibir mayores lauros que el aprecio del público hacia su música. "Los homenajes, a mi edad, son una especie de preludeo a las pompas fúnebres. El reconocimiento espontáneo de la gente, en cambio, no puede ser más que halagador. Es la reacción positiva que yo esperaba hacia mi obra. Imagínese, después de haberme matado haciendo la música que yo he hecho —porque he hecho mucha, tengo un catalogazo que no creo que tenga otro—, recibir ese afecto de la gente... Soy tan feliz cuando voy a un ensayo o cuando

se toca una obra mía, porque siento un cariño como familiar, fraternal, de parte de quienes las tocan y de quienes las escuchan. Eso es muy bonito, creo que es lo mejor"

LUIS ENRIQUE RAMÍREZ. *¿El Estado le hace justicia con el Premio Nacional?*

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK. No es que se me haga justicia, es que se termina la injusticia de que he sido objeto. Pero no quiero hablar más de eso porque es una avalancha de amargura que se me viene encima. El premio es una grandísima consolación. Me viene de personas que yo estimo mucho y que han logrado que se cancele el ninguneo. Y esto, considero, se debe mucho también a la importancia que en los últimos años se ha venido dando a la opinión pública. Además, claro, de que las personas causantes de esa injusticia hacia mí ya pasaron a la historia.

* La Jornada, 24 y 25 de enero de 1994.

¿Quiénes son, o quiénes eran?

No es el momento de decirlo. Sólo quiero agradecer al Estado que me ha concedido el premio y este apoyo permanente como creador emérito que me va a mantener en buenas condiciones... Aunque no creo que me dure mucho tiempo, porque estoy por cumplir 78 años y un año de un viejo equivale a cinco de un joven, en cuestión de que uno ya está haciendo antesala en Gayosso. Sin embargo, es mejor esto que darle el premio al ataúd.

¿Tendrá ya tranquilidad económica?

En los últimos tiempos no he estado mal en ese aspecto, pero me encuentro muy preocupado por el destino de mi obra. Con esta ayuda trataré de rescatarla y mandarla fuera.

Aquí, hace tiempo que mi música no se toca por ninguna orquesta, salvo algunas excepciones como la Orquesta Juvenil Carlos Chávez. Mi música hace años que no existe en los programas de las orquestas. Por eso quiero que quede en buenas manos y yo pueda morir en lo limpio.

Pero si ya se terminó el ninguneo en México, ¿por qué no esperar a que se rescate aquí?

¡Tengo mucho tiempo con esa esperanza! Y vea usted: ¡casi toda mi obra de canto está inédita! Lo increíble de la situación es que mis obras circulan como en la Edad Media: todas las cantantes de México tienen mis canciones, ¡pero manuscritas!, porque muchas de esas versiones se hicieron cuando no existía el xerox. Y ellas les dan el tono que les corresponde. ¡Da pena! Parece que estamos en la época de los códices. Hay muchas cosas que no entiende uno. En la UNAM han editado obras mías pero están en las bodegas. Y nadie protesta. Con esto del neoliberalismo que vivimos, cada quien se rasca con sus propias uñas.

¿Se le da un mejor trato a su obra en el extranjero?

Existe para mí una grandísima estimación fuera. Acabo de estar en Bélgica, por ejemplo, en

Europalia, y resultó triunfal la situación. Tres funciones. Se dio el caso de ver a mil ochocientas personas aplaudiendo de pie. Esto, yo creo que le da una imagen positiva a México. No soy ese tipo de *vedette* que va a cantar en un cafetucho de París y viene a decir: "canté en París". No, esto fue algo muy bien organizado, de muy buena calidad, pero hay personas dedicadas a poner una sombra en esas cosas, ¡y aquí nadie se enteró! Es casi trágico que un grupo de personas, esa casi *cosa nostra*, intente opacar mediante el silencio algo tan importante... ¡Para mí lo más importante es México, ¡que se sepa aquí! Servir a mi país es mi obligación, servir a la sociedad que me sostiene y de la que formo parte. En eso soy absolutamente socialista y no se me va a quitar nunca.

¿Y sigue componiendo, maestro?

Mire, yo empecé a componer a los 17 años y lo he seguido haciendo durante todos los días de mi vida desde entonces. No dejo de componer los domingos ni en Semana Santa ni en el día de mi santo. Claro, ya no trabajo como antes, porque me canso. Ahora escribo una obra grande que me encargó la Orquesta Juvenil Carlos Chávez, *Cantos de vida y esperanza*. Espero terminarla en tres meses pero me ha costado un enorme esfuerzo porque ya no estoy en edad de escribir algo de esa magnitud. ¡Me ha sacado canas verdes! Además, los viejos debemos acostarnos temprano y yo tengo un defecto: sólo puedo componer



Jiménez Mabarak con Salvador Moreno al piano.

en la noche. Dios me hizo compositor pero me prohibió escribir de día.

Carlos Jiménez Mabarak nació en la ciudad de México el 31 de enero de 1916. Tenía cuatro años cuando su padre, ingeniero, falleció. A los seis fue llevado a Guatemala por su madre, escritora que luego se integraría al Servicio Exterior Mexicano. Se fueron luego a Santiago de Chile, donde vivieron hasta 1932. Allí, Jiménez Mabarak estudió Humanidades en el Liceo de Aplicación e inició sus estudios musicales.

Tenía 16 años cuando, junto con su madre y su hermana, se instaló en Europa. Estudió armonía e historia en el Instituto de Altos Estudios Musicales de Bruselas y pronto compuso sus primeras piezas: un *Allegro* romántico y unas danzas españolas que pronto serían editadas y ejecutadas. "Desde que tengo conocimiento y conciencia de mí sentí que era una necesidad terrible estar con la música. Con el piano primero, muy niño. '¡Ya suelta ese piano!', me decían. Todo lo que oía lo repetía, me editaba yo mis cosas, hacía un montón de copias y las vendía. Iba a las casas de visita y luego luego: 'Les voy a improvisar'. Tenía 11 o 12 años de edad y, como no existía aún ni la radio, o apenas empezaba, se hacía música en las casas. Yo tenía amigos músicos en el Liceo y nos juntábamos, uno tocaba violín y otro piano, ambos interpretamos a cuatro manos. Nos sabíamos de memoria las óperas de Verdi, y nos contrataban para amenizar fiestas..."

En Bélgica también estudió electrónica, en la Escuela Profesional de Radiotelefonía y Radiotelegrafía. Su familia y él mismo se resistían a pensar en la música como *modus vivendi*. "La miseria la pintan dando clases de música". Pero venció la vocación. Carlos Jiménez Mabarak se convenció de que jamás sería un buen técnico en electrónica y asumió su destino de compositor.

"El artista es distinto a los demás. Los demás trabajan para vivir y el artista vive



Carlos Jiménez Mabarak a la izquierda del general Lázaro Cárdenas.

para trabajar. Si a mí me hubiera interesado dedicarme a ganar dinero, no hubiera sido compositor de música de concierto. Hago precisamente aquello que no hay que hacer para ganar dinero. Todos mis parientes son ricos porque venden cosas. En cambio a mí ¿quién me va a pagar por una sonata? Tardo un año haciéndola, y a la hora de terminarla no puedo llegar a decir '¿quién me compra esta sonata en forma de corazón?' Lo que hago no está dentro de lo comercializable. Pero no puedo hacer otra cosa. Es como si al árbol de mango de mi casa le dijeran: 'oye, ¿no te interesaría dar aguacates?' Porque vale más el kilo de aguacate".

"Yo he hecho música de cine para ganarme la vida, y por placer he hecho ópera y suites de ballet. Pero todo forma parte de mi oficio. Si soy músico hago todo, igual que un pintor puede hacer mural, caballete, grabado, porque todo está dentro de sus necesidades plásticas. El gran placer de ser músico es resolver problemas. Imagine que vienen y me dicen: 'hazme una guaracha', a mí que siempre he estado en la música de concierto. Y yo he hecho guaracha, igual que he hecho como cinco o seis danzones, y me he divertido muchísimo. Pero lo he hecho para películas, ¡no vaya a creer que yo he estado claudicando en mi oficio!"

En 1969 obtuvo la Diosa de Plata por la música de la cinta *Los recuerdos del porvenir*, y en 1985 el Ariel por *Veneno para las hadas*. "En ballet sí se puede hacer un

trabajo de muy buena calidad puesto que la música se toca en vivo. En cambio la música de cine es un asunto de grabación y de canales y de botones y de filtros y de condensadores y de cosas que no... En el cine hay mucho truco. De todas maneras si se pueden hacer cosas muy buenas en el cine. Ya no trabajo en el cine porque ahora tendría que hacer otra cosa, ya no se soportan las grabaciones con orquesta; ahora los músicos de cine tienen sus sintetizadores y es otra manera de hacerlo... Que me gustaría, pero yo ya estoy muy viejo para meterme a hacer eso. Si yo fuera joven, ¡uffff!, con qué placer me compraba unos sintetizadores y lo haría mejor que los otros, porque acuérdesese que yo estudié electrónica.

En 1960, cuando Carlos Jiménez Mabarak estrenó su primera ópera, innovó y pagó cara su audacia. Se llamó *Misa de seis*; el libreto fue de Emilio Carballido. "Era muy avanzada. Yo la hice para la gente que nunca había ido a una ópera. Pero a los clientes de *La traviata* quienes creen que la ópera sólo es ésa, *La bohème* y *Rigoletto* no les gustó. La peor educación es la que tiene la gente mejor educada.". Es por esto que cuando Jiménez Mabarak presenció una obra del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena en la selva de Tabasco, lloró. Y llorando gritó a los chontales: "¡No se dejen educar!". Rememora:

"Me emocionó de una manera que no se imagina. Era tan inefable, me sacudió tan profundamente aquel teatro que parecía brotar de la tierra, ver actuar a aquellos indios con su alma tan refregada, tan llena de puptapiés..."

Para un músico cuyo lenguaje está impregnado de selvas y bosques tropicales, la situación presente de Chiapas no puede pasar inadvertida, pero contiene su opinión:

"No soy político. Los políticos sabrán explicar lo que ocurre, pero a primera vista tengo una confianza enorme en la conducta del gobierno de México en esa materia, del mismo modo que señalo sus debilidades en cuanto a cómo debe ser manejada la cultura. En mi humildísima condición de compositor, sólo puedo decir que quiero mucho a los indios, que ellos lo saben, y

que siento que hay una razón suficiente para que sucedan las cosas entre gentes que han sido maltratadas por otros. Siento mucha pena por los indios, tanto por los que están peleando como por los que no. Todos sufren, tienen muchos años sufriendo..."

Misa de seis, refiere, "la hice para gente como ellos, virgen de *Traviatas* y *Rigolettos*, y recibí una insultada... Me dolió mucho. Me fui a Acapulco y no quería regresar. Lloraba en las noches, hasta 'basura' me dijeron. Y es una obra que yo la considero, junto con la *Sinfonía concertante*, de las dos mejores que he hecho en mi vida. Cuando en 1980 me pidieron otra ópera, me vengué haciendo *La Güera*, porque me creían incapaz de hacer una ópera tradicional y la hice como si fuera yo un italiano.

Sin embargo, al ver un montaje de *La Güera* en Bellas Artes con saltimbanquis, tragafuegos y otros elementos ajenos al original, se molestó y protestó, lo que fue causa de que, a partir de entonces, esta ópera, al igual que *Misa de seis*, se haya eliminado del repertorio. "Eso es lo que yo veo, porque no han vuelto a ser montadas. Sólo que aquí las cosas nunca se hacen de manera explícita, hay siempre una especie de laberinto. La franqueza es algo casi desconocido en México".

Carlos Jiménez Mabarak, no obstante, es un defensor apasionado de su identidad mexicana. Vivió tiempos difíciles a este respecto tras su regreso de Europa, en 1937.

"Las pasé muy feo. Al principio de aquellos años, en México me trataban como si fuera yo un extranjero indeseable que viniera aquí a quitarles el trabajo a los mexicanos. Yo nunca dejé de ser un mexicano. Un mexicano muy orgulloso de serlo. En Guatemala, en Chile, en Bélgica, mi casa era como si fuera México, la sucursal. Teníamos un patriotismo exacerbado porque mi mamá era muy nacionalista y siempre nos educó en el más profundo amor por México. Siempre, aunque estuviéramos en China, donde fuera, siempre orgullosos, siempre actuando como mexicanos. En una biografía, un señor dijo: 'Jiménez Mabarak

es medio árabe'. No, señor, no soy *medio árabe*. Mi madre era mexicana nacida en México, mi padre era mexicano nacido en México, mis abuelas igual y mi abuelo materno era mexicano nacido en Líbano que vino aquí en el siglo pasado. En mi familia somos todos mexicanos y nadie sabe hablar una palabra de árabe. Mexicanos hasta las cachas".

En México se quedó y se dedicó a la docencia en el Conservatorio Nacional de Música y en otras escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actualmente imparte una clase en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, para lo cual se traslada cada mes a esta capital desde Acapulco, donde reside hace treinta años. "He sido muy apasionado toda mi vida, he acumulado muchas experiencias y las doy a mis alumnos con mucho gusto. Nunca les he yo pichicateado, todo lo que sé se los he dado".

¿Cuál es la importancia de la academia?

Es el espíritu de la disciplina. La disciplina que usted se impone con unas reglas del juego. Un arte que no tiene reglas del juego no es arte. Si un arte dice todo se vale y haz lo que quieras, bórreme usted de ahí. A eso yo no le llamo arte, yo le llamo caos. Para que sea arte tiene que sujetarse a una convención, tácita o expresa, es decir, a una serie de reglas.

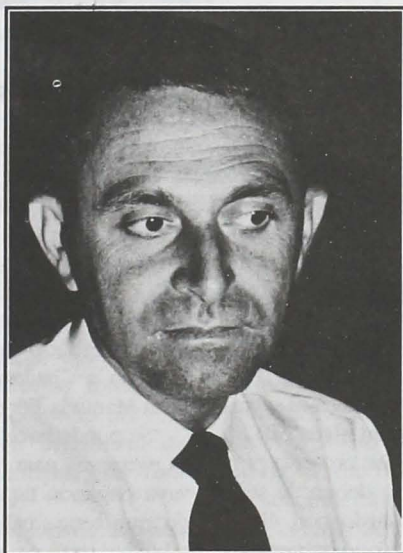
¿Cuáles son las características que definen a la música mexicana de concierto?

Nuestra música siempre tiene un lado experimental, lo cual es perfecto. No tenemos una tradición, no existe la música mexicana. Existen músicos mexicanos, que no es lo mismo. No quiero ser pesimista diciendo que no tenemos nada que nos identifique en común; sí tenemos algo,

pero de todas maneras el hecho de que no poseamos una tradición no nos obliga a someternos a un lenguaje determinado. Cuando Beethoven, Mozart, Bach hacían música, las reglas del juego eran muy fuertes. En nuestro medio y en nuestro tiempo se ha ido perdiendo ese rigor puesto que estamos nosotros fabricando nuestro lenguaje. Nosotros estamos estableciendo nuestras reglas de juego, pero no estamos obligados a un lenguaje estricto, clásico, académico.

¿Usted considera que existen buenos compositores mexicanos?

No vamos a decir que todos somos genios. México no tiene ningún derecho a esperar que haya genios en la música. Los genios se producen por siglos de emulación, de competencia, de crítica y de condicionamiento social; hay una barbaridad de factores que influyen para que haya un Mozart, un Beethoven. ¿Cómo vamos a pedir eso? Es como hacer que crezca una ceiba en una maceta. No se puede, hay que tener un poquito de sentido de la realidad. Uno de los factores



El Compositor bacia 1960.

es que en México la música no es fundamental dentro del quehacer cultural. Es mucho más importante la pintura, por ejemplo, que la música; se ha desenvuelto mejor. Y uno de los misterios de esta situación me lo decía Julio Castellanos, que en paz descansa: 'Los compositores tienen la suerte de que la música se defiende sola, porque tiene un lenguaje hermético'. Entonces Julio tenía mucha razón, pero eran otros tiempos, cuando para ser músico había que escribir y leer música. Ahora parece que eso ya no importa. Hay una serie de trabas y de líos para que haya un verdadero progreso...

¿Y se toca suficientemente la música mexicana?

¡La música mexicana ha desaparecido prácticamente de los conciertos! Y yo le echo la culpa, primero, a que ya ha perdido todo interés, probablemente porque no da respuesta a las exigencias del público; y segundo, a que está en manos de personas interesadas en ganar dinero. No van a ganar dinero con poner música de Mabarak, y resulta

que a esta edad, en vez de que mi música se toque más, se toca menos. No es normal... Si una obra no gusta, que le chiflen y ya no la ponga, pero si gusta, es una lástima que se toque una sola vez y se archive, porque así nada más la escuchó un fragmento del pueblo. La sociedad debe participar de algo que se hizo para ella. Eso creo que es lo que todos los músicos pensamos, lo que pasa es que yo soy el único hablador.

Ahí, "en respingar", dice, radica el secreto de la vitalidad que muestra a sus casi 80 años: "Lo juvenil está en que protesto porque las cosas no son como deben de ser". Aunque estuvo en desacuerdo con él en muchos aspectos, reconoce que en tiempos de Carlos Chávez la música mexicana sí fue apreciada.

"Su labor fue muy importante. Él formó una orquesta, hizo un público exigente, con criterio, que juzgaba las cosas y que pedía novedad. Y aunque no le gustara a él, tocaba una obra mexicana en cada concierto. Tocar música mexicana no era una traba para que el público fuera a las salas, estaban llenas siempre. Entonces, ¿por qué ha desaparecido la música mexicana de las carteleras? Hay una intención de independizar la producción nacional de la tutela del Estado, lo cual me parece económicamente perfecto, pero aquí están pensando que si ponen música mexicana en los conciertos no va a ir nadie. 'Si pongo Chaikovski va la



Carlos Jiménez Mabarak hacia 1980.

gente, pero si pongo Manuela Pérez, *Sinfonía en re*, no va nadie'. No se trata de llenar todo el concierto con Manuela Pérez, se trata de poner Manuela Pérez y poner también Chaikovski, poner la música comercial, digamos. Perdóneme pero en estos tiempos puedo muy bien llamar comercial a la música de Chaikovski y a la de Mozart, porque tiene *pegue* —así, esa palabra horrible, ¿verdad?—, y la gente paga para oír a Chaikovski, pero no paga para oír a Manuela Pérez.

"Se puede hacer labor en pro de la música mexicana para que poco a poco la gente vaya pagando también para oírla, exigiendo que tenga calidad, que tenga responsabilidad, que no sea hecha al 'ahí se va' y que el compositor sea realmente un artista. ¡Dejen que la gente lo juzgue! Pero se minimiza a los compositores mexicanos. Esa minimización hay que analizarla, y no echarle la culpa de todo ni al gobierno ni a la gente. No señor, tú tienes que poner de tu parte también, porque nadie debe patrocinar obras que evidencien una falta de preparación académica o de talento, una falta de saber hacer".

Cuando protesta —"soy muy quejumbroso"— le preocupa que lo califiquen de neurasténico. En esta entrevista, sin embargo, se mostraba dispuesto al mayor de los optimismos:

"Estoy viviendo horas extras. Y vivir horas extras es siempre un regalo de Dios". ♪

El nacionalismo en la música mexicana*

STEVEN LOZA: En casi todas las biografías de Blas Galindo se dice que el compositor es de origen indígena. Me gustaría aclarar ante todo que si bien nació en San Gabriel, Jalisco, Galindo no debe ser considerado como perteneciente a la cultura aborigen de México, aunque por su sangre corra alguna porción de innegable estirpe indígena. Por otra parte, Manuel Enríquez, uno de los primeros compositores del México de hoy, es también originario de Jalisco, de Ocotlán, municipio con una fuerte raigambre huichola.

Me gustaría discutir con ustedes el tema del nacionalismo en la música mexicana, especialmente en referencia a los compositores importantes como Chávez, Revueltas y el Grupo de los Cuatro. Cómo se manifiesta la presencia indígena en la música mexicana, ya sea sinfónica o de cámara. Cómo se ha considerado la postura nacionalista a lo largo de la historia reciente de la música de México. Quizá pudiésemos comenzar con el tema de la etnomusicología mexicana, ya que Manuel Enríquez fungió como director del CENIDIM, centro de tanta importancia por lo que se refiere al estudio de las músicas indígenas y populares.

BLAS GALINDO: Bueno, mira, voy a empezar por decir algo que generalmente no digo. La música indígena de México está por investigarse, porque a lo largo del tiempo ha sufrido tales alteraciones que evidentemente la música indígena actual es muy diferente a la prehispánica. Una de las cosas que lamento yo personalmente es que los misioneros que llegaron a México en el siglo XVI, junto con los soldados, generalmente sabían música, ejemplo de lo cual son fray Pedro de Gante y fray Bernardino de Sahagún. Fray Pedro estableció la primera escuela de artes y oficios —y de religión— en Texcoco en 1524. En ella enseñó órgano y canto a chamacos, quienes al crecer ocuparon puestos de organistas y cantores en varias parroquias; luego entonces, Gante sabía música. Lo que es inadmisibles es perdonarle que con esa preparación musical no dejara escrita una sola melodía indígena. Sabiendo de música, siendo músico y enseñando música no tuvo ningún interés en legarnos siquiera una melodía realmente indígena.

Lo mismo pasó con todos los demás maestros, quienes sabían perfectamente cómo anotar música. No lo hicieron porque la música indígena estaba íntimamente ligada a la religión, y si eliminaban la religión tenían que eliminar la música, porque los indígenas no debieron haber cantado o to-

* Conversación sostenida en Los Ángeles, California, el 5 de junio de 1987. La transcripción fue realizada por Juan José Escorza.



Manuel Enríquez.

cado música aislada del rito religioso. Por esta razón no escribieron la música indígena que conocieron y eso no se los perdono.

MANUEL ENRÍQUEZ: Yo estoy de acuerdo con el maestro Galindo en el sentido de que la música indígena está por investigarse. El legado de nuestros antepasados consta hoy únicamente de su instrumental. Algunos instrumentos, es cierto, muy logrados, pero en realidad lo central, música escrita, no existe. Todo lo que nosotros llamamos música indígena ha sido un poco sugerido o inventado. Es el producto de sonar las flautas, las flautas dobles, las flautas triples, algunos instrumentos de percusión, en fin, por músicos de hoy. Por otra parte, si suponemos que la tradición oral ha conservado la música prehispánica, pensemos que las tradiciones orales no son siempre fieles de una generación a otra y los cantos y demás música se van modificando a través del tiempo. Así, la escala pentafona,

ciertos ritmos, ciertos cantos, que constituyen la supuesta música prehispánica recogida de la tradición, en realidad han sido un mucho inventados por los investigadores.

GALINDO: Fíjate, ¿cómo es posible que siendo músicos los misioneros no hayan dejado una anotación, una explicación al menos de cómo era la música prehispánica?

ENRÍQUEZ: Yo creo que fue un descuido.

GALINDO: No. Tuvo realmente una intención muy definida el no preservar nada para no poner en peligro la herencia religiosa y todo ese tipo de tradiciones que traía el conquistador, y así poder sojuzgar mejor a los grupos indígenas que en aquellos entonces habitaban México. ¿Puedes imaginar la riqueza del material musical que tendríamos hoy sin este silencio destructivo del conquistador?

LOZA: *La única prueba que tenemos sobre la música prehispánica es tan sólo el hecho de que los indígenas de todo México tuvieron una extraordinaria facilidad para adaptarse a la música europea de su tiempo. Así pudieron establecer coros muy avanzados formados por indígenas únicamente.*

GALINDO: Por mucho tiempo se creyó que toda la música prehispánica era pentafona, hasta que se encontraron flautas muy complejas, incluso con boquilla, flautas de diez perforaciones en las que es posible obtener la escala cromática. Esto nos muestra que es muy arriesgado establecer *a priori* un sistema. En el instrumental prehispánico hay instrumentos asombrosos; por ejemplo, las flautas dobles, cuyo mecanismo permite tocar dos melodías al mismo tiempo, pero no como la gaita, en la que puede tocarse un sonido permanente y una melodía, sino dos melodías reales. ¿Cómo era la música que ellos tocaban en esta clase de flautas, cómo era su técnica? Quién sabe,

porque si un flautista profesional de hoy coge una flauta de barro, por su formación podrá obtener todos los armónicos que el instrumento le permita, pero, lo importante, cómo tocaron ellos, eso no lo podremos saber por este medio.

Quiero aludir a algo que considero importante. El padre Garibay, al hacer el estudio y la traducción de los *Cantares en idioma mexicano* de Sahagún, encontró que al principio de cada cantar había unas sílabas que marcaban el ritmo que debía seguir el instrumento acompañante del himno. A estos cantos los denominó *teponazcuicatl*, es decir, cantos con *teponaztle*.

Yo tuve el gran gusto de conocer a Garibay. Un día me llamó para preguntarme si era posible que con esas sílabas que él había encontrado, podía establecerse una melodía o algo similar. Le dije que no, porque esas sílabas indican tan sólo el ritmo, pero no la melodía. Por cierto, esas fracciones rítmicas nada tenían que ver con el texto. Tiempo después hice una obra a la que le puse *Titoco-Tico*, para percusiones indígenas, basada en una de las fórmulas silábicas de los cantares. Tenía ya la base rítmica, pero no la melódica. En los cantares de Sahagún tenemos pues indicios de la rítmica, pero no del sistema melódico. En el mejor de los casos, pues, tenemos un conocimiento muy parcial de la música, lo que nos deja en la oscuridad casi completa.

ENRÍQUEZ: Cierto; igualmente sucede con otras actividades relacionadas o no con la música. Esas son las consecuencias de la dinámica entre el conquistador y el conquistado.

LOZA: *Pero, no obstante, en rincones remotos del país (como muestran las grabaciones de campo que han hecho instituciones como el Instituto Nacional de Antropología) se conservan cosas que son muy antiguas, más antiguas de lo que la misma gente cree, porque a veces no es posible distinguir con facilidad qué es lo más antiguo y qué lo más moderno. Como la gente aprendió todo de sus padres, tiene la impresión de que eso es la actualidad. Con*

todo, existen cartas históricas de adquisiciones, es decir, la historia está presente en el presente. Sucede que nosotros que vivimos nuestra propia cultura no estamos en posibilidad de discernir automáticamente —por decirlo así— la cronología de un fenómeno. Son los investigadores quienes por su entrenamiento deben decir, por ejemplo: bueno, eso de los concheros es imaginado, porque eso no es realmente azteca sino tal vez un invento reciente, pero ese baile del ocelote, también por ejemplo, que se practica en algún rincón remoto, ése sí es antiguo.

Los concheros están acompañados por un instrumento del tipo guitarra hecho del caparazón de un armadillo, pero adoptada de los conquistadores, entonces la música ya no es totalmente prehispánica; quizá el vestuario, tal vez la coreografía, pero la música no. ¿Qué pasa con esa tan preciosa danza de Oaxaca, la Danza de la pluma? ¿Realmente tiene la música algo que ver con la que se oía en tiempos del Moctezuma que ponen ahí? Evidentemente no, da pena oírlo; sin embargo, eso representa lo que la gente quisiera que fuera la música de los antepasados, porque es una música que, según el criterio estético moderno aplicado al caso, es bonita. Pero quizá la música de la gente hoy más aislada sea realmente la que ostenta caracteres más antiguos, pero esta música es despreciada porque no se ajusta al criterio estético moderno.

GALINDO: Permítanme contar una anécdota. En 1936, recién llegado a la ciudad de México (llegué en 1931), apenas pude conseguir dinero fui a Oaxaca a conocer a un grupo musical que había en Juchitán. Los del grupo no hablaban español y yo no hablaba zapoteco, pero en fin, llegué para oír a don Genobio, un señor como de 85 o 90 años. Él, sus hijos y sus nietos tocaban todos instrumentos indígenas. Tenían conchas, tamboritos muy de ellos, un pequeño *huéhuetl* y un *teponaztle*. Don Cenobio tocaba la flauta. Entonces fui con el maestro de la escuela para que los invitara y además me sirviera de intérprete. Le dije que aunque no tenía con qué pagarles, me

hiciera el favor de reunirlos para que yo pudiera escuchar al grupo. Pedí que tocaran una de las melodías más antiguas que tuvieran. Aceptaron; y me van tocando un villancico del siglo XVI. Yo dije: esto no es indígena, voy a ponerme a investigar, y así confirmé que la pieza aparece en un cancionero de España. Ellos creían que era música propia. En resumen, tengo para mí que no existe la música original anterior a la dominación española en nuestro territorio, y no existe porque nada quedó escrito; ésta es mi opinión.

ENRÍQUEZ: La existencia o inexistencia de la música prehispánica ha sido motivo de grandes polémicas y discusiones entre investigadores y musicólogos. Ellos se preguntan ¿qué tan fiel es la tradición oral? Nosotros como músicos, como compositores, no creemos mucho en la tradición oral. Yo estoy de acuerdo con el maestro Galindo en este punto. En lo que en ocasiones se consideran supervivencias de la música prehispánica hay mucho de invención. El pueblo muchas veces canta lo que quisiera que fuera pero no lo que realmente es; es un fenómeno muy curioso.

GALINDO: Mira, los seris y los yaquis conservan sus flautas y demás instrumentos, sus danzas, pero como dice Manuel, ¿hasta qué punto eso ha llegado a nuestros días realmente en su pureza? No, no sabemos a ciencia cierta cómo fue antes el fenómeno. Fíjate, por la época de la anécdota que acabo de contar, por 1933 o 1935, se comisionó a un investigador, a Francisco Domínguez, para que fuera hasta la isla Tiburón a recoger música, puesto que se pensaba que el aislamiento de los habitantes había propiciado la conservación con toda la pureza de su música. No lo dejaron entrar, pero desde lejos, en una loma, pudo oír algo y lo anotó. Bien, en esa expedición pudo constatar que habiendo estado un misionero entre ellos, hacía años, la música había recibido influencias extrañas. ¿Hasta qué punto esas melodías eran puras?

Debe reconocerse que fray Bernardino de Sahagún tuvo cierta intuición para con-

servar algo; también fray Pedro de Gante. Ambos hicieron melodías en canto gregoriano adaptándoles letras en náhuatl; así, los muchachos aprendían la doctrina mediante melodías de tipo religioso, por ejemplo:

Santo que tiene,
Santo que tiene
el espada en el mano,
¿qué santo lo será?

Entonces los muchachos respondían:

Santo fulano.

LOZA: *Por cierto, hubo compositores novohispanos que compusieron sobre textos en náhuatl.*

GALINDO: Sí, varios compositores usaron letras en lengua indígena pero con melodía europea.

ENRÍQUEZ: Su material estaba constituido por melodías diatónicas, totalmente nacidas de una tradición, más españolas que otra cosa. En una región como Oaxaca, donde las lenguas indígenas son tan naturales, la costumbre de usar textos en los idiomas autóctonos existe todavía. No debe pasarse por alto que nuestros compositores indígenas eran alumnos de los españoles que habían venido a México.

GALINDO: Pasando a nuestro siglo. Si la pregunta es qué influencia tiene la música indígena sobre la música actual, podría citar un ejemplo: *Xochipilli-Macuilxóchitl*, del maestro Chávez. Aunque la obra suena maravillosamente, todo en ella es inventado; él concibió las melodías, no las tomó de la música indígena.

LOZA: *¿Es el caso también de Sinfonía india?*

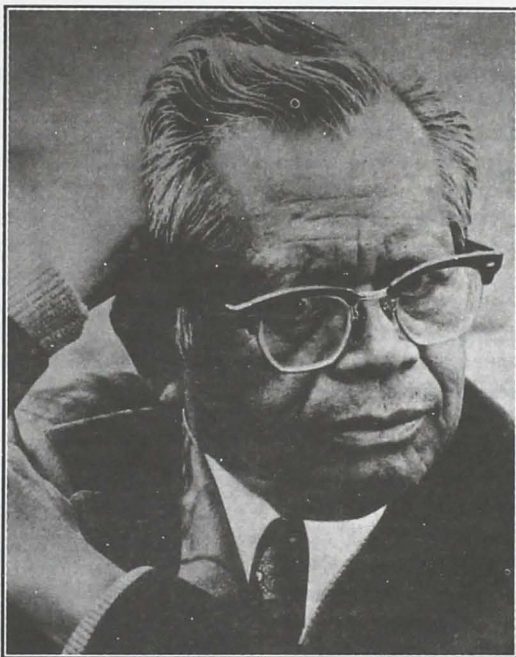
ENRÍQUEZ: Bueno, en esa obra Chávez sí emplea melodías indígenas. Hay pequeños fragmentos o segmentos auténticos. Allí está una canción seri y varias otras cosas, pero lo que no es indígena es el desarrollo. Para poder hacer una obra continuada y

realmente de gran envergadura para la escena o la orquesta, obviamente no bastan los temas, se requiere aplicar toda esa serie de elaboraciones y transformaciones que constituyen el desarrollo.

LOZA: Las obras citadas de Chávez forman parte de lo que Robert Stevenson ha denominado renacimiento azteca, es decir, una especie de movimiento estético que pretendía renovar la música indígena. Dado que un movimiento de esa naturaleza necesariamente debe tener como punto de partida la investigación, Chávez parece haber tenido una clara conciencia de la necesidad de investigar la música mexicana.

GALINDO: Mira, cuando el maestro Chávez fue director del Conservatorio Nacional, instituyó en él tres academias de investigación musical, una de las cuales, la Academia de Investigación de Música Popular, a cargo de los maestros Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, fue la primera institución en estudiar metódicamente los instrumentos prehispánicos. El producto de sus trabajos fue publicado en el excelente libro *Instrumental precortesiano*, que fue dado a conocer en 1933. De aquí parte el estudio técnico de nuestros instrumentos indígenas. Años después, cuando estuve a cargo de la dirección del Conservatorio, conservé la Academia con el maestro Mendoza al frente. Traté de impulsarla e incluso invitaba a los alumnos a que estudiaran musicología. Desgraciadamente, la escasez de vocaciones y la falta de un mercado de trabajo para los musicólogos hicieron que la investigación musicológica decayera hasta la época en que Manuel Enríquez la hizo resurgir en el CENIDIM; sin embargo, debo destacar que Castañeda y Mendoza fueron los pioneros en el terreno de la organología del instrumental prehispánico.

LOZA: Con todo, Mendoza no continuó esa clase de estudios, dedicándose con mayor



Blas Galindo. Fotografía Daisy Ascher, 1980.

abínco a la investigación de la música folclórica.

ENRÍQUEZ: Así es, su labor principal se centraba en la recopilación e investigación de la música urbana. Produjo importantes obras sobre el corrido y la canción mexicana. Más que la música de las comunidades indígenas estudió la música popular. Sin duda Mendoza fue un gran investigador y realmente aportó gran cantidad de datos que en la actualidad no han sido debidamente aprovechados.

Quiero mencionar que además de la obra de Mendoza, investigadores como Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez-Girón produjeron investigaciones folclóricas de muy buena calidad. Lo sustancial de sus trabajos fue recogido en los dos tomos de *Investigación folklórica en México*, publicados en 1962 y 1964 por el INBA.

En mis tiempos al frente del CENIDIM promoví bastante la investigación etnomusicológica. Allí tratamos de tecnificar y profesionalizar la investigación ya que en realidad la investigación que por entonces se

hacia era efectuada de manera más bien empírica, nacida más del deseo que de verdaderas técnicas y métodos de investigación.

Quiero decir que la magnitud de las tareas de investigación en la arqueología mexicana —por ejemplo— exceden a los tiempos y presupuestos con los que contamos para hacerlas. México tiene diecisiete mil zonas arqueológicas indígenas localizadas. Nunca tendremos los recursos suficientes para investigarlas todas, con el agravante de que en cada momento surgen nuevas fuentes de información. Estimo que hay zonas que no han sido siquiera tocadas. Por otra parte, la extinción progresiva de algunas de las etnias indígenas hace que a pasos agigantados se pierdan las tradiciones. Entonces —lo digo como mexicano—, es realmente prioritario el que nos aboquemos a la labor de investigación dentro de las comunidades indígenas.

LOZA: Además de otras instituciones que se dedican a esa tarea, existe en México una entidad dedicada solamente a los estudios indígenas, el Instituto Nacional Indigenista. ¿Realiza estudios sobre la música?

ENRÍQUEZ: Sí, sin embargo, yo observo un fenómeno que también sucede en Estados Unidos y en cualquier país en donde hay grupos de gente interesada y de estudiosos en determinada área. Nosotros, como músicos, consideramos que la investigación musical debe ser hecha por músicos, por etnomusicólogos, pero por el lado de la música. El INI y otros centros de investigación no musicales realizan una investigación de corte más antropológico y etnológico. Si

bien estos aspectos son importantes, ellos, al no ser músicos de profesión, no estudian o estudian pobremente las facetas que a un músico le interesan. Nosotros pugnamos por hacer una investigación más del lado de la música y menos del lado antropológico, si bien lo ideal, algo muy difícil de lograr, es **conciliar** los dos conceptos.

Quizá ustedes no sepan que el Museo Nacional de Antropología, en mi concepto el mejor que existe en el mundo, tiene en sus bodegas grandes cantidades de instrumentos musicales. Están almacenados por-

que a arqueólogos y antropólogos no les interesa investigarlos; en cambio para los etnomusicólogos el acceso a este tesoro sería de inmenso valor. Si los dejasen realizar sus tareas en este acervo, no sólo ayudarían al Museo a cumplir con la obligación de clasificar el instrumentar orgánológicamente, sino que se obtendrían preciosos datos para la etnomusicología. Debemos luchar para que esta situación de conflicto pueda ser superada. Bien podemos formar un equipo interdisciplinario y traba-

jar en colaboración.

LOZA: ¿Cuál sería el balance de Manuel Enríquez en relación con la etnomusicología mexicana en tiempos recientes?

ENRÍQUEZ: Creo que se ha hecho bastante; incluso están por publicarse algunos libros debidos a grandes etnomusicólogos. También en el CENIDIM está siendo organizado el gran acervo sonoro que la institución custodia; sin embargo, yo pienso que el principal problema que tenemos en la actualidad en este campo es que la mayor parte de los etnomusicólogos activos no tienen una bue-



Manuel Enríquez.

na metodología de investigación. En México estamos tratando de preparar a los estudiosos en las diversas operaciones que implica el estudio etnomusicológico: la recolección, la transcripción, las diversas técnicas de catalogación, de análisis en el laboratorio y de publicación. El ideal sería que una sola persona reuniera todos estos conocimientos, pero si esto no es posible, por lo menos sería conveniente contar con personas formadas específicamente en cada operación. La gran paradoja es que como existe tanto acervo, tanto material, tanto pasado nuestro, los diversos recursos que tenemos nunca van a ser suficientes. Jamás.

LOZA: Maestro Galindo, ¿cuándo entró en contacto con la música folclórica de México y cómo transitó hacia la música sinfónica?



Blas Galindo, Dibujo de Raúl Anguiano, 1989.

GALINDO: Bueno, mi contacto con la música folclórica mexicana no fue buscado, fue algo natural, porque yo venía del campo. Fíjate, la primera obra que escribí fue hecha en la clase del maestro Chávez. Esa clase no era de armonía ni de contrapunto, era una clase que se llamaba de creación musical, base de lo que después sería el Taller de Composición. Bueno, el maestro nos inducía para desarrollar una melodía pero no conforme a los métodos escolásticos; no, él nos hacía desarrollar una melodía todo lo que fuese posible. Mientras más pudiésemos desarrollarla era mejor. Nos daba tres o cuatro notas y ya, con esos había que hacer que el cerebro funcionara. Total, yo hice un ejercicio para violín y violonchelo. Un buen día me encontré con que lo iban a ejecutar en un concierto. Yo había tratado el violonchelo

en una forma para mí muy natural, es decir lo había tratado como si fuera tambor. El violín, por otra parte, lo había tratado como si fuera una flauta. Entonces se armó un relajo tremendo por la forma en que había escrito. ¿Por qué lo hice? Porque, sencillamente, se me antojó.

En la clase más escolástica del maestro José Rolón, donde estudié armonía, contrapunto, fuga, en fin, todas esas cosas, también se organizaban audiciones con las obras de los alumnos. Cuando yo estaba allí, el primero o el segundo año, el maestro Rolón me pide una obra para ser presentada. Claro, todos escribían minuetos, gavotas, valesitos, corales, en fin; llevé mi pieza. ¿Sabes cómo le puse? *La lagartija*. Fue *La lagartija*, y yo la hice porque se me antojó nada más, porque veía la lagartija correr y la escribí.

Los críticos, todos, empezando por Baqueiro, me pusieron del asco. Cómo era posible que en el Conservatorio, donde estaban haciendo sus gavotas y sus minuetos, saliera yo con *La lagartija*, que lo mismo se tocaba de la mitad para adelante que de la mitad para atrás. Total, me pusieron de todos colores, hasta mi color negrito me lo cambiaron, me pusieron verde. Me preguntaron por qué la había escrito. Porque se me antojó, contesté, no hay otra razón.

Algunos años después, el maestro Chávez me comunicó que iba a hacer un concierto en Nueva York. Como le pedían que presentara música representativa de distintas regiones del país me pidió que escribiese para la ocasión algo con música de mi pueblo. Le dije que era para mí muy fácil, que estaba impuesto, ya que había

nacido entre mariachis y que haría una obra con sus sones. Puse manos a la obra y así nació *Sones de mariachi*, por cierto, también la hice a mi modo. Tomé el son de *La negra*, el son de *El zopilote*—pero no *El zopilote mojado*, porque no es un son, sino una polca—; el son de *El zopilote* dice:

Zopilote de 'onde vienes...

Total, es un son. Por último utilicé *Los cuatro reales* que dice:

Ya te di los cuatro reales
dime cuándo volverás.

Y si no quedas contenta,
dime cuánto cobrarás.

Entonces hice un revoltijo y salió *Sones de mariachi*. Afortunadamente, como tuvieron tanto éxito se tocaron en Nueva York más de quince días, dos veces al día, una al mediodía y otra en la noche. La obra tuvo la suerte de que inmediatamente se grabara, y como se grabó, circuló por todo el mundo. Luego hice la versión para orquesta sinfónica.

Como para el festival de Nueva York no se llevó a la Sinfónica de México—tan sólo se contaba con 10 o 15 músicos—utilicé alientos, cuerdas y timbal; total, así la organicé y se me ocurrió decir: ¡Ay! ¿Por qué no le pongo un mariachi en el centro? Y puse un mariachi de verdad. El problema entonces era que no había músicos de mariachi que leyeran música.

ENRÍQUEZ: Ahora ya todos los mariachis en México leen música, pero en aquella época tocaban *de oreja*; entonces, ponerles un papel para seguir la batuta...

GALINDO: Afortunadamente había en la orquesta músicos de Jalisco y uno de ellos, don Juan Santana, de mi pueblo, quien tocaba el violín, me dice: ¡hombre!, yo toco la vihuela, y tengo mi vihuela. Otro dice: yo tengo la guitarra de golpe y la toco. Otro—Noyola—, también de Jalisco, dice: mira, ahora se usa el guitarrón, yo toco el arpa pero también tengo guitarrón, porque mi padre hace arpas y guitarrones. Bueno, ya teníamos a los violines, esos sí que tocan

todo lo que les pongas en el papel. Pusimos el mariachi en el centro y así la gente pudo ver en Nueva York un mariachi dentro de un conjunto de cámara. Fue un éxito, un *exitazo*. Después hice la versión para orquesta sinfónica y el problema que encontré fue, bueno, ¿cómo escribir el efecto de la vihuela, cómo el de la guitarra de golpe? Bien, tomé el violín y lo puse como si fuera vihuela y a tocarlo como guitarra. Afortunadamente pegó; entonces hicimos la edición y por eso circula, por una cuestión de suerte, y ya. Eso fue en 1940 o 1941, no sé. Van a cumplirse cincuenta años de su estreno y todavía se sigue tocando.

Loza: Al público le encanta la pieza debido a la presencia de los sones de Jalisco y de la sonoridad del mariachi. El año pasado, aquí en Los Ángeles, como presentación dentro de un simposio, se montó, con un coreógrafo local, un ballet con la música de los Sones. Fue todo un éxito. Para mucha gente que nunca ha escuchado esa música es algo nuevo, realmente nuevo. Se llena de orgullo y satisfacción al constatar que aún existe una forma con tanta tradición histórica.

Quisiera ahora saber si en México existen actualmente músicos, de las nuevas generaciones, que consideren importante mezclar los conceptos de formas diferentes, es decir, utilizar formas indígenas, llegar a formas sincréticas, por ejemplo, empleando la música indígena actual de México. Cuando el maestro Galindo habla de melodías, o ideas indígenas en música, entiendo que se trata de pequeños elementos indígenas insertos en grandes formas europeas. Me gustaría saber si en su opinión existe la posibilidad de concebir, partiendo de los caracteres indígenas, formas no europeas.

ENRÍQUEZ: Bueno, en realidad tenemos un problema serio aquí, un tema que ha sido digno de grandes polémicas entre investigadores—musicólogos y etnomusicólogos—y creadores o compositores.

Desde luego, para fortuna o desgracia nuestra, en América todas las grandes formas, las grandes obras sinfónicas, están



Enriquez y Galindo en otro de sus encuentros.

siempre basadas en, y generadas o influidas por, las formas europeas, las formas tradicionales: sonata, rondó, etc., ya sea en su forma original o modificada. Entonces, el compositor que no escriba en esas formas, ¿qué va a escribir? ¿Cantos iguales a los que hicieron los antiguos indígenas?

Si nosotros queremos hacer una obra para un conjunto tradicional como es una orquesta sinfónica, un cuarteto para cuerdas, un grupo coral, un conjunto de alientos, etc., la obra debe estar basada en una forma grande, lo que implica un concepto de desarrollo, con sus técnicas de repetición, de imitación...

El desarrollo es siempre tomar un tema e irlo fragmentando y a partir de ello realizar diferentes sistemas de elaboración. Desarrollo equivale a elaboración.

¿De qué otra manera podría ser? ¿Estar repitiendo cantitos, cantitos, unos tras otros? No veo la posibilidad; sencillamente no la veo. Hoy en día en nuestro país prácticamente no hay compositores que escriban música para concierto en las formas indige-

nas, tomadas éstas en forma literal.

Los pocos indigenistas que quedan, y los de antes, siempre han captado la atmósfera, ciertas ideas, ciertos colores, ciertos giros rítmicos o melódicos de la música indígena. Aún más, ninguno de los compositores actuales usa cantos o trozos auténticamente pertenecientes a la tradición indígena. Todo mundo establece su propia imagen, su propia idea, su propia fantasía sobre lo que él cree que ha sido la música indígena y lo trasplanta a un México actual.

Yo tengo un credo. Para mí el nacionalismo ya no es lo que hicieron tan bien esos antiguos maestros (incluso Blas Galindo, en el transcurso de los años, ha ido realmente transformando su concepto de nacionalismo). Bien, para mí el nacionalismo es el producto de una serie de experiencias, de problemas, de inquietudes, de actitudes del país en el que uno vive. Para mí es tan nacionalista Debussy como Ravel, como Boulez, como Rameau. Tan ruso Glinka como Chaikovski, como Shostakovich, como Denisov, como Schnittke y otros contemporáneos, porque nacieron en Rusia, porque son producto de una tradición, de un fenómeno, de una actitud, de un criterio y de una civilización. Esto es lo que pienso de la transformación que ha sufrido el concepto indigenista hasta la actualidad.

GALINDO: Si me permiten, me gustaría hacer un comentario sobre la cuestión de la forma. Carlos Chávez, que era muy inquieto, ideó una teoría, la teoría de la no repetición. En esencia consistía en hacer siempre un desarrollo, siempre algo nuevo; que un motivo engendrara otro, que ese otro a uno más, y así sucesivamente. Por desgracia esta teoría no dio resultado, porque en muchos casos no se lograba unidad. Era un discurso, un discurso musical, que en algunos casos salía muy bien, pero en otros

—yo se lo decía al maestro Chávez— no.

Ustedes conocen las *Invenções*, una de sus obras básicas. Un día me dijo: mira, esta obra está hecha sin repeticiones. Tomé yo las *Invenções*, las analicé y le demostré que sí había relación entre motivos. Ni el propio maestro siguió su teoría; no continuó con ella, tampoco lo hicimos nosotros, sus alumnos, ninguno siguió su escuela. Como dice Manuel, cada quien busca su manera de expresión y su manera de desarrollarla, ¿por qué? porque no existe una fórmula universal. Cada quien se expresa como puede, como quiere, y cada uno busca su propio lenguaje. Fíjese usted, otra anécdota. Se tocaba mi *Concierto para piano* en Nueva York, Pepe Kahan al piano y yo dirigiendo. Pensaba yo que esta obra me había salido sin ninguna influencia indígena o folclórica, según yo, era una obra de tipo universal. Total, tras el concierto esperamos hasta la salida del *New York Times* para ver la crítica que había escrito el fulano que había ido, y lo primero que dice: “es una obra muy mexicana, por sus cadencias, por su fraseo, etc.”.

ENRÍQUEZ: Es que es el espíritu, son las sonoridades, es un poco cierto aire contemplativo, ciertos intervalos que, uno los oye, y de alguna manera, reflejan el campo mexicano, reflejan una comunidad indígena o lo que sea, es inevitable.

LOZA: Es como el lenguaje. Una persona ha-

Primera página del manuscrito de Lagartija (1935).

bla con un acento, con un acento inevitablemente. Acento que vive y sobrevive.

ENRÍQUEZ: Ustedes no negarán que quizá uno de los compositores más americanos que existen es Aaron Copland. Independientemente de que él ha escrito obras francamente nacionalistas como *Rodeo* o *Billy the Kid*, en toda su producción —incluso en las obras de cámara que no tienen nada que ver con temas folclóricos— uno las oye y dice: éstos son los Estados Unidos. Ni modo, eso es así, él nació aquí y es el reflejo de toda una tradición.

GALINDO: Claro... Pues yo sigo insistiendo en que no perdono el no haber conservado la música prehispánica...

ENRÍQUEZ: ...que hayan realmente destruido las tradiciones más sagradas...

GALINDO: Claro. La historia es así.

ENRÍQUEZ: Recuerden que también nuestros antepasados españoles destruyeron la mezquita de Córdoba para meter allí dentro una catedral. Hicieron esto con uno de los monumentos más grandes de la civilización árabe.

LOZA: Como conclusión propondría lo siguiente: el compositor que realiza una contribución trascendente a la música mundial es el que se nutre con sus raíces, que no da la espalda a su herencia, por humilde que sea, porque no hay ninguna herencia en realidad humilde. Las personas que verdaderamente han aportado son aquellas que se han nutrido de sus antepasados.

GALINDO: Bueno, ya conté yo la historia de mi *Concierto*. Sin querer sigue uno siendo mexicano, es decir, la expresión sigue siendo el fondo de la música. Yo no busqué temas, no busqué la armonía. Ellos nacieron porque los tengo dentro, muy dentro. Allí están y salieron, ¿por qué?, porque así soy yo.

ENRÍQUEZ: Quiero decir que yo me considero —sin afirmar si me fue bien o mal— el compositor más vanguardista de México, de toda la vida; sin embargo, yo siempre estoy buscando, tratando de nutrirme de todos mis ancestros, de todos mis antepasados, no con el fin de copiar exactamente, sí con el propósito de adquirir, por lo menos, cierta visión, cierta profundidad, cierto aire. Asisto siempre que me es posible a algunos ritos, a algunas celebraciones para recoger todo ese mundo que de alguna manera a mí me sirve para crear las ideas que expreso a través de mi música. No solamente me nutro —por decirlo así— desde el punto de vista sonoro, también trato de captar otros aspectos de la tradición que son invaluable. Por ejemplo, esa simetría tan especial, tan maravillosa de Chichén Itzá, de Teotihuacan. Es cierto que se trata de una simetría arquitectónica, pero es una simetría de

espacio, y ese espacio, para nosotros en la música, es muy importante, porque el espacio es precisamente lo que da la gran forma, la gran forma que de alguna manera tenemos nosotros que inventar, puesto que ya no usamos —ni el maestro Galindo ni yo— la forma sonata. Utilizamos otras, y en ellas tiene mucho que ver la manera de manejar el espacio que nuestros antepasados tenían. No solamente no rechazamos las herencias, al contrario, estamos siempre en la búsqueda de una “nutrición” y, por supuesto, de efectuar una “aleación” con el pasado y el presente.

LOZA: Pero sucede que a veces nuestra búsqueda es innata, es subconsciente, esto es, uno busca de manera consciente —quizá en la juventud— motivos e ideas para la composición, pero uno llega a un punto de madurez en el que todo se funde en un estilo muy propio que viene de no sé dónde.

ENRÍQUEZ: Así es.

GALINDO: Así ha sido el caso mío.

ENRÍQUEZ: Y es el ideal, es el ideal de cualquier creador —yo creo— el expresar de alguna forma su propio hábitat, su propia atmósfera.

LOZA: Me da mucha alegría haberlos tenido aquí y haber mantenido esta conversación tan fructífera. Es grado constatar que los compositores mexicanos poseen conocimientos etnomusicológicos amplios. Es importante conversar sobre los problemas de este campo de estudio y sobre todo que los compositores nos den información y opiniones acerca de las diversas músicas, tanto indígenas como populares; tanto clásicas como actuales. Comprobamos una vez más que los maestros Galindo y Enríquez poseen una sabiduría envidiable. ♪

José Antonio Alcaraz

Manuel Enríquez (1926-1994)

In memoriam

Manuel Enríquez ha sido ante todo un renovador, factor clave, decisivo, en la evolución de la música mexicana de concierto, a la que llevó hacia perspectivas inéditas, aportándole nuevas técnicas y un lenguaje que gradualmente fue rompiendo sus ataduras con el pasado para transformarse en espléndida realidad presente.

Tras un periodo de auge, el nacionalismo musical había llegado en México a un estancamiento. Se necesitó la vigorosa acción de Manuel Enríquez para aportar brillo nuevo y una manera de decir propia, congruente con los cambios que se operaron en el universo de la composición durante el decenio que va de 1950 a 1960.

La lucidez y la perspicacia de Enríquez le permitieron abordar otras vertientes que las consabidas y pronto su sintaxis se vio enriquecida por tratamientos novedosos. Ahí su personalidad comenzó a aflorar, mostrando asimismo la fantasía creativa que lo caracterizó a lo largo de un catálogo particularmente sólido, donde abundan con brío idéntico la exploración y el hallazgo.

Difícilmente se detuvo Enríquez a disfrutar del resultado de sus pesquisas: si bien consolidó una manera propia de hacer, pensar y decir, ésta se proyectó siempre hacia nuevos experimentos que, de pronto, producían asombro.

Entre muchas otras cosas Enríquez inició

en México las búsquedas que se llevan a cabo dentro de las tendencias post-serialistas.

De este modo, bajo el significativo nombre de *Preámbulo* (1961) aparece una partitura orquestal de Enríquez, donde éste formula una declaración de principios, alejándose por completo y de manera voluntaria, de todo cuanto cabía esperar de un compositor mexicano en ese tiempo.

Su estética desde entonces se inscribió ya en las líneas del expresionismo abstracto, tendencia que al correr del tiempo se vigorizó en la música escrita por él, con resultados cada vez más atrayentes, de mayor madurez y concreción.

Puede afirmarse que Enríquez se constituyó ante todo en un constructor, quien edificaba —literalmente— cada partitura pues, aun cuando era prolífico, en su obra cada situación (o entidad) ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta o integrada a un total que se distingue por un equilibrio racional.

A manera de polo dialéctico la música escrita por Enríquez incluye secuencias donde el intérprete opera con gran libertad, aportando el resultado de su experiencia profesional, al mismo tiempo que crea un flujo interno dotado de sonoridades características. Ahí suelen aparecer los cataclismos deslumbrantes que tipifican mucha de la música escrita por Enríquez.



Manuel Enríquez.

Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura (fija y abierta) no suele haber un divorcio notable sino, por el contrario, una fluidez auditiva unitaria. El contexto musical transcurre así, sin tropiezos o virajes disociatorios.

La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y una redacción profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta dosis de intensidad dramática, muy enfática, con contrastes voluntarios, siempre dentro de la unidad.

Las acciones tímbricas más logradas, por lo general, son del tipo *Nachtmusik* (música nocturna), donde se pone de relieve la destreza en la articulación instrumental que para integrar sus texturas tuvo este compositor.

Entre sus obras maestras están: *Concierto II* para violín y orquesta (1966);

Ambivalencia para violín y violonchelo (1967) y *Manantial de soles* (1984) para soprano, actor y orquesta, basada en el poema *Eje*, de Octavio Paz (1914).

Querido Manuel:

Tu figura ejemplar permanece como la de un creador que jamás se amparó bajo el asilo de la eficacia probada, emprendiendo nuevas y estimulantes aventuras cada vez. Fuiste un amigo entrañable: nuestra larga colaboración, iniciada en 1959, me permitió conocer a fondo tu personalidad y los alcances enormes de la misma. Nos has dejado una producción rica, vasta y compleja de la que aún podemos aprender mucho: como creador, como ejecutante asombroso del violín y participante decisivo en la vida musical mexicana tus tareas y aportaciones alcanzaron una plenitud radiante. ♪

La obra de Manuel Enríquez*

La generación que puede con justicia llamarse actual en el terreno de la composición musical es aquella cuyos miembros iniciaron sus actividades profesionales al terminar la Segunda Guerra Mundial.

Así, hoy, Boulez, Henze, Nono, Stockhausen, Brown, son los representantes de una cierta manera de escribir música, que está dando a nuestra época una fisonomía propia y distintiva. Las edades de estos compositores oscilan alrededor de los cuarenta y las diferencias entre ellos son de dos o tres años.

En México el representante más importante de este movimiento —escritura de una música nueva, personal y llena de exploración— es Manuel Enríquez.

No sólo encabeza Enríquez el movimiento de vanguardia, sino que puede decirse sin reservas que es el compositor más importante que ha tenido México desde Carlos Chávez.

La recia personalidad de Enríquez, la solidez de su lenguaje que conjunta y equilibra con admirable acierto, audacia y sabiduría, la constante renovación de su estética personal, y los logros fascinantes que aparecen en su escritura a cada nueva obra, le dan un lugar de primera importancia entre los compositores mexicanos.

Enríquez se ha apartado voluntariamente del nacionalismo que distinguió a la música escrita en México en las dos generaciones anteriores (Chávez-Revueltas y Moncayo-Bernal). Este movimiento —entre cuyos antecedentes más importantes pueden citarse las obras de Ponce, Huízar y Rolón— al igual que toda corriente estética o técnica, terminó por perder su atractivo: el mecanismo se había ido desgastando gradualmente y terminó por convertirse en un neo-academismo y receta fácil para el éxito.

* Artículo publicado en la revista *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, número 5, segundo y tercer trimestres de 1968, pp. 217-229. El título es de José Antonio Alcaraz.

Cbávez barrió en su época con prejuicios academizantes, conectó a la música mexicana con las corrientes de vanguardia de los treinta, aportó una nueva mentalidad fresca y vigorosa. Algo similar puede decirse de Enríquez, que ha colocado a la música mexicana en una situación importante en diversos centros internacionales, al haber sido ejecutadas sus obras en Bonn, París o Praga.

La obra de Manuel Enríquez no se inició dentro de las corrientes de vanguardia. Mientras que los compositores europeos de su generación recibieron directamente las enseñanzas de Messiaen y descubrieron pronto a Webern, Enríquez tuvo que pasar por una larga serie de enseñanzas de tipo tradicional.

Sin embargo, el compositor fue descubriendo las realizaciones de los músicos que han ido marcando nuevos caminos a la música durante este siglo y tomando de sus obras la información necesaria, objetivándola y sometiéndola al natural proceso de mutación personal según sus necesidades del momento.

El día de hoy, a pesar que aún pesa grandemente la distancia geográfica que existe entre México y los grandes centros musicales del mundo, la información viaja con mayor rapidez y aun en forma incompleta puede el compositor tener una idea de lo que están haciendo sus colegas.

Ésta es la importancia de Enríquez: ha asimilado y ha creado. Ha dado a su música a la vez un carácter universal y ha obtenido para conocimiento del público y de los demás músicos mexicanos datos y situaciones preciosos que en otra forma hubieran tardado mucho en llegar.

Enríquez se ha incorporado con lucidez y sin limitaciones de carácter localista a las corrientes actuales de la música sin quedarse en el mero experimento: sus obras plantean, rebaten, analizan, aceptan y rechazan los diversos aspectos de estas corrientes, y, lo que es más importante aún, aportan soluciones muy trascendentes de carácter personal como en el caso de la escritura "gráfica" de Ambivalencia y el reciente Cuarteto.

Pueden observarse en esta música cualidades aparentemente tan opuestas como son refinamiento y poderío de construcción. Maneja Enríquez con igual habilidad los timbres orquestales y los efectos derivados de los mismos que las estructuras seriales rigurosas o las secuencias aleatorias.

Como músico de atril que es, Manuel Enríquez conoce profundamente la mecánica de los instrumentos, sus posibilidades de combinación, la forma de hacer oír cada acontecimiento que él concibe. Este íntimo conocimiento de la masa orquestal da a sus partituras escritas para dicha fuente sonora un carácter personal, distintivo, en el que se equilibran exploración y fantasía, técnica y libertad.

En plena madurez Enríquez nos sorprende a cada nueva obra con un poder de inventiva y una capacidad de trabajo que rebasan los límites del elogio y cumple de manera ejemplar la tarea esencial del compositor: hacer música.

"La obra de Manuel Enríquez" es el último escrito extenso del gran

musicólogo mexicano Otto Mayer Serra (1904-1968). Su interés por el compositor mexicano más destacado de la actualidad y por las nuevas tendencias en el lenguaje musical, refrenda la estatura magnífica de Mayer Serra. Su lucidez, espíritu de investigación, incansable devoción por el trabajo y su profundo amor por México y la música mexicana le impulsaron a realizar el trabajo que aquí publicamos.

El editor ha querido respetar incluso la forma gráfica y literaria (esquemática), puesto que la muerte impidió al autor el cabal desarrollo de sus ideas, la transcripción directa se impone como una solución posible. Transcribir y ordenar los apuntes y manuscritos es todo lo que se ha hecho.

José Antonio Alcaraz.

1948 (veintiún años). Guadalajara, violinista de la Sinfónica, con \$ 250.00 mensuales en el segundo atril de los violines primeros. Estudió rudimentos de armonía y contrapunto tradicional. Empezó a sentir la necesidad de escribir música. Rebelde con el material que tenía que preparar para las clases. Manuales de armonía de Rimski y Eslava. Apenas oía por discos algunas obras: Hindemith y Bartók. Experimentó curiosidad hacia el impresionismo y el jazz.

*Hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto.**

1952, "Concierto I para violín", tiene influencias de jazz progresivo. 1953, "Suite para cuerdas". 1954, "Sinfonía I". Ambas obras escritas durante la época en que estudió con Miguel Bernal en Morelia.

Nunca estudié orquestación. Desde los trece años ganaba dinero transcribiendo de discos arreglos de Glenn Miller y otros para orquestas de baile. Entrené el oído y aprendí orquestación en la práctica. En la provincia hay que hacer de todo. Es una gran escuela porque requiere mucha agilidad mental: Sinfónica, bailes, música de cámara, jazz, etcétera.

1941 a 1954: Sinfónica de Guadalajara. 1953 a 1954: Estudios con Miguel Bernal, fundamentos de la música tradicional,

análisis en serio. 1955-1957: Nueva York. Parte casualidad, parte necesidad. Beca a través del Instituto México-Norteamericano de Guadalajara. Beca para violín. Buen examen de ingreso a la Escuela Juilliard. Maestros: violín, Ivan Galamian. Música de cámara, William Primrose. Composición, Peter Mennin. Lo más significativo: Haber conocido fuera de la escuela a Stefan Wolpe que lo inició en el serialismo. Dentro del serialismo, más que Schoenberg: Berg y Webern.

Más que clases fueron conversaciones sobre arte, filosofía y política, aparte de análisis de obras.

Aprendió considerablemente el oficio en las dos especialidades (violín, composición).

El solo hecho de vivir en una ciudad tan estimulante como Nueva York cambió su visión; oyó mucha música y tocó muchísimo, especialmente contemporánea.

Fines de 1957: Regreso a México. Concertino de la Sinfónica de Guadalajara. 1958: Sinfónica Nacional de México, jefe de sección en los segundos violines.

Nacido el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco, centro industrial de cuarenta mil habitantes, padre y abuelo tocaban el violín.

Estudié una carrera que no ejercí: Contador.

Desde los seis años vivió en Guadalajara. Seis hermanos, dos de ellos también

* Los párrafos en cursivas corresponden a Manuel Enríquez en primera persona.

músicos. Desde los seis años estudió con su padre solfeo y violín.

Elementos

La dodecafonía es una determinada organización de los intervalos, por medio de series.

El serialismo: aplicación integral del concepto de "serie" a los intervalos, ritmo, timbres y dinámica.

En Webern se observa la diferencia de timbres y volúmenes sonoros, y la condensación de motivos.

En Bartók, el papel de los silencios es fundamental.

Nacionalismo

Dentro del nacionalismo mexicano siempre hubo dos personalidades que me interesaron mucho: Revueltas y Chávez. Yo veía el nacionalismo como un tabú. Siempre lo he considerado muy limitado. Pienso en Beethoven, "Cuartetos Rusos" Op. 59, donde hay poca elaboración, en las músicas "turcas" de Mozart y Schubert, o en Albéniz, etc., para sólo mencionar músicos de altura. Bartók fue el único que siendo húngaro y sintiéndolo profundamente llegó a expresarse en otro nivel, más elevado. También en Falla hay un lenguaje hecho.

El folklore balcánico y español es muy rico por oposición al latinoamericano que es un folklore de segunda mano; como fuente de inspiración para un compositor de mi generación es nulo. De esto me di cuenta estudiando con Miguel Bernal, producto del nacionalismo mexicano. Fui enteramente iconoclasta. Mi única obra de cierto aire nacionalista es mi Sinfonía I (1957) con la que participé en un concurso del Centenario de la Constitución de 1857. No hay citas populares en ella pero sí sabor folklorizante (una especie de son jalisciense o de canción romántica en el segundo movimiento) en general llena de colores y ritmos populares.

Revueltas y Chávez:

Me interesaban por lo que entonces me parecía ser un lenguaje musical de gran novedad y originalidad. Sólo posterior-

mente me di cuenta de las raíces internacionales de la música de ambos compositores y que el mundo no empieza ni termina con la música mexicana. Empecé a pedir muchas partituras y discos.

Producción

I. Juventud que no considera válida 1948-1952. Mucho jazz, mucho Debussy, mucho Bartók. (*Según mis entusiasmos del momento.*)

II. Estudios con Miguel Bernal. 1952-1955. Periodo de transición, un poco impresionista, un poco politonal.

Estudios Juilliard, 1955-1957. Inactividad como compositor, 1958-1961. Se trasladó a la ciudad de México; asimilación a un nuevo ambiente; lucha por la subsistencia.

III. Volvió a la composición, 1961 a 1964. Empezó a dirigir las partituras (para orquesta) de Boulez y Stockhausen. Primera obra serial: "Preámbulo", 1961.

IV. A partir de 1964 pasó a la música aleatoria. "Reflexiones para violín solo" (julio 1964) y "Sonata para violín y piano" (octubre 1964).

Técnica aleatoria. Ambivalencia

Mi mayor preocupación cuando escribo música —y eso independientemente del lenguaje de cada obra— es lograr un equilibrio expresivo. No soy partidario de experimentar: "Ambivalencia" me ha costado muchos meses de raciocinio y análisis. Todos los factores están compensados: pido por igual al intérprete, que toque lo que está determinado y que actúe con libertad. Todo está calculado y previsto para ser integrado en el total de la obra. Los valores tímbricos y de color tienen una gran importancia sin que se descuiden los rítmicos, melódicos y armónicos.

En la secuencia G (que representa ocho alternativas) está prevista la dinámica y el carácter musical —diferente— de cada una de las ocho posibilidades. Cada trozo puede ser tocado por cualquiera de los dos instrumentos. La línea indica la región central de la tesitura de cada instrumento. (Véase ejemplo 1).

Los pizcates de esta obra...
El violista debe...

Ejemplo 1.
Ambivalencia. Sección G.

Finalidad: explotar la imaginación del intérprete y evitar —por contraste a los trozos fijos— cualquier indicio de sonido temperado. G 1. Dinámica y duración definidas (dos minutos aproximadamente). La primera figura puede ser microtonal, luego silencio con calderón corto. Pizzicato fuerte en el registro grave, trino de arco en la región más aguda (las alturas de acuerdo con la imagen visual de la partitura), dos largos pizzicati. Luego microtonos en pizzicati.

Todo el material organizado como en una pintura abstracta.

Generalidades

Mediante la escritura aleatoria se logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Se rompe la barrera de la tonalidad y se logra una exploración plástica de regiones sonoras inéditas. No logró

eso la dodecafonía: es aún más estricta que la tonalidad.

Sobre un esquema dado, los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor. No se trata de una mera improvisación: es una improvisación organizada, con un control flexible del compositor sobre la música que se interpreta.

También en las secciones fijas hay libertades improvisatorias, pero más limitadas.

He tenido que convencerme a mí mismo de la necesidad de incorporar cada nuevo elemento a mi lenguaje musical, para poder exresarme. He tenido que meditar largamente la gráfica; lo más clara y sencilla posible, para obtener el mejor y más fácil de los resultados, apegados lo más posible a mi idea original.

(Véase ejemplo 2).

Ejemplo 2.
Ambivalencia. Sección M.

Proceso de creación

Escribo muy rápido, pero la planeación me lleva mucho tiempo. Mi obsesión principal: los elementos expresivos bien equilibrados y el contraste.

Técnica aleatoria

Se consigue frescura, flexibilidad, se despierta el ego del instrumentista, la inquietud, el deseo de contribuir al resultado final; de otra manera cumple abúlicamente con su deber.

Forma: Cada obra tiene una forma distinta, contrastes de tensión, distensión, dramatismo, relajamiento propios.

No escribo música contemporánea con el afán de hacer algo extravagante; la hago para expresar mis emociones, mis vivencias, mis inquietudes. Si el público la con-

sidera extravagante, esto escapa a mi control e intenciones. En el fondo sigo siendo un músico romántico.

Forma: La forma se "sostiene" por el impulso de la expresión. Hay un plan emotivo, trazado de antemano, de contrastes y clímax.

Hoy cada compositor crea su propia forma. Material sonoro, material dinámico y material emotivo, deben coordinarse y equilibrarse.

Compositores de quienes ha aprendido primordialmente:

1. Bartók: su constante inquietud al buscar expresarse continuamente de modo distinto. En cada uno de los seis cuartetos —por ejemplo— se plantean y resuelven los problemas en forma única. Es el más grande en el dominio de la forma, hasta donde se puede llegar en el sentido tradicional.

2. **Webern: el manejo del color a través de la armonía.** El máximo aprovechamiento en el mínimo de tiempo de los elementos expresivos y el equilibrio perfecto entre duración, altura y dinámica. Tal vez sea más intensa la expresión en sus formas pequeñas, que en una obra extensa como la "Lulú" de Berg.

3. **Stravinski: tuvo influencia en el aspecto instrumental y la articulación rítmica.** Extraordinaria su habilidad para el contraste.

4. **Mozart: manejo magistral de la forma en los "Adagii".**

5. **Los Románticos: manejo de las voces independientes, equilibrio de los puntos de tensión, importancia de las voces interiores, todo se oye y todo lo escrito "suenan".**

Schoenberg. A) El descubridor de una técnica; B) el creador dentro de esta técnica. El descubridor supera en mucho al creador. A pesar que él afirmó repetidamente que no existe nexo en sus obras entre la dodecafonía y la forma tradicional, éstas dan la impresión de que el compositor sigue soñando con las "formas grandes", al igual que Messiaen sueña con Saint-Saëns, a pesar de lo avanzado de su técnica.

Con Schoenberg nace una nueva época en la música, pero a pesar de la importancia de muchas de sus obras, ninguna ha sido definitivamente "marcante".

La historia está llena de dos tipos diferentes de compositores que sólo raramente (Beethoven) coinciden en un solo individuo: buscadores y creadores.

Berlioz: muchas innovaciones, poca creación. Brahms: lo contrario.

Música de vanguardia

Estamos conscientes de que la música de vanguardia nunca será del dominio del gran público. Hay un público minoritario que ya se está formando entre intelectuales, snobs y profesionales que se interesan por la nueva música. No se sabe qué giros tomará la música de vanguardia en el futuro. Ninguno de nosotros se considera esclavo de ningún sistema. Por ejemplo: En

"K" (de "Ambivalencia") era necesario incrustar un pasaje de gran expresión lírica (diálogo entre violín y chelo). Nuestro lenguaje es neoexpresionista: hasta en Penderecki, hay acordes perfectos ("Pasión según San Lucas"). Tal vez habrá algún día síntesis entre Boulez y Shostakovich, o entre Stockhausen y Britten. Admiro a Britten por su frescura y talento, pero me suena a viejo, marchito.

1940-1965. Escuela Revueltas: Salvador Contreras, Mario Kuri, Rafael Elizondo, Armando Lavalle. Escuela Chávez: Moncayo, Galindo. Taller de Composición. Escuela Halffter: Herrera de la Fuente. Desgraciadamente su música no ha trascendido por haber escrito tan poco, pero de buena calidad. (Caso similar al de Francisco Savín.)

Hay muchos otros compositores importantes, como Héctor Quintanar que además de Chávez, estudió con Halffter y Jiménez Mabarak.

Los valores que nos podían servir, carecen de un fondo de solidez técnica. Lo que hay en los músicos de la generación anterior es empirismo y una gran dosis de talento natural. Ninguno de estos dos elementos es asimilable.

Los compositores austroalemanes heredaron en una tradición ininterrumpida la solidez técnica del oficio: Hindemith tenía detrás de sí a Reger y Brahms, así como Schoenberg a Wagner, Brahms y Mahler, Stockhausen se apoyó en Hindemith y Webern, así como Boulez en Debussy, Messiaen y Webern.

Se acabó en México entre los compositores serios el "sabor latino", lo mismo que en España se acabó —con Luis de Pablo, equivalente a Enríquez— la música de pandetera. Todavía muchos temas de Revueltas están basados en la alternación típicamente hispánica de 6/8 y 3/4, así como en Chávez algunas de sus mejores páginas en que utiliza pentafonía, reflejan la "monumentalidad" de las pirámides indígenas.

Se esperaba del nacionalismo musical mexicano el surgimiento de una gran figura como Bartók, pero esto no ocurrió ni en México, ni en toda América Latina; el momento oportuno había pasado porque la

música en el mundo había evolucionado hacia otras metas.

El más notable compositor latinoamericano actual, Alberto Ginastera, desechó las raíces folklóricas de su primera etapa y colocó su lenguaje musical en el terreno de la actualidad, colocándose así en primera fila mientras que los grandes valores de las generaciones anteriores, empezando con Villa-Lobos, han caído rápidamente en el olvido o se tocan ocasionalmente como curiosidades esotéricas.

Sinfonía II (1962)

Serial, con ciertas libertades.

Movimiento I. Forma tradicional (modificada) tipo sonata. Maderas a uno, dos cornos, dos trompetas, piano, arpa, xilófono, glockenspiel, timbales y percusiones. Tipo de orquesta de cámara grande. *Mi meta en el desarrollo fue hacer algo muy contrapuntístico, al estilo —en la elaboración— de Hindemith y Bartók. Recapitulación muy modificada con reminiscencias del material primero.*

Etapas escolástica, dogmática, muy elaborada. Colorido contemporáneo. Impulso emotivo, imágenes expresionistas. No había roto todavía con el pasado y todavía no estaba convencido de la necesidad de cambiar de actitud estética.

Movimiento II. Atmósfera, aprovechamiento de recursos del piano, arpa y percusiones para ambientar de "relax". En un ámbito muy reducido y con recursos muy estrictos se logra un aprovechamiento refinado de los instrumentos. Más avanzado que el primer movimiento y mayor libertad respecto a los "clichés".

Movimiento III. Demostración de su arraigo en el pasado: hay —verdadero anacronismo— un coral y una fuga dodecafónicos. Ambiente romántico, oscuro, un poco a la "Wozzeck". Dentro de lo escolástico, la "Sinfonía II" demuestra pleno dominio de los recursos tradicionales y absorción de las técnicas modernas.

La asimilación de los estilos contemporáneos es muy importante para evitar que el compositor —cosa muy común en

nuestro ambiente— "descubra" procedimientos y fórmulas que otros han resuelto desde hace años en países más avanzados.

En este sentido la "Sinfonía II" marca una época en la evolución de Enríquez. *No es una obra despreciable, pero tampoco abre perspectivas.*

Este camino no tuvo continuación y muy lentamente Enríquez vislumbró la técnica aleatoria como medio de expresión.

Después de haber adquirido un oficio dentro de un lenguaje obsoleto, vio la necesidad de cambiar.

Tres formas concertantes (1963)

Por primera vez el compositor explora nuevos terrenos, fuera de lo tradicional. Desde ese momento el color instrumental adquiere importancia preponderante, especialmente mediante el uso de una percusión muy grande. Por primera vez también hay intentos incipientes de técnica aleatoria. La escritura es muy inquieta, rehúye el estereotipo rítmico y melódico, teniendo para ello un antecedente en el segundo movimiento de la Sinfonía II: *Hay mucho contraste; me empezaron a gustar la tensión, la sorpresa, la forma libre. Traté de lograr un equilibrio emocional (¿quizá formal?) más allá de la dodecafonía. El "feeling" es serial, pero no así la realización.* Hay una constante renovación de materiales y algunos (muy pocos) pasajes repetidos para dar cohesión al todo.

P. ¿Cómo puede lograrse la homogeneidad formal sin que haya pasajes repetidos?

R. *El compositor va balanceando el aspecto dinámico y de colorido. Es un proceso difícil de definir ya que se efectúa en un delicado balance entre consciente y subconsciente. Los logros en este aspecto son los ballazgos que son patrimonio estético y emotivo de cada compositor. Muchas veces surgen en el momento soluciones que no estaban planeadas de antemano.*

Pequeños trozos aleatorios. Fragmentos de melodías expresionistas.

Movimiento II, Trío: Música nocturna "a la Berg". Trozo romántico.

Contacto con un mundo nuevo: quedan residuos de elementos tradicionales, pero

ya asimilados a una técnica nueva. Significativo: De aquí en adelante, casi todas obras cortas.

Tres invenciones para flauta y viola (1964)

Importante por la concisión del lenguaje musical y la experimentación con las posibilidades de los instrumentos.

No hay pasajes aleatorios, pero mi intención era lograr la aleatoriedad utilizando métrica casi tradicional.

Formas condensadas. Constante cambio de emoción entre pasajes estáticos y violentos.

El apogeo de mi admiración por Webern. Estaba buscando un camino a través de las distintas técnicas contemporáneas.

Ego, Cantata (1966)

Una obra programática neoespressionista.¹

Transición para orquesta (1965)

El título tiene dos significados: A) en el aspecto musical, enlace de los pasajes aleatorios con los fijos; B) en el aspecto estético, obra de transición. La primera obra en que el compositor se planteó el problema de usar una técnica libre —en cuanto a métrica— en conjuntos grandes.

Dos técnicas aleatorias diferentes: A) con valores fijos y ritmo libre. B) Con valores libres, sin métrica fija.

¹ "...Es ésta la primera obra que este compositor escribe para la voz humana, con la excepción de las canciones 'de corte romántico' (según dice él mismo). Enríquez no se había introducido en el ámbito de la música vocal, a causa de la *técnica musical deficiente que —en general— poseen los cantantes*. Al decidirse a emprender esta tarea, Enríquez acomete con valentía el problema, no se limita a realizar un ensayo personal. Plantea y resuelve un tipo de situaciones, que van acordes a las corrientes avanzadas de la música de hoy.

Hay en la "Cantata" de Enríquez, ciertas secciones en que se hace uso de la técnica aleatoria, especialmente en base a los ataques, de una manera muy similar a como es utilizada por Pierre Boulez en sus "Improvisaciones sobre Mallarmé"...

...Enríquez ha revestido el texto de los monólogos de la "Miralina" de Marcela del Río, con una música cautivante cuyo atractivo principal reside en una ten-

En esta obra se utilizan muchas aglomeraciones de *clusters*. Tiene rasgos expresionistas (algo de "Erwartung" de Schoenberg). La orquesta muy bien explotada en sus diversas posibilidades. Notable el principio de gran exaltación lírica: clarinete con todas las percusiones.

Poema para chelo y orquesta (1966)

Más avanzado en cuanto a técnica aleatoria y sonoridades, tal vez más expresionista que "Transición". *Obra dentro del "cantabile" del chelo con un lenguaje actual*. Sucumbió a la tentación de hacerlo "sonar" —siendo instrumentista— como en el caso de "Concierto II" (para violín). Instrumentos siguen con el mismo ritmo, alfombra de sonoridades, totalmente libre:

Muy expresivo, hay mucha música en esta obra. Efectos de sonoridades evocados.

Cuarteto II (1967)

1967 fue un año decisivo, cambié nuevamente mis conceptos, lenguaje, técnica, actitud estética. El "Cuarteto" tiene casi en su totalidad técnica abierta, lo cual me obligó a emanciparme de los clichés propios de la escritura para cuatro instrumentos y forzar a los ejecutantes a contribuir conmigo a nuevas búsquedas. Pensé en un mundo sonoro y medios de expresión diferentes.

sión lograda mediante el uso de procedimientos aleatorios en ciertas secciones.

La dotación de esta obra ha sido planeada observando cuidadosamente las más diversas posibilidades de sus integrantes: flauta, chelo, piano, percusión y voz (mezzo-soprano).

A pesar de sus numerosos logros, "Ego" posee, sin embargo, una característica que no debemos dejar pasar por alto: se utilizan en excesiva ciertos efectos ("sonidos sopladados" en la flauta sin una altura definida, notas ejecutadas más allá del puente del chelo) que durante un corto periodo o como toques de color pueden resultar muy atractivos, pero cuya ejecución prolongada les hace perder interés. Felizmente, dada la naturaleza aleatoria de la obra, la dosificación de estos elementos puede ser controlada por el director... (José Antonio Alcaraz, *El Heraldo de México*, octubre 5 y 11 de 1966.)

Como "Ambivalencia", desintegración de mi mundo sonoro y todos los elementos de la música.

Trayectoria (1967) es menos avanzada porque no se puede ir tan lejos en un conjunto orquestal de grandes dimensiones. Completa abolición del concepto tradicional de la forma e inquietud alerta para buscar nuevos caminos. Contacto con la obra de Bussotti, Haubenstock-Ramati, Ligeti, Kagel, Penderecki, Earle Brown.

Concierto II para violín (1966)

Regido por el concepto concertante del solista.

Ya no stento mis obras como composiciones, sino como la organización de un mundo sonoro.

Totalmente fantasioso—sobre las instrucciones del compositor— el músico se crea su propio mundo. Las posibilidades están muy abiertas para que cada instrumentista dé su propia interpretación. Sólo lo pueden tocar músicos muy preparados, con gran fantasía y nueva actitud hacia la ejecución: el arco se corre diferente sobre la cuerda, los dedos caen sobre la cuerda en forma distinta, etc.

La intención mía y del intérprete debe ser la de evitar cualquier sonido "temperado".

Todo vibra y todo fluye. Por esto hasta músicos muy cultos no pueden ser buenos intérpretes de obras "aleatorias"; tienen la mente acartonada y en el mejor de los casos habrán tocado Schoenberg y Webern.

Libre de todo, ni tonalidad, ni dodecafonía, ni serial. En las secciones fijas todavía hay ciertos reflejos de Bartók y los expresionistas. En el músico se crea un nuevo estado (interpretativo) de ánimo.

CATÁLOGO

Música de Cámara

*Suite para violín y piano.** Octubre, 1949. Ejecutada por Yuriko Kuronuma en Tokio, Manila, Praga, México, 1964-1965.

Ejecutada por Luz Vernova en Madrid, 1964; Moscú, 1964; Guatemala y todo Centroamérica, 1966.

Primer cuarteto de cuerdas. Julio, 1959.

Ejecutado por el "Cuarteto México" en agosto, 1964.

Sonatina para chelo solo (dedicada a Adolfo Odnoposoff). Febrero, 1962.

Estrenada en México, D.F., 1962, y tocada en Bloomington, Indiana, 1965, y en el Festival de Música de Caracas, 1965, por Adolfo Odnoposoff.

Divertimento para flauta, clarinete y fagot. Marzo, 1962.

Cuatro piezas para viola y piano. Noviembre, 1962.

Pentamúsica para quinteto. Febrero, 1963.

Estrenada en México en 1963 y tocada en una gira por Estados Unidos de América, por el Boston University Woodwind Quintet en 1965.

*Tres formas concertantes** para violín, violonchelo, clarinete, fagot, como, piano y percusiones. Marzo, 1964.

Ejecutada en los Conciertos Universitarios en 1964 (dirigiendo el autor).

Ejecutada en los Conciertos Universitarios en 1964 (director, Armando Sayas).

Tocada en el Domain Musical Concerts en París, 1967.

Reflexiones para violín solo. Julio, 1967. Yuriko Kuronuma en Tokio (octubre 1964), Praga (1964).

Hermilo Novelo, en Lima (junio 1965)

Sonata para violín y piano. Octubre, 1964. Hermilo Novelo, en Lima (1965).

Tres invenciones para flauta y viola. Septiembre 1964.

Tocada en México, 1964-1965 y en Nueva York en 1967.

A lápiz para piano solo. Agosto, 1965.



Manuel Enriquez y Sally van den Berg en el estreno mundial de Ambivalencia

Estrenada por Alicia Urreta en Madrid, septiembre, 1965.

Módulos para dos pianos. Julio, 1966.

Tocada en la Sala Ponce en México, julio, 1966.

Ego, cantata para mezzosoprano. Septiembre, 1966.

Encargo de la Universidad Nacional Autónoma de México y estrenada en la Casa del Lago el mismo octubre de 1966, con Margarita González.

Poema para chelo y pequeña orquesta de cuerdas. Abril, 1966.

Encargo del Conservatorio Nacional de Música para la celebración del Primer Centenario de su Fundación, en julio, 1966.

Composiciones para orquesta

Música incidental para orquesta de cuerda. Diciembre, 1952.

Tocada en abril, 1965.

Primer concierto para violín y orquesta. Mayo, 1955.

Tocado por el compositor en México, D.F., julio, 1959.

Suite para orquesta de cuerdas. Agosto, 1957.

Orquesta Sinfónica Nacional. Noviembre, 1957.

Primera sinfonía para gran orquesta. Diciembre, 1957.

Orquesta de la UNAM, dirigida por el autor. Octubre, 1963.

Prólogo para gran orquesta. Septiembre, 1961.

Orquesta Sinfónica Nacional, director: Francisco Sávin, septiembre, 1961.

Segunda sinfonía. Mayo, 1962.

Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Luis Herrera de la Fuente, agosto, 1962.

Obertura lírica. Mayo 1963.

Tocada por la Orquesta Sinfónica Nacional, en junio, 1963 y octubre, 1966. Director: Jorge Mester.

Transición. Julio, 1965.

Orquesta Sinfónica Nacional, septiembre, 1965. Director: Luis Herrera de la Fuente; octubre, 1966, director: Iosif Conta.

Segundo concierto para violín y orquesta. Junio, 1966.

Hermilo Novelo y Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Luis Herrera de la Fuente. Julio, 1966. ♪

* Publicadas por Ediciones Mexicanas de Música

Documentos

Hon superbit elata cultibus suos
regens in moru speculo flobilitas
ornata morib; nullã parẽ habet
in seculo.

Empty musical staves for writing.

Juan José Escorza

Del epistolario de Carlos J. Meneses (1863-1929)*

Los documentos

Se publican aquí seis cartas al maestro Carlos J. Meneses enviadas desde Europa y Estados Unidos por cinco distinguidos pianistas mexicanos a lo largo de cuatro decenios. Escritas todas ellas en un tono más que afectuoso, testimonian la gratitud —hoy poco usual— del buen alumno hacia el excelente maestro; más allá de esta circunstancia de naturaleza íntima, las seis misivas conforman una gama de apreciaciones vivas sobre la tarea pedagógica de Meneses y documentan algunos aspectos desconocidos del pianismo mexicano. Sigue a las cartas una entrañable fantasía literaria, “El maestro Florianí”, primer cuento escrito y publicado por María Enriqueta, cuya inclusión aquí obedece a la explicación de la propia autora en la última de sus cartas. Los documentos epistolares proceden del Archivo Jesús C. Romero.

El destinatario

Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara nació y murió en la ciudad de México. Hijo del matrimonio formado por un organista modesto y una pianista aficionada, el futuro pianista no recibió al parecer mayor ense-



Carlos J. Meneses y Carlos Lozano

ñanza musical que la adquirida en el seno de su hogar, lo que no le impidió desarrollar su extraordinario talento natural para la música y situarse, andando el tiempo, como el más eminente pedagogo del piano y el mejor director de orquesta del México porfiriano. A los 16 años es maestro de coros y a los 17 lo encontramos como director de zarzuela. En 1886, antes de su cumpleaños 23, llamado por el director Bablot, ingresa como profesor de piano al Conservatorio Nacional.

Además de enseñar piano, Meneses sirvió las cátedras de órgano y música de cá-

* Este trabajo está dedicado a Jorge Velazco.



Montaje fotográfico publicado en *El Mundo* del domingo 21 de agosto de 1898. Carlos J. Meneses al centro rodeado de sus discípulos. En el orden acostumbrado, Rafaela Parra, Manuela Malanche, Alba Herrera y Ogazón, Esther Rosales, Pedro Luis Ogazón, Fernando Peña, Luis Moctezuma, Carlos del Castillo, Enriqueta Nozari, María Milán, Gregorio Orive, Inés Briseño, Carmen Munguía, Otilia Ayala y Joaquín Villalobos.

mara. Tanto en el Conservatorio como en su propia academia formó por décadas a varias generaciones de pianistas. "Como sucedió con Liszt —dice Luis Moctezuma— sus alumnos fueron *los mejores*". Bermejo, a su vez, en su ensayo *Carlos J. Meneses* (México,

DAPP, 1939), sin ser exhaustivo, enumera treinta y siete nombres de discípulos distinguidos del maestro, entre los cuales algunos lograron la consideración de pianistas o maestros de piano eminentes. En opinión de W. M. Thoms, director del solvente pe-

riódico neoyorkino *American Art Journal*, Meneses era, ya para 1901, el fundador de una escuela pianística mexicana. Multitud de testimonios corroboran la aseveración del crítico estadounidense.

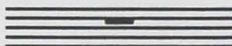
A nombre del Conservatorio —pero con recursos propios— efectuó un viaje a Europa de julio a diciembre de 1900. Recorrió instituciones de Francia, Bélgica, Alemania e Italia para estudiar los sistemas de enseñanza musical superior en varios conservatorios y observar el funcionamiento de las organizaciones orquestales europeas.

Ocupó, de agosto de 1908 a agosto de 1909, el cargo de director interino del Conservatorio, sustituyendo a Gustavo E. Campa.

Meneses también fue un cultor asiduo de la música de cámara, y desde 1892 el director —digamos natural— de la Orquesta del

Conservatorio, la cual, subvencionada modestamente por el gobierno de la República de 1902 a 1914, y asumiendo la función de Orquesta Sinfónica Nacional, ostentó la fama de ser la mejor orquesta de México y América Latina. A Meneses se debe que el público de México tuviera ocasión de conocer gran parte del repertorio orquestal europeo, incluso el tan novedoso para la época de Debussy, interpretado por vez primera en los conciertos del Teatro Arbeau de la ciudad de México en marzo de 1912.

La muerte sorprendió a Meneses tal como corresponde a una heroica figura romántica de la música: en su cátedra. Falleció el sábado 6 de abril de 1929 hacia las 10 horas en el Conservatorio, al frente de su cátedra de música de cámara.



Epistolario

Leipzig, diciembre 15 de 1897.

[Mtro. Carlos J. Meneses]

[...] y no lo atribuirá a ingratitud, pues a usted le consta que siempre he tenido para usted el respeto y la admiración debidos a su talento, y la gratitud que le debo por sus enseñanzas, cuyos sentimientos los tengo más que nunca, pues el tiempo que tengo aquí en Europa, con ser poco, ha bastado

para ilustrarme algo más y, a medida que me voy ilustrando, crece más mi admiración, pues voy comprendiendo más el alcance del talento de usted. Esto se lo digo a usted con toda convicción y sinceridad; ya sabe que nunca he sido falso. El mismo profesor que tengo en el Conservatorio, que es de los mejores, *se sorprendió, al examíname, de que en México hubiera tan buena escuela de piano* como la que revelaba yo. Inútil decirle a usted el orgullo y gusto que esto me dió.

Alberto Villaseñor¹

1. Alberto Villaseñor Silva (1878-1909). Nacido en Morelia, Michoacán, Villaseñor se formó como pianista con Meneses en el Conservatorio, donde tuvo también como profesor a Morales. En 1897 fue pensionado para perfeccionar sus estudios en Europa. Estudió en Leipzig con Robert Teichmueller, en Viena con Teodor Leszetycki, el famoso maestro de Paderewski, y en Berlín con Martin Krause. Recorrió varios sitios del viejo mundo, afinando su gusto artístico —dice Campos. Tras cinco años de ausencia, regresó a México.

El 27 de marzo de 1903 le fue ofrecido el nombramiento de profesor auxiliar de piano en el Conservatorio, cargo que rechazó indignado por considerarse rebajado en su categoría artística.

Entre 1903 y 1905 consolidó su prestigio como pianista debido al éxito de sus ambiciosos recitales en el

Teatro Arbeau, "cuyo recuerdo —escribe Alba Herrera en 1917— no se ha borrado aún de la memoria de los *diletantit*". En octubre de 1905 marcha a Estados Unidos en tránsito nuevamente para Europa. Toca en varios sitios y ofrece dos exitosos recitales en la Sala Erard de París. Lleno de proyectos retorna en 1907. Reanuda sus recitales, toca con la Orquesta del Conservatorio y entra por la puerta grande al establecimiento, pues sustituye a Ricardo Castro en la cátedra de perfeccionamiento de piano. A juicio de quienes escucharon al pianista y dejaron testimonios escritos acerca de sus ejecuciones, Villaseñor era un músico de alta envergadura, no sólo gran técnico de los mecanismos de ejecución pianística sino un intérprete sumamente distinguido. La tradición dice que en Leipzig, tocando Villaseñor uno de los momentos musicales de Schu-

New York, mayo 24 de 1901.

[Mtro. Carlos J. Meneses]

Muy querido maestro:

[...] Ahora hemos tenido un gran gusto, acabamos de llegar de una audición que hacen anualmente aquí, y de los alumnos más aventajados del Conservatorio; pero los más interesantes eran los de piano, discípulos de Mr. Lambert, y que es el "Maestro Meneses" de aquí, y a los que teníamos muchos deseos de oír, naturalmente. En general, tocan muy bien en lo que se refiere únicamente a claridad, pero ¡qué trancazos! y qué frialdad tan tremenda de estos americanos, todo a tiempo de metrónomo, y claro, pero cuando quieren darle colorido, qué estudiado y redicho se oye, eso sí, con un aparato y un sa-lón divino, el "Mendelssohn", todo estilo romano y con una acústica preciosa que hasta los más finísimos "pp" se distinguen perfectamente y se oyen los "FF" como si estuviera el piano en un saloncito pequeño.

bert, Jahdassohn se emocionó hasta las lágrimas.

En Orizaba, Veracruz, durante una gira por varias ciudades de la República, fue atacado de cólico apendicular, falleciendo a causa de una peritonitis en la habitación 16 del Gran Hotel de esa ciudad, a las 14 horas del 22 de enero de 1909. Tres días después fue inhumado, en solemne ceremonia presidida por Justo Sierra y Joaquín Casasús, en el Panteón Francés de la ciudad de México. La vacante de Villaseñor en el Conservatorio fue cubierta por Meneses.

2. Gregorio Orive Campuzano (1880-1904). Hijo del médico Gregorio Orive y de su esposa Carlota Campuzano, nació en Tepeji del Río, Hidalgo, y murió en la ciudad de México. Su hermano mayor, Francisco Orive (1870-1946), alumno de Morales y Meneses en el Conservatorio, fue pianista y compositor. Bajo la égida de Meneses, Gregorio se formó como pianista en el mismo plantel. Estos estudios debieron ser realizados entre 1890 y 1900.

Si bien no figura en las audiciones de los alumnos de Meneses celebradas en 1891, 1892 y 1893, participó en una posterior, la más exitosa de ellas, efectuada en la Cámara de Diputados el 30 de julio de 1898. La actuación de Orive mereció ser señalada elogiosamente por el redactor de *El Mundo* el 1 de agosto siguiente.

Siendo Gregorio condiscípulo de Pedro Luis Oga-zón, íntimo amigo de Francisco Orive, es muy probable que ambos pianistas viajaran juntos a Nueva York con el propósito de ampliar sus estudios de piano; empero, ig-

Hemos tenido el gran gusto, Maestro, de ver que estas dos principales escuelas de piano, la de Virgil y la de Lambert, están muy por abajo de usted, y, [...] no digo una sola, las dos juntas no las cambiaría por la del Maestro Meneses. Y todavía hay más, estos maestros lo han sido en los Conservatorios de Alemania y llamados después aquí. [...] No cabe duda, es bonita su escuela, pero está buena para el adelanto de aquí. Como decía siempre, [...] hay más [adelanto] en México, y tan es así que la Carreño lo pregona aquí mismo y dice vuelve el año entrante a México, y también Hofmann con su *tournee* que ya está anunciada aquí, por Canadá y México, en este invierno. Ya les están gustando el dinero y los aplausos mexicanos.

Qué agradable es ver que un país que se precia de ilustrado, lo es menos que el de uno y sobre todo [qué agradable es constatar] la superioridad de la escuela de usted a la de estos copetudos maestros [...]

Gregorio Orive²

noramos dónde, con quién y cómo trabajó Gregorio Orive en Estados Unidos.

Al volver a México —antes de que lo hiciera Oga-zón— recibió nombramiento como profesor de piano en el Conservatorio, sin que sepamos aún la fecha exacta de este acontecimiento, aunque supongo que data de los primeros días de 1902. Manuel M. Bermejo encomió en 1939 a Orive por su labor en el plantel, significativa por dar a conocer "obras clásicas desconocidas en México".

El 6 de octubre de 1904 ofreció un ambicioso recital en el hoy extinto Teatro del Conservatorio con obras de D. Scarlatti, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Grieg y Campa.

A poco de este recital fue atacado de pulmonía fulminante por cuya causa falleció antes de cumplir 24 años.

Alba Herrera, al recordar a Orive en 1917, no dudó en considerarlo como "un malogrado intérprete de geniales aptitudes".

Enrique Olavarría en su *Reseña histórica del teatro en México* recogió varias noticias concernientes a dos músicos de apellido Orive, Francisco y Gregorio. Según el historiador, Francisco fue el autor de la música del propósito en un acto *Lilly Clay* (libro de Eduardo Macedo) presentada una sola vez en la temporada anterior a la pascua de 1891 en el Teatro Arbeu por la Compañía de Enrique Labrada. Por cierto, esta partitura se ha perdido. Gregorio, a su vez, aparece en la *Reseña* en tres ocasiones. En dos de ellas, 1898 y 1904, se



New York, mayo 24 de 1901.

[Mtro. Carlos J. Meneses]

Muy querido maestro:

Según le dice a usted Orive, acabamos de estar en el Concierto anual de los alumnos de Lambert. Según parece el "Meneses" neoyorkino. No se puede usted figurar cuánto me he acordado de usted. No le digo nada del programa, pues se lo adjuntamos a usted. En México ya no se hace un programa así, ¿verdad? El *Rondó* de Chopin estuvo insoportable de cansón y monótono, sumamente claro y muy lento. El concierto de Saint-Saëns, lo tocó una muchacha. Muy bien y con mucho vigor y elegancia. Noté varias "patas" y puede usted tener el gusto de que sus alumnos lo han tocado infinitamente mejor. El Grieg estuvo a mayor altura, pero no llegó a dejarnos satisfechos. Lo hemos oído mejor allá.

Algo hubiera yo dado por poder trasladar a usted con todos sus alumnos a este salón tan espléndido; se hubieran quedado estupefactos. En suma, con todo el gran aparato y elementos de estas gentes, esta audición no es comparable con las que usted ha dado y mucho menos a la última. No puede usted



Alberto Villaseñor

imaginarse el gusto y la satisfacción tan grande que he sentido al verlo a usted *tan lejos de estos "Maestros" de gran fama, pues no le llegan a usted ni a la rodilla*, asimismo qué alegría sentirse tan lejos de nuestro México en una gran ciudad como ésta, y ver que estamos a mucha mayor altura en muchas cosas. Con razón la Carreño se ha encantado con México, y dice no lo cambia por diez New Yorks. Creo que los Conservatorios de Alemania han de ser por el estilo de éstos, pues estos profesores son de allá y su escuela es netamente alemana. Cierta es

que tocan con mucha precisión y claridad (creo demasiada) al mismo tiempo que con gran vigor, el que llega a menudo a un grado salvaje y brutal. La poesía y el sentimiento no andan por estas tierras [...]

Este salón tiene una acústica tan espléndida que no la merecen estos amigos, pues no la saben aprovechar. Reciba usted, pues, mis cariñosas felicitaciones, y ruego a usted se las dé a todos sus alumnos, pues he tenido el gusto de poderles comparar con los de un gran Conservatorio y verlos mucho más arriba.

Pedro Luis Ogazón

San Louis, Mo., 502 West End Place.[s. f.]

[Mtro. Carlos J. Meneses]

[...] voy a tocar piano Estey. Ayer estuve tocando mucho en esa casa, pues este señor fabricante hizo ir a oírme a los principales empleados. Es un buen músico y compone bonito. Me ha alabado mucho y le encanta mi escuela ("Meneses School") [...] Acababa

de tocar sus pianos, y en el salón en que yo tocaré, una discípula de Leschetizky, que dice toca divinamente y vino con gran fama y muy recomendada; y en la misma semana que yo, toca otra que también está muy recomendada. Ojalá y no vaya yo a meter la pata, para que vean en esa chocante e ingrata nación que los discípulos de usted se pueden poner al nivel de los del célebre maestro. Quisiera yo poder tocar muy bien

para esto. He tenido gran empeño en presentarme ahora y no a mi vuelta de New York, para que allá no digan que lo que hice se lo debo a Virgil, pues ni modo, porque aún no voy. ¿No le parece a usted que hice bien? Mi objeto al hacer el estudio de los "claviers" es muy distinto y muy ajeno a lo que he hecho debido a usted. Como usted comprenderá, es muy secundario para mí, pues lo que pretendo es abrimme camino y gracias a Dios parece que lo voy logrando [...] He tocado en el "Beethoven's Conservatorium", que es uno de los señores Epstein, ya viejos, y maestros de mucha fama aquí. Estudiaron muchos años con Reinecke y se conoce que son gente que sabe mucho [...] El domingo pasado estuve en casa de uno de ellos y antier este señor tocó conmigo el tercer concierto de Beethoven y me alabó mucho la *Cadenza* de Reinecke, únicamente me hizo una observación, debido a

que corría yo (como lo he acostumbrado), en un pasaje.

Últimamente me ha tocado [escuchar] *El Mesías* de Haendel y *La Creación* de Haydn. En el primero, el coro era de 400 voces y en el segundo, eran menos y gran órgano en los dos. ¡Qué cosa tan linda de oratorios! Los solistas no me llenaron. La orquesta y coros divinamente, [...] sin embargo, creo que usted, de ese conjunto, hubiera sacado el doble de partido. Los directores se conoce que son grandes maestros y uno de ellos me ha recordado mucho a usted. Dirigen precioso, pero no sé si es la poca acústica del "Hollote" o el temperamento de ellos, pero no me satisface como lo que usted dirige.

Salude usted mucho a Lucesita y aus niños y usted reciba un abrazo de su siempre discípulo e hijo.

Pedro Luis Ogazón³

trata indudablemente del pianista; sin embargo, en el hecho referido por Olavarría acaecido en 1894 —un sesudo y penetrante artículo crítico firmado por Gregorio Orive y publicado en *El Partido Liberal* el 3 de octubre del año en cuestión que defiende a Tamagno ante las reseñas adversas de Pablo de Bengardi en *El Tiempo*— el pianista Gregorio Orive, quien entonces sólo tenía 14 años, no es el protagonista. El cronista y conoecedor de ópera es en realidad el médico Gregorio Orive, padre de los pianistas.

3. Pedro Luis Ogazón Escobar (1873-1929). Hijo del letrado y general jalisciense Pedro Ogazón, político liberal y fiel porfirista, y de la señora su esposa Rosa Escobar, distinguida dama de la ajeja aristocracia mexicana, Pedro Luis Ogazón nació y vivió en un medio donde la ilustración y la bonanza financiera le permitieron desarrollar casi sin trabas su vocación filarmónica y sus sobresalientes facultades musicales.

Como pianista debe su formación a Juan N. Loreto y, principalmente, a Carlos J. Meneses, quien lo presentó ante el público como concertista en 1892. Finalizados sus estudios en 1898, comenzaría una brillante carrera ofreciendo multitud de recitales como pianista de rango superior. En 1901 se trasladó a Nueva York por vez primera. Allí adquirió cierta notoriedad y trabó contacto con Almon Kincaid Virgil, quien trasmitió a Ogazón los peculiares conceptos de su sistema de enseñanza pianística y lo habilitó como profesor de su escuela. Recibió, también en Nueva York, las orientaciones de Josef Hofmann.

Regresó al país en 1906 para abordar una serie abrumadora de recitales y conciertos. Tocó en las prin-

cipales ciudades mexicanas y realizó una gira por Estados Unidos. Fue un gustoso practicante de la música de cámara y actuó bajo la dirección de Meneses en los mejores tiempos de la Orquesta del Conservatorio. Tras los apoteósicos recitales de 1908 en los que acompañó a Fritz Kreisler en la ciudad de México, Ogazón se dedicó con preferencia a la enseñanza en su casa y sala de conciertos privada de San Ángel, actividad que en contadas ocasiones interrumpía para actuar en espléndidos recitales fuera de este su refugio personal y, muy esporádicamente, componer.

Bermejo consideraba en 1939 que Ogazón había sido, en sus mejores días, el pianista mexicano que había "dado el mayor número de recitales con el mayor número de obras nuevas". Fue el primer pianista mexicano que tocó públicamente obras de Debussy en los albores del siglo xx. Cuando su ejemplar y exitosa carrera se desarrollaba de manera gloriosa, comenzando el decenio de los veinte, sobreviene la tragedia. Una serie de desastres familiares y pecuniarios arruinan la salud física y espiritual del pianista, haciendo que disminuyeran sensiblemente sus actividades musicales. Ogazón falleció el 29 de abril de 1929 en San Ángel, a veintitrés días justos de la muerte de su venerado Meneses.

4. Carlos Esteban Lozano Codina (1888-1918). Originario de Guadalupe, Zacatecas, inició en 1900 su preparación en solfeo y piano con Luis Araujo, profesor en su localidad natal. En el Conservatorio Nacional cursó, de 1907 a 1912, estudios profesionales de piano. La nómina de sus profesores en el plantel es muy distinguida: Unda, Julio Morales, Tello y Ponce. Sus maes-



París, 26 de noviembre de 1913.
[Mtro. Carlos J. Meneses]

Mi querido gran Maestro:

[...] Antes de oír y conocer personalmente a Risler, notable por ser especialista intérprete de Beethoven, yo tenía verdaderos deseos de profundizar las sonatas del divino músico al lado de un pianista así, que lo interpreta constantemente; pero traté de orientar mi espíritu hacia lo más alto, hacia lo más conveniente a mis aspiraciones y temperamento. Oí opiniones autorizadas contrarias a Risler, me convencí de que no me bastaba que fuera un especialista en Beethoven; supe por él mismo que siempre está de viaje y que vive sujeto a su "virtuosismo" sin ser nunca el artista-maestro que yo buscaba. Además le ví tocar cuatro sonatas de su autor predilecto y confirmé lo que los conocedores me habían afirmado: piensa las obras profundamente; conoce "la anatomía" de cada sonata a las mil maravillas; pero domina el golpe seco de su técnica perfecta. Y yo presentí y supe además que había algo más alto, lo más grande para mi temperamento, para mi espíritu; que Raoul Pugno, el genial músico glorificado universalmente, el príncipe de los pianistas franceses, sería la personificación de mi ideal europeo. Ansioso esperé la noche del 18 de este mes; fue entonces cuando Pugno e Isaye, el violinista más clásico que existe, interpretando tres sonatas para violín y piano de Grieg, Lazzari y Beethoven, despertaron en mí la emoción más grande de arte que he sentido en mi vida. Toda Europa aclama a Pugno por su arte sereno y puro que obtiene del piano un sonido que ningún otro pianista puede alcanzar, porque no es piano el instrumento bajo el dominio de este artista ideal, sino



Gregorio Ortive

voz humana; es la orquesta con todo su colorido; un alma expresiva y serena una quintaescencia del arte y de la vida. Si la belleza del más lindo crepúsculo otoñal del cielo de mi patria, y si aquella noche de luna a orillas del mar pudieran convertirse en música, le darían mejor idea a mis palabras del arte de Pugno, mi querido Maestro Meneses. Él e Isaye recibieron las ovaciones más grandes que he presenciado en París. No tengo palabras que me satisfagan para expresar lo que estos dos artistas hacen pensar y sentir.

Regresé a mi hotel con el alma vibrante y con la emoción de haber platicado con Pugno, quien cariñosamente me prometió una entrevista al regresar de Bélgica para donde salían los dos genios a dar unos conciertos.

Yo tenía ya como fecha memorable para mí el 22 de noviembre, porque ha sido el día en que algo trascendental ocurre en mi vida. Y en esta ocasión, el mismo día, llegó a mis manos una carta muy atenta del gran Pugno citándome para estar a las 9:30 A.M. del martes 25 en su casa, precioso estudio con su jardín adyacente en el número 60 de la rue Richy. ¡Qué emoción, qué alegría sentía yo desde la víspera! Fui exacto a la cita. Un criado me hizo pasar a una antesala, porque el maestro trabajaba en el salón. Mi emoción era grande. Una frase musical se repitió por varios minutos acariciándome; entró el maestro en la antesala. Le presenté tres cartas: una oficial del Ministro de México, Sr. Lic. de la Barra y otras de M. Planel, Director de la *Université Artistique* de París, a quien debo muchas distinciones, y de Mme. Renesson Guyot, distinguida personalidad musical, ex-discípula de Pugno, quien me advirtió ser difícilísimo alcanzar el honor de

admisión por el gran "virtuoso".

Leyó Pugno las presentaciones, y me dijo: "Mi querido amigo: vaya al piano en seguida". Conteniendo mi emoción intensa interpreté en aquel Pleyel consagrado la Sonata de Beethoven que usted me puso con tanto empeño, con ese arte genial de usted, y al concluirla me dice el eminente músico: "¡Es interesantísimo, muy interesante! Su ejecución es una ejecución muy pianística, y voy a decirle además, algo más serio: su interpretación es muy musical. ¡Muy interesante! Estoy dispuesto a admitir-

le en seguida con verdadero, con gran placer. Hay en usted un artista". Insistí en hacerle oír algo de Chopin, de Rubinstein, y con toda su amabilidad, paternalmente, me condujo al piano y oyó el *Nocturno* No. 13 del primero. Y dos o tres veces Raoul Pugno mezcló a la música, estas frases: "¡Muy bien! Muy bien tocado". Terminó, y me dice: "un sonido muy bello, la interpretación apasionada. ¡Muy bien!" y agregó: "Hoy solamente he querido oírle tocar algo; para la primera clase prepare los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt: una fuga de Bach-Bussoni, la que usted quiera, y la *Kreisleriana* de Schumann-Pugno. Inmediatamente que tenga puesto todo eso, me pide una entrevista que le daré en seguida".

En aquellos momentos me sentí fuera de mí: ¡Sólo pude enviar a México, toda mi alma, toda mi gratitud a mi Maestro Meneses! Y el papel en que Pugno, de su puño y letra, anotó ese programa para una primera clase, lo conservaré religiosamente. Es un mentís terrible a quienes habiendo estudiado con usted y estado en Europa después, han regresado a México diciendo que lo primero que hicieron sus grandes profesores eu-



Pedro Luis Ogazón

ropeos fue deshacer lo que había hecho Meneses y tener que empezar desde enseñarles a colocar sus dedos sobre el teclado.

Un diplomático amigo mío reflexionaba sobre esto: "*Que vean en México por el caso de usted que si esos exdís-cípulos ingratos han dicho verdad, en todo caso se han cuidado de decir que la culpa fue de ellos y no del maestro Meneses*". Y no puedo olvidar que una semi-rubia señorita pianista de por allá, enemiga furibunda de todos los que han reconocido en ella ineptitudes para ser sacerdotisa de la música, lo atacó a

usted porque dirige "con papel". ¿Por qué no se pondría en evidencia esa señorita petulante ante esos grandes directores europeos, atacándolos porque hacen lo mismo que usted: "romper el hielo con las sinfonías de Beethoven" y "dirigir con papel"? Bien es cierto que ella no los conoce ni de nombre. Los conoce tanto como a usted, maestro, de quien dijo era el culpable de que yo fuese hacia el fracaso como pianista. Me aseguraron en México que fue ella misma quien bajo el seudónimo de "Darío", escribió detestablemente en el periódico *La Nación* un artículo que tiene tendencia a reducirnos a la nada, a usted especialmente, y por consecuencia, a mí, que demostré sus enseñanzas en mi concierto de despedida. "Darío" (repito que me aseguraron ser dos nombres y una sola musicógrafa a la mexicana), descendió hasta enviarnos anónimos por correo, certificados. Ahora quiero que sepa "Darío"-Alba que usted y yo hemos triunfado ante una gloria mundial del arte.

Y la infinita satisfacción que hoy siento, no consiste en mi triunfo, antes bien en haber hecho todo lo posible por sobrepasarme a mí mismo para demostrar lo que debo a

usted, Maestro Meneses. ¡Que la ofrenda mejor de los mexicanos sea la que en Europa le dedican, y que hoy le envío con toda mi gratitud; una ofrenda de justicia!

Casella, uno de los más notables compositores modernistas —quien me guía en la composición— aprobó, llamándolos “muy buenos”, todos mis estudios de armonía y contrapunto, que hice en ésa al lado de Tello y Campa; me ascendió porque estoy dedicado a trabajos más serios de contrapunto y a analizar las sonatas clásicas. Casella tiene admirables obras. En los Conciertos Colonne se tocará en estos días su última *Comedia*

tros de piano fueron sucesivamente Castro (fallecido en 1907), Villaseñor (muerto en 1909) y Meneses, con quien se graduó en forma brillante. Los años 1912 y 1913 los dedicó a dar recitales y a presentar con la Orquesta del Conservatorio, dirigida por Meneses, conciertos para piano de Liszt, Schumann y Chaikovski. Pensionado por la Secretaría de Educación Pública para estudiar en Europa, llega a París en septiembre de 1913. Gratamente sorprendido por la ejecución de Lozano, el gran Raoul Pugno lo acepta por alumno; poco después comienza a recibir clases de composición de Alfredo Casella. Poco duraran las lecciones de Pugno pues para 1914 Lozano se sometía a la dirección de Edouard Risler. Las inestables condiciones políticas de México (a causa de la Revolución Constitucionalista) y de Francia (por haber entrado a la gran guerra) hicieron difícil la estancia del pianista en París en los años 1915 y 1916, por lo que se ve obligado, para viajar a México, a dirigirse a España. Allí ofreció varios recitales, embarcándose por Santander rumbo a La Habana en el *Alfonso XII*, mediando abril de 1918.

Durante la riesgosa y difícil travesía, Lozano, viva-

Symphonique y me ofreció para usted la dirección de sus editores en Viena.

Dedicaré un artículo, próximamente, a la Université Artistique de París, cuyo director, M. Planel, personaje en sociedad y en los centros del arte, me ha dedicado su aprecio entusiasta. Quiere contratarme para tocar con él en sus conciertos las sonatas de violín y piano de Beethoven. La excelsa Adelina Patti tiene ya una gran significación en mi vida europea: ya sabrá detalles. *Triunfamos, Maestro.*

Carlos Lozano⁴

mente impresionado por la trágica muerte de Grados, ocurrida recientemente a causa del insensato ataque al *Lusitania*, enfermó gravemente de psicosis de guerra. Su progresiva depresión se agudizó a bordo del *Progreso*, buque en el que el pianista prefirió hacer el recorrido La Habana-Veracruz, pues en su delirio suponía que el *Esperanza*, transporte destinado originalmente para su regreso, sería torpedeado por submarinos alemanes.

Incapaz de superar su mal, las semanas siguientes a su arribo a la ciudad de México fueron de agonía. A tan penosa situación sólo puso remedio la muerte. Lozano falleció el 3 de junio de 1918 en su casa de la segunda del Estanco de Hombres, hoy República de Paraguay.

5. María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra (1875-1968). Coatepec, Veracruz, fue la cuna de esta singular dama nacida el 19 de enero del año aludido y conocida mejor por su llano nombre de pila. Emparentada con el escritor José María Roa Bárcenas, desde pequeña recibió una muy cuidada formación artística. Comenzó a escribir versos siendo niña y a los siete años de edad ingresó al Conservatorio Nacional. Más tarde cursó es-

Madrid, a 17 de noviembre de 1927.

Sr. D. Carlos J. Meneses.
México.

Mi respetado y querido Maestro:

No necesito esforzarme para reconstruir aquellos días en que, siendo yo una chiquilla que para ingresar en el Conservatorio Nacional de Música hubo de acogerse a la dispensa de la edad, tuve la fortuna de que se me designase por el señor Bablot, director de ese plantel, para formar entre las alumnas de la clase que con tanta pericia y entu-

siasmo desempeñaba usted allí. Frescos están todos esos recuerdos, porque la gratitud los riega de continuo. ¿Fue poco, acaso, que usted me pusiera al habla con Beethoven y Chopin; que usted hiciera de mí una alumna de provecho, primeramente, y después una profesora útil para sí misma y para la sociedad? Estas cosas no se olvidan. Y menos aún, el ejemplo que usted nos dió a todos sus discípulos, de trabajo, de paciencia, de empeño, de carácter, de aptitudes, de honradez.

Silenciosamente —porque yo era entonces un espíritu reconcentrado— lo observaba todo y lo anotaba todo en mi memoria. Y

era tal y tan viva la impresión que aquellos días y aquel medio hacían en mi alma; fue tal el interés que en mi mente despertaron aquella clase de piano, mis compañeros de estudios, el prestigio del Maestro, en una palabra, el ambiente general de ese vetusto edificio que se llama el Conservatorio, que me vi impelida —aunque era yo casi una niña, lo repito— a tomar la pluma, a idear un argumento, sirviéndome para ello de todo ese conjunto que he indicado, y a escribir un cuento, ese cuento que marcó el principio de mis modestos trabajos literarios y que yo bauticé con el título de "El Maestro Floriani".

Recuerdo igualmente que unos días después de escrito ese relato, como el onomástico de usted se aproximase, mi padre —devoto ferviente de usted— hubo de pedirme que, al llegar esa fecha, cuando todos los discípulos de usted estuviésemos reunidos en su casa, diese yo lectura a mi trabajo.

Y en esa noche inolvidable, presidiendo la fiesta una dama bellísima, de sonrisa acogedora y de gracia discreta —la amantísima esposa de usted—, yo, tímidamente, pero

alentada por mis compañeros —cuya voz parecía también resonar en mis renglones, ya que la materia y el medio de que el cuento trataba era de todos conocida y hasta vivida— leí con singular deleite ese relato, logrando con él nublar los ojos de la bella dama que presidía la fiesta... ¡Oh, triunfo hermoso!

Hoy, en este homenaje que los discípulos de usted le dedican, invitada por ellos para tomar parte en él, yo, que estoy lejos de todos, deseaba, al hacer oír mi voz, refrescar el recuerdo de aquella noche ya lejana, cuando todos éramos, quizá, más felices que ahora. ¿Y qué mejor para ello que volver a recordar ese relato, publicado entonces en la *Revista Azul* y hoy ya incluido entre las páginas de uno de mis libros?

Vaya aquí mi homenaje devoto para usted, mi recuerdo para todos los suyos y un saludo efusivo para sus discípulos —mis queridos compañeros de entonces, y los de hoy.

María Enriqueta Camarillo y Roa de
Pereyra⁵

estudios en la Escuela Normal para señoritas y decidió dedicarse por completo a la literatura, "con la sola intención de dar escape a lo que sentía".

Casada con el historiador y diplomático Carlos Pereyra (1871-1942), recorrió varios sitios de América y Europa hasta establecerse definitivamente en España, en 1914, e incorporarse a la vida intelectual madrileña.

En España María Enriqueta se dedica a las labores periodísticas. Escribe para tres importantes diarios, *El Sol*, *ABC* y *El Debate*, y continúa publicando literatura con envidiable fecundidad. Ya viuda, treinta y ocho años después de su partida, retorna a la patria, donde recibe numerosos reconocimientos, desde estatuas hasta libros críticos en torno a su obra. En una vieja casona de Santa María vive una tranquila ancianidad dedicada a escribir, a tocar el piano y a rendir culto a su extinto esposo. Su producción literaria abarca, en una treintena de libros, cuentos, novelas cortas, libros de viaje, memorias, ensayos, narraciones para niños y poesía. Si por el entorno en que se desenvuelve en su juventud, María Enriqueta está inmersa en el romanticismo finisecular con su inevitable modernismo, es posible hallar en toda su obra una manera muy personal: sencilla sin simplezas, original sin estridencias, emotiva sin sentimentalismos y, sobre todo, profunda y sinceramente femenina.

María Enriqueta —dicen sus biógrafos— comenzó a estudiar música a los siete años en el Conservatorio Nacional. Según su propia aseveración, "siendo... una

chiquilla... hubo de acogerse a la dispensa de la edad". La simpatía del director Bablot hacia la infantil aspirante hizo que éste le destinara tiempo después al grupo del entonces joven profesor Meneses, lo que la puso bajo la responsabilidad de un verdadero formador de pianistas.

En el establecimiento cursó los estudios completos para la obtención de su título, si bien su exhaustivo trabajo literario le impidió emprender una carrera como pianista o profesora de música, no fue óbice para que María Enriqueta amara profundamente la música y tocara el piano "con rara perfección", como dice un crítico. Según testimonios veraces, hasta muy avanzada edad mantuvo una soltura increíble en sus manos y una prodigiosa memoria para interpretar un repertorio en el que por igual cabían los autores clásicos que los compositores mexicanos a quienes aprendió a amar en su época estudiantil.

Su enorme creatividad despertó en ella el propósito de componer, según su propia expresión, "en el tipo clásico serio" al que ella rendía culto. Al no satisfacer sus primeros ensayos la severa autocrítica de la autora, abandonó el oficio; no obstante, produjo unas cuantas obras, danzas primordialmente, que gozaron un tiempo de aceptación y consecuente demanda. Hacia el final de sus días refería: "Aún recuerdo que la casa Odeón me pagaba ochenta pesos por cada pieza".

El maestro Floriani*

Es triste el invierno, pero cuando al calor de la chimenea, reúnen los amigos de la casa para pasar las veladas en animada plática y amigable expansión, se olvidan los rigores de la nieve que afuera cae monótonamente, y sólo el gemido del viento que pasa rozando los cristales de la ventana deja llegar hasta el tibio saloncito sus ecos vagos.

Todos olvidan que es invierno y se charla con entusiasmo. Cada uno cuenta la historia que trae ya preparada, y los demás escuchan atentamente. La joven risueña, de ojos entreabiertos recita el cuento que leyera en un libro de hadas: la niña con su vocicilla parlara y armoniosa, refiere otra donde los duendes mariposean desde el principio hasta el fin; la señora bondadosa, que ha escuchado con dulce sonrisa, hace oír también el suyo de donde salta la más pura moraleja; el viejo grave, dice otro en que reboza el desencanto y la experiencia; el joven recita una historia de amor; la anciana venerable toma también la palabra y refiere a los circunstantes un tierno episodio donde palpita la fe. Una de tantas noches, después de ciertas referencias, uno de los concurrentes dijo: "A mi vez les contaré un cuento, no, una historia, y bien cierta, pues es nada menos que un episodio de mi vida; si me prometen ser indulgentes, prepárense a escucharme." Le

rogamos que no se hiciera esperar, y comenzó su relato de esta manera:

Hace ya tanto tiempo... y sin embargo, lo recuerdo cual si fuese ahora mismo.

Aquella clase de piano que me traía loco, la extraña influencia que llegó a ejercer sobre mi ánimo no poco soñador, el viejo Conservatorio que casi derruido por el peso de los años, se ostentaba medio sombrío en el fondo de aquella callejuela solitaria; y *sobre todo*, aquellas dulces veladas transcurridas al lado del maestro Floriani. ¡El viejo Conservatorio!... ¡Ah!, me parece estarlo mirando! Sus anchos y extensos corredores, donde los pichones y las golondrinas construían sus nidos; las toscas puertas de las clases adornadas de alegóricos relieves; el inmenso jardín misterioso y sombrío; los altos cipreses besando el coronamiento del edificio; aquel vientecillo penetrante que solía correr; y dominándolo todo, aquella salvaje confusión de notas que al trasponer el dintel de la puerta se dejaba oír ensordecedora y tenaz. Conjunto infernal de sonidos producidos por una diversidad increíble de instrumentos de todas especies, de todas formas, de todas *materias*. Aquello era una queja, una carcajada, un murmullo, una cadencia informe, donde se confundían, se mezclaban, se enlazaban los gorjeos de la flauta, los acordes del piano, el llanto del violín, los arpeggios del arpa, los gritos del

oboe, los lamentos del salterio... Aquello era una masa de sonidos, por decirlo así, formada por guitarras que gemían apasionadamente, por clarinetes que cantaban, por mandolinas y bandurrias que arrullaban con endechas amorosas.

Allí se mezclaban el ruido estridente de los platillos, mitigado un tanto por las explosiones de la tambora, el laúd murmurante como un arroyuelo que se desliza entre quejas; el violoncello sollozando con desesperación y amargura; el bajo mugiendo gravemente; el triángulo dejando caer una lluvia de notitas de cristal... ¡Ah! era aquello una confusión que ensordecía, pero que a la vez halagaba; era algo dulcemente infernal.

Yo era de los que llegaban a las nueve de la noche, hora en que todos se ocupaban de sus estudios en el interior de las clases. Subía las anchas escaleras, dirigía una mirada indiferente a los ya conocidos cuadros históricos que decoraban el vestíbulo, y avanzaba por los extensos y lóbregos corredores.

Desde el momento en que se traspasaba el dintel de la puerta del Conservatorio, se recibía una especie de abanicada musical; una inmensa oleada sonora que venía a herir los oídos con su algarabía confusa; una racha de disonancias, concertadas diabólica y sentimentalmente. Era un desorden espantoso de notas que reñían formando un concierto inmenso de lamentos y risas que me producían singular efecto, al ir subiendo las escaleras y atravesando los corredores. La impresión que causaban en mi ánimo era fantástica: yo daba forma a cada una de aquellas notas, y, en mi imaginación, eran seres vaporosos que vagaban por todo el ruinoso edificio. El viento suspiraba entre los árboles, contribuyendo también con sus melancólicos trémolos al gran concierto... Y todo aquel tropel de notas, que ya se atropellaban, ya se besaban blandamente, era para mí una reunión de caprichosos genios que, desbordándose en tumultuosa confusión por las mal cerradas puertas de las clases, salía danzando macabramente, y se esparcía poblando el jardín, las galerías, los salones, las fuentes. Eran nereidas y ondinas, silfos y hadas, magos y hechiceras,

faunos y sílfides. Yo los veía vagar indecisos por el aire, desplegar las alas y después remontar el vuelo, yéndose a perder en los oscuros confines del espacio, donde las estrellas apenas brillaban.

¡Qué ilusión! ¡Qué misterio! Detenía mis pasos, y apoyado en la balaustrada del corredor dirigía la vista hacia el oscuro jardín, donde hasta los árboles semejabán fantasmas negros.

Después de meditar breves instantes allí en la soledad de los corredores, continuaba mi marcha, llegaba a la clase de piano, empujaba ligeramente la puerta, y después de lanzar una última mirada para sondear las obscuridades del cielo y del jardín, entraba súbitamente a la clase.

La clase de piano. ¡Ah! Era mi dulce ilusión de cada tercera noche.

Penetraba en el interior de aquella clase para mí tan querida, e iba yo a sentarme a mi rincón favorito, donde a favor de una deliciosa semioscuridad, podía yo dar alas a mi ardiente imaginación y echarme a soñar.

Desde aquel rincón nunca olvidado lo miraba todo, más que con mis propios ojos con los ojos del alma. Las tres bancas llenas de alumnos de todos tamaños, siempre atentos a la voz del Maestro, del gran Maestro Floriani; los rincones de la clase un tanto oscuros; el candil suspendido en el centro; los estantes llenos de libros; los atriles diseminados desordenadamente, los dos hermosos pianos de cola simétricamente colocados; y destacándose en el fondo de aquel cuadro, el Maestro que, batuta en mano, dirigía con loco arrebató la interpretación de una pieza o de un estudio, ejecutados al piano por alguno de tantos discípulos.

Aquel Floriani era un Apolo. De haber sido yo pintor le habría rogado que me sirviese de modelo, para delinear en un lienzo la esbelta figura de aquel dios mitológico. Era un Apolo Floriani. Aún me parece estarlo mirando: alto, escultórico, la frente noble y espaciosa, la nariz griega, la boca regular medio escondida bajo el negrísimo bigote, los magníficos ojos, negros también, rasgados, melancólicos, apasionados, soñadores. La mirada de aquellos ojos ardientes y expresivos como no he visto otros en mi vida;

se inspiraba en la música y bebía en rayos y fulgores las ondas sonoras.

Si lo que se ejecutaba era una melancólica elegía, al punto sus ojos húmedos y entrecerrados dejaban entrever una mirada tristemente nublada; si una marcha triunfal, aquellos ojos tan dulces siempre, despedían entonces chispas incendiarias; si una poética balada de amor, sus miradas eran besos de luz, donde había toques de temura infinita; si era un andante cadencioso, esas miradas eran dulcemente adormidas y vagas; si una tempestad, sus pupilas eran entonces lagos brumosos donde se copian las negras nubes y los fosfóricos relámpagos; si era un gracioso rondó, aquellos ojos se tornaban jugueteros y parecían sonreír... ¡Ah!, ¡qué ojos aquellos!

Floriani era pálido, jamás estuvieron sus mejillas ni aun tenuamente sonrosadas. Era de cabello intensamente negro y rizado; cabeza artística, cejas ligeramente arqueadas, y porte noble y altivo; en una palabra, Floriani era el prototipo del perfecto y cumplido caballero.

Aquel Maestro me fascinaba, mejor dicho, nos fascinaba a todos.

Hace ya tanto tiempo... y sin embargo, no se me ha olvidado ni uno solo de los detalles de la clase, ni una escena, ni un pasaje, nada: cierro los ojos y veo surgir todo aquel pasado...

Desde aquel rinconcito tenebroso miraba yo al Maestro Floriani dar la clase. Uno por uno de sus discípulos nos íbamos acercando sucesivamente con el reglamentario papel de música, para dar los estudios o ver alguna sonata.

Yo era el más atrasado de la clase, aunque no por eso dejaba de ser tan querido como todos los demás. Allí no hubo jamás distinciones, todos éramos tratados con el mismo cariñoso afecto, pues Floriani era nuestro Maestro y nuestro amigo.

Muchas veces habíamosle oído contar su historia: una historia bien triste que al evocarla, conmovíalo profundamente, dejándonos pensativos y silenciosos. Su madre y su padre muertos cuando él era casi un niño; su vida bohemia recorriendo la Italia para olvidar sus tristezas; más tarde su viaje

por Alemania donde bebió esas extrañas nostalgias, esas vaguedades que Beethoven y Wagner hacen destilar en sus obras; y por último, su llegada aquí, donde se le concedió una cátedra de piano en el Conservatorio. Y todo esto murmurado en tono de cariñosa confidencia.

Cuando a instancias nuestras sentábase al piano para hacernos oír algún trozo de Chopin o de cualquier otro clásico, rodeados todos de él con religioso recogimiento, pendientes nuestras vidas de sus notas, escuchábamos conmovidos, aquellas extrañas armonías arrancadas por un corazón de artista. Y cuando vagamente suspiraba el último acorde y terminaba, por fin, nadie osaba hablar, todos quedábamos en muda contemplación, estáticos; y él entonces al ver el efecto que sus interpretaciones causaban en nuestra alma, rebosando entusiasmo y temura nos decía sonriendo dulcemente: ustedes me comprenden, ustedes son mi familia.

Ya se ve, y él también había llegado a ser una necesidad para nosotros; y por lo que hace a mí, aquella clase de piano me enloquecía.

Estudiaba yo casi todo el día en mi pianillo vertical, bastante desafinado, para poder sacar algunos efectos; mas al sentarme en el hermoso piano Steinway de la clase, sometido fielmente a la batuta del Maestro, influido por él, y dando a cada pasaje su matiz correspondiente, se me figuraba ni más ni menos, que al cabo de algunos años, y estudiando bajo la dirección de aquel hombre prodigioso, llegaría yo a ser tan artista como él... ¡Vanias pretensiones de muchacho!

Entre los discípulos habíalos de todas condiciones y de todas fortunas. Unos ricos, otros en regulares circunstancias, y los más, pobres; pero al reunimos allí en la clase, todos se olvidaban de su posición y pasaban a ser únicamente hermanos. Floriani lo decía: para el arte no hay más que corazones. Y por cierto que los nuestros eran bien grandes y bien llenos de temura. Seguro estoy de que si a esa clase hubiera llegado un muchacho de manos bruscas y sentimientos perversos, allí se habría limado y hubiera adquirido una alma delicada, porque era imposible estar ahí sin amar la belleza de lo

bueno y noble, inspirándose en aquella atmósfera pura, impregnada de música y poesía.

El Maestro no se concretaba sólo a enseñarnos a mover los dedos con más o menos precisión. Su razón y su profundo estudio, habíanle revelado que las almas elevadas interpretan de mejor manera las grandes obras clásicas; y basado en ese lógico principio, educábanos también el alma, leyéndonos para ello a Dante, a Homero, a Virgilio y al Tasso.

Poco a poco, aquellos bellísimos pensamientos habían ido infiltrándose en nuestro ser, y los ideales en los que la Musa de los grandes poetas se inspirara, llegaron a ser bien pronto nuestros ideales también.

Por eso todos éramos hermanos, porque todos pensábamos lo mismo, y todos teníamos iguales ambiciones, alimentando los mismos sentimientos. Nos identificábamos unos con otros, y todos con el Maestro.

Encantábanos que Floriani tomase la palabra y nos refiriera éste o aquel episodio de su vida. Había oído tocar a los más notables artistas de Italia y Alemania; había viajado por todo lo más bello de uno y otro de esos países; había leído muchísimo, y como tenía fácil palabra y ardiente imaginación, nos encantaba y nos hacía olvidar hasta la noción del tiempo.

A la hora de dar la clase era otra cosa; se tornaba serio y tan exigente, que jamás mereció un elogio suyo, ni aun siquiera un compás tocado por alguno de nosotros; y eso que a nuestro modo de ver no dejábamos de tener momentos felices, de regular interpretación y arranques de verdadero entusiasmo, donde tratábamos de imitar, hasta donde era posible, el acento apasionado de ésta o aquella frase musical explicada concienzudamente por el Maestro. Era intransigente hasta el delirio; jamás en la clase llegóse a oír tocar un estudio completo; cada dos o tres compases interrumpía al discípulo diciéndole: "No, no, eso está mal comprendido; más delicadeza en esa frase, más dulzura." Y a los seis o siete compases más adelante, volvía a su eterno y reglamentario: "No, no; sin marcar tanto, como jugando, con gracia y soltura; y sin perder por eso el ritmo"...

Jamás nos alabó como pianistas; elogiaba el talento de éste, el ingenio de aquél, la bondad del uno, la paciencia del otro; pero como pianistas nunca nos pasó de pésimos; aunque llegamos a conocerlo tanto, que al fin pudimos distinguir cuando lo hacíamos regular y a su gusto; revelación que llegamos a comprender, por cierto movimiento en las cejas, por cierta expresión en los ojos, por una disimulada y ligera sonrisa, por un imperceptible movimiento de cabeza.

No quería volvernos vanidosos y por eso nunca nos tributaba elogios.

Al llegar los exámenes era diferente; entonces nos alentaba; nos daba ánimo, y hasta llegaba a decir que tenía plena confianza en nosotros. Hubo vez que mirándome tan pálido, y tan temeroso, cuando me iba a tocar el turno para examinarme, y al decirle yo con voz llena de miedo y que apenas se oía: "Maestro, van a reprobarme sin remedio". Hubo vez, digo, que llegó a contestarme estas frases para mí imperecederas: "Anda, muchacho, no seas tonto, que tus estudios están perfectamente". Pasó el examen, salí aprobado con una muy buena calificación que a poco andar olvidé. Pasó el día, pasaron los años; pero lo que no se me olvida aún, es la impresión que recibí al oír decir al maestro Floriani: "tus estudios están perfectamente". Ya no hice caso de la calificación que me dieron; el Maestro me había calificado soberbiamente, y si ese día me hubieran reprochado ni lo hubiera sentido siquiera.

En las vacaciones íbamos a visitarlo a su casa; pequeña y bien decorada habitación, donde en artístico desorden, se ostentaban cuadros bellísimos, bustos de músicos y poetas, jarrones, estantes de libros, retratos, algunos bronceos alegóricos, dos pianos de media cola y un armonio.

Allí nos tocaba todo cuanto queríamos, y nos mostraba enormes *álbums* donde los más interesantes pasajes de la vida de los maestros clásicos, estaban simbolizados en cada página.

Floriani nos hacía conocer sus composiciones, trozos de una música extravagante y rara, empapada de ternura.

El sublime neurótico, el gran Beethoven,

era su autor predilecto, aunque adoraba la música de Chopin, y sabía interpretar exquisitamente a Paderevski.

Solía invitarnos para días de campo, en donde no había más convidados que nosotros. Él decía bien, éramos su familia. Y aunque tenía infinitas relaciones, jamás dio a ellas preferencia. En esos días de campo hacíamos de él lo que queríamos; dejaba de ser el Maestro para convertirse en chiquillo complaciente, dispuesto nada más que a darnos gusto, y, casi puede decirse, que jugábamos con él lo mismo que con cualquiera de los compañeros.

Al pardear la tarde, volvíamos a la ciudad, y al despedimos siempre nos decía: "Mucho cuidado con esos estudios, porque si siguen interpretándolos de un modo tan grotesco, no sé a dónde vamos a parar."

Y al otro día en la clase, el mismo orden, las tres bancas llenas de alumnos, los cuatro rincones un tanto oscuros; el candil suspendido en el centro; los atriles diseminados aquí y allá; los estantes llenos de libros, los dos hermosos pianos de cola simétricamente colocados... aquella clase había llegado a ser para mí una necesidad, y no sólo para mí sino para todos.

Los alumnos que habían dado ya sus estudios no se iban: se quedaban hasta el fin de la clase, pues era de reglamento salir todos juntos y acompañar al Maestro hasta su casa. Y si era noche de luna, invitábanos a pasear e íbamos al parque, donde sentados en una campestre banca, nos refería la desesperación de Beethoven al encontrarse sordo, cuando se sentía en la plenitud de su genio; el inmenso amor que Jorge Sand inspiró a Chopin; la muerte de éste producida por una tisis que poco a poco había ido minando su vida; las extravagancias de los grandes músicos; los triunfos alcanzados por ellos; las decepciones que emponzoñaron su existencia... Y así corría el tiempo; él como un inspirado hablando con loco delirio, nosotros embebidos, llevados por su palabra a sitios lejanos para presenciar ésta o aquella escena...

¡Ah! Floriani, con su esbelta figura, sus elevados sentimientos, y eternamente rodeado de sus discípulos, recordábame con

frecuencia uno de los cuadros de mi casa: "Jesús con sus apóstoles". No anduvo más acompañado el Salvador del mundo de lo que lo andaba nuestro querido maestro Floriani.

Quando estaba enfermo, enviaba una tarjeta al Conservatorio, citándonos para su casa; por tal motivo, jamás dejábamos de dar la clase.

Nunca le reprobaron un discípulo, y la clase de Floriani fue siempre la primera en todas las del Conservatorio.

Cada año, y ante numerosa concurrencia, presentaba exámenes lucidos, y su fama volaba ya de boca en boca.

Así, dulcemente, y casi sin darme cuenta, se habían deslizado cinco años de mi vida, en los que, día por día, aquel cariño hacia el Maestro, había ido echando raíces profundas en mi corazón. Poco a poco, gota a gota, aquel afecto fue creciendo de una manera irresistible, y la compañía de Floriani llegó a ser para mí una costumbre necesaria, al grado de temer a las enfermedades, no por lo que ellas me hicieran sufrir, sino porque podían privarme de ver al maestro y estar con él.

Una noche fría y lluviosa, en que nadie hubiera osado salir a la calle, yo bien envuelto en mi capa dragona, y cobijado bajo las enormes alas de mi paraguas, salí de mi casa con rumbo al Conservatorio. Era noche de clase y por nada del mundo habría yo dejado de ir a ella. Bien sabía yo que casi todo el plantel estaría vacío; pero me halagaba dulcemente la idea certísima de que en nuestra clase y sin faltar el Maestro, estarían ya todos reunidos entregándose al divino arte. Me adelantaba con el pensamiento y sentía ya en mi cuerpo aterido por el frío, ese confortante calorcito que allí reinaba siempre; esa atmósfera tibia que reanimaba nuestras almas. Con la imaginación veía ya a nuestro querido Floriani llevando el compás febrilmente y murmurando su inseparable "No, no, con más delicadeza, más armonioso, sin estropear tanto las notas..." Y veía yo al discípulo tratando de imitar esas inflexiones dulcísimas que constituían el ideal del Maestro.

Antes de estar en la clase ya soñaba yo

con ella; y así, cavilando sobre mi vida, trayendo a mi memoria lejanas reminiscencias, pensando en el gran afecto que nuestro Maestro había hecho nacer en todos nosotros, y meditando sobre la necesidad que era ya para mí estar en esa clase y no faltar a ella por nada del mundo, seguía yo caminando sin advertir que mi paraguas al chocar con no sé qué, tuvo la desconsideración de romperse por todo un lado, y dar paso tranquilamente a la lluvia, que después de empujar a su antojo mi sombrero boleado, acabó por filtrármese hasta la médula de los huesos.

Pero felizmente había llegado ya; cerré lo que pudiéramos llamar restos de paraguas; me sacudí un poco el agua y avancé resueltamente por el vestíbulo. ¡Cuánto se iban a reír mis compañeros, de verme así todo mojado como un perro de aguas! Y ya oía también la voz de Floriani, diciendo: "¡Pobre muchacho, hoy con los dedos entumecidos va a darme su lección peor que nunca!".

Subí las escaleras á toda prisa; ya deseaba sentir un poco de calor; y como en los corredores hacía un viento tan frío, me apresuré á llegar a la clase.

Al fin llegó a ella: abro la puerta y entro. Pero... ¿qué veo? La clase siempre tan silenciosa y tranquila, ahora estaba revuelta; nadie en su asiento de costumbre; todos hablando, y lo que más me llamó la atención, fue la ausencia del Maestro. ¿Qué había sucedido? Al verme, todos prorrumpieron en una exclamación: Al fin llegas; sólo a ti esperábamos ya. Sólo a mí me esperaban ¿qué quería decir todo aquello?

Però ¿qué sucede? les pregunté asombrado. Nada, casi nada, me contestó con voz dolorosamente sarcástica uno de los compa-



María Enriqueta

ñeros; poca cosa: que el maestro Floriani parte para Francia, donde le llaman para dar una clase en el Conservatorio de París, y nos deja: ya ves, poca cosa.

Y a continuación, sin dejarme tiempo de hablar, me enseñó una tarjeta del Maestro en la que nos anunciaba su partida y a la vez nos suplicaba pasáramos a su casa para hablar con él. Y puesto que has llegado ya, partamos en seguida.

Yo era un autómatas que aún no tenía tiempo de reflexionar sobre mi desgracia; más bien dicho, sobre la desgracia de todos; aquello era tremendo

e increíble.

Salimos medio atontados por la brusquedad del golpe, y nos echamos a caminar por esas calles de Dios, encharcadas y llenas de lodo. La lluvia era más menuda, pero mucho más picante; y oleadas de un viento de hielo nos azotaban el rostro.

Era tal la rapidez de nuestra marcha, que no había tiempo de hablar, y cada uno se entregaba por su lado a meditar sobre la brusca sacudida que nos daba el destino, cuando nos sentíamos más felices.

Por lo que hace a mí, no hay palabras bastante enérgicas para expresar la infinita pena que me embargaba, al pensar en la pérdida del Maestro: aquello no tenía nombre, aquello era inconcebible, absurdo.

Yo casi no lo creería, sino hasta que la desgracia fuera evidente: hasta que el Maestro Floriani estuviera ya lejos de nosotros.

La sorpresa de esta noticia me había hecho un daño terrible; sentía correr mi sangre febrilmente, y una repentina fiebre se apoderaba de mí por momentos. Esa noche sentí en mí ser los tormentos extraños que deben sentir los locos.

Después de caminar largo tiempo, en

medio de la lluvia y las brumas de esa horrible noche, llegamos por fin a la casa del Maestro.

Sonó el aldabón de la puerta, fue a abrir la el viejo criado, y entramos todos conmovidos. Ingenuamente confieso que cuando me vi en aquel pequeño saloncito, donde habíamos pasado ratos tan deliciosos, escuchando al Maestro, y pensé que todo aquello se perdía para siempre, poco me faltó para no echarme a llorar como un chiquillo, y suplicar a Floriani entre sollozos, que no se fuera, dejándonos en el más profundo abandono.

Felizmente para mí, no tuve tiempo de nada, pues cuando iba a sumirme en hondas reflexiones, el Maestro Floriani, vestido correctamente con un traje negro, y sonriendo con visible tristeza, se presentó en el salón sacándonos de nuestro silencioso abatimiento.

Al verlo, nadie pudo hablar, ¿qué íbamos a decirle? Pero él con aquella ternura que le era peculiar, vino hacia nosotros, y abrazándonos uno a uno, “comprendo vuestra pena” —dijo— yo también siento con el alma separarme de ustedes; pero ¿qué se ha de hacer? Mi arte así lo exige.

Y entonces nos refirió detenidamente la necesidad de verse elevado a un puesto de esa naturaleza; la esperanza abrigada por él de ver adoptado en el Conservatorio de París su método; un método rigurosamente progresivo, en cuyo arreglo había trabajado largos años; las promesas halagadoras que se le hacían; además, el contrato ya firmado para dar una serie de conciertos, en compañía de un notable violinista. La necesidad de ir a París para ganar la gran opinión, esa opinión parisina que vale tanto, y que da tanta gloria. La ilusión de ver allí publicadas sus obras, para instrumentarlas en seguida, y confiar su interpretación a esa gran orquesta del Conservatorio. ¡Ah! nosotros no sabíamos lo que era la ambición de gloria; él se sentía subyugado por esa idea, y luchaba, luchaba hasta verse coronado por ella; lucharía hasta sentirse llevado en sus enormes alas.

Y todo esto, dicho con voz temblorosa por la emoción que le causara la idea de abandonarnos.

En cuando a nosotros, le escuchábamos conmovidos, y ninguno se atrevía a murmurar una frase de queja.

Pero él volvía a tomar la palabra para demostrarnos que su partida era precisa, necesaria. Sin embargo —repetía— esto no quiere decir que yo deje de querer a ustedes; a todos los llevo en el corazón. El recuerdo de ustedes me será grato siempre, y jamás olvidaré, que aquí dejo seres cariñosos y buenos que me quisieron mucho, y que pensarán una que otra vez en su Maestro, aunque él esté muy lejos de ellos ¿no es verdad?

Aquí hubo una explosión de ternura, y entonces todos hablamos. Nos dejaba y esto era lo único que nosotros comprendíamos; prefería nuevos goces, al placer que él mismo nos había dicho experimentaba estando al lado de nosotros; se iba muy lejos sin ver que nosotros, su familia, como él también nos decía, quedaba abandonada y sola; quedaba sin guía, sin su querido Maestro; gozaba ya al pensar en sus nuevos alumnos, y se olvidaba de nosotros que tanto lo queríamos; ¡Ah! ¡Esto era horrible! Pagaba con ingratitud nuestro cariño, sacrificando a sus pobres discípulos, sin ver que nosotros, antes de verlo a él sufrir una pena, habríamos preferido ser los sacrificados...

Entonces, interrumpiéndose bruscamente, dijo: Pues bien; ha llegado el momento en que ustedes puedan demostrar sus nobles sentimientos. Pruébenme que saben sacrificarse por mí, dejándome partir sin tacharme de ingrato.

El golpe estaba dado; sin embargo, todavía hubo una ligera vacilación; una última lucha... Pero nada; su partida era cosa hecha y nadie hubiera podido evitarla.

Al fin nosotros tuvimos que ceder, y habiéndonos suplicado no lo afligiésemos más con nuestras quejas, tuvimos también que ahogar en el fondo del alma, las expansiones de nuestro sentimiento, y concretamos a escuchar la relación de sus esperanzas, unidas a las reminiscencias del que pronto iba a ser para él un pasado ya; pero un pasado que siempre lo embriagaría de dicha, cuando lo evocara en su memoria, y que jamás olvidaría.

Esa noche desplegó su fantasía de un modo brillante y deslumbrador. Habló como pocas veces había hablado; nos mostró hasta el más oculto rincón de su alma soñadora, y dejó ver ante nosotros todas las fulguraciones de su genio.

Habló de tal modo, que llegamos a olvidar la verdadera situación; y cuando a instancias nuestras sentose al piano y tocó a cada uno lo que quiso, yo casi ebrio por el exceso de tantas impresiones, sin darme cuenta de lo que hacía, bruscamente me levanté de mi asiento, llegué al piano y, abrazando al Maestro con arrebato irresistible, suspiré más que dije estas palabras: "El piano ha muerto para mí; jamás volveré a tocarlo".

Las escenas que se siguieron no quiero referirlas ya. Sólo diré, que ocho días después de esa noche inolvidable, a la hora en que el alba apenas empieza a despuntar, en el lejano horizonte, un grupo silencioso de jóvenes se paseaba a lo largo del andén.

Éramos nosotros, que habíamos ido a dar el último adiós al maestro Floriani. Únicamente él hablaba, y todos lo escuchábamos conmovidos. Nos daba los postreros consejos, nos hacía las últimas recomendaciones, nos encargaba que no lo olvidásemos; nos explicaba el modo de adelantar, y acabó por dejarnos un método para saber estudiar, y no incurrir en defectos.

Por lo que hace a mí —le dije— no reza con mi persona la última recomendación; he dicho que no vuelvo a tocar y lo cumpliré. Anoche mismo eché la llave a mi pobre pianillo desafinado, y aquí la traigo para dáros-la: Tomadla, Maestro, es el único presente que puedo haceros.

Y al decir esto, se la introduje en uno de los bolsillos del abrigo de viaje. Quiso decir algo, pero no hubo ya tiempo. En esos momentos daban la última campanada y el tren comenzaba a moverse.

Rápidamente nos estrechó a todos en sus brazos y subió al vagón...

Poco después sólo se veía a lo lejos "una ráfaga de humo y un blanco pañuelo al aire."

Cuando no quedó ya nada en el horizonte, nos volvimos silenciosos y tristes, sintiendo en el alma algún vacío infinito. Y al llegar

a la ciudad, cada uno tomó por su lado.

Ya no éramos una familia; cada uno seguiría distinto rumbo en el camino de la vida.

Aquello fue un completo desbarajuste; todos andábamos a la desbandada.

Al otro día en la mañana fui al Conservatorio a recoger mis libros. La clase estaba polvosa, oscura y fría... Tomé los estudios y me salí a toda prisa.

En los corredores, los mozos armados de largos escobones sacudían vertiginosamente. Los nidos caían al suelo produciendo un golpe seco; y las golondrinas, piando, asustadas, huían también a la desbandada... ¡Como nosotros! pensé...

Hoy ya soy viejo, las canas orlan mi frente como la yedra orlaba en aquel entonces las paredes ruinosas del viejo Conservatorio; pero cuando escucho a mi pequeña Lili, que con sus deditos color de rosa, intenta modular en el piano algún cantarcillo, una oleada del pasado viene a orear mi cansado cerebro, y olvidando por un momento las realidades de la vida, me echo a soñar como entonces, vuelvo a sentir mi corazón palpitante y lleno de entusiasmo, bajo la impresión de acordes arrancados por Floriani; vuelvo a sentir mi pecho lleno de ilusiones; vuelvo a ser joven, vuelvo a conversar con aquel inolvidable Maestro, y así, medio adormecido por los recuerdos, me hundo en grata somnolencia.

De pronto, la impresión producida en mi frente, por un beso tibio, me saca de mi silencio. Es mi pequeña Lili, que al oírme balbucir un nombre, me pregunta con dulce curiosidad:

"Papá, ¿quién es Floriani?"

Floriani eres tú ahora, vida mía, dame otro beso..."

Y así abrazados los dos, vuelvo a soñar en el pasado.

Música

Clarinete

Tous les tons

The diagram illustrates the fingering system for a clarinet, showing the instrument's body and the corresponding fingerings for the first octave (1^{ère} Octave) in the bass clef (Sous graves). The instrument is oriented vertically, with the mouthpiece at the top.

Top Diagram: A simplified representation of the clarinet's key mechanism, showing five types of holes: *Trou ouvert* (open hole), *Trou fermé* (closed hole), *Trou 1/2 fermé* (half-closed hole), *Clef ouverte* (open key), and *Clef fermée* (closed key).

1^{ère} Octave — Sous graves: A musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C₂, C₂#, D₂, D₂#, E₂, E₂#, F₂, F₂#, G₂, G₂#, A₂, A₂#, B₂, B₂#, C₃. The notes are written on a staff with a treble clef, but the label indicates they are in the bass clef.

MAIN GAUCHE (Left Hand):

- Grande clef:** Trille d'ut ♮ et ♯.
- 1^{er} doigt:** Pouce. Clef d'ut.
- 2^{ème} doigt:** (Clef de sol ♯).
- 3^{ème} doigt:** (Clef de sol ♯).
- Petit doigt:** (Clef de sol ♯).

MAIN DROITE (Right Hand):

- 1^{er} doigt:** (Clef de Mi ♯).
- 2^{ème} doigt:** (Clef d'ut ♯).
- 3^{ème} doigt:** (Clef d'ut ♯).
- Petit doigt:** (Clef d'ut ♯).

The diagram shows the fingerings for each note, with solid black dots indicating finger placement and open circles indicating no finger. Arrows indicate the direction of finger movement. The notes are grouped into pairs of semibreves (half notes).

Carlos Pellicer

Tema para un nocturno

Cuando hayan salido del reloj todas las hormigas
y se abra —por fin— la puerta de la soledad,
la muerte,
ya no me encontrará.

Me buscará entre los árboles, enloquecidos
por el silencio de una cosa tras otra.
No me hallará en la altiplanicie deshilada
sintiéndola en la fuente de una rosa.

Estoy partiendo el fruto del insomnio
con la mano acuchillada por el azar.
Y la casa está abierta de tal modo,
que la muerte ya no me encontrará.

Y ha de buscarme sobre los árboles y entre las nubes.
(¡Fruto y color la voz encenderá!)
Y no puedo esperarla: tengo cita
con la vida, a las luces de un cantar.

Se oyen pasos —¿muy lejos?...— todavía
hay tiempo de escapar.
Para subir la noche sus luceros,
un hondo son de sombras cayó sobre la mar.

Ya la sangre contra el corazón se estrella.
Anochece tan claro que me puedo desnudar.
Así, cuando la muerte venga a buscarme,
mi ropa solamente encontrará.

31 de octubre de 1945

A Rufino Montero

Tema para un nocturno

Poema de Carlos Pellicer

Música de Carlos Jiménez Mabarak

1 **Moderato**

Barítono

Piano

p

4 *p*

Cuan - do ha - yan sa - li - do — del re - loj to - das — las hor -

7

mi - gas — y se a - bra por fin — la puer - ta de la so - le -

f *p*

10 *f* *mp* *f* *con espansione*

dad, — la muer - te, ya — no me en - con - tra - rá. Me bus - ca -

cresc. *f* *mp*

2

13

rá en - tre los ár - boles, en - lo - que-

15

ci - dos por el si - len - cio de u - na co - sa tras o - tra.

mp

17

No me ha lla rá en la al - ti - pla.

f

19

ni - cie - des - hi - la - da sin - tién - do - la en la

dim.

21 *allarg.* *a tempo*

fuen - te — de u - na ro - sa.

23 *p dolce*

Es - toy par - tien - do — el fru - to del — in - som - nio — con la

26 *cresc.*

ma - no a - cu - chi - lla - da por el a - zar. Y la ca - sa es - tá — a - bier - ta de — tal

29 *allarg.* *f* *a tempo* *mf* *dim.* *mp*

mo - do, que la muer - te ya no me en - tra - rá. Y ha de bus -

32

car - me so - bre los ár - boles y en - tre las nu - bes. (¡Fru toy co - lor la voz, la voz en - cen - de -

35

rá!) Y no pue - des - pe - rar - la: — ten - go u - na ci - ta con la

cresc. *allarg.* *f* *a tempo* *mf*

38

vi - da, — a las lu - ces de un can - tar.

dim. *p*

40

Un poco agitato *mf*

Se o - yen pa - sos — ¿muy le jos? —

mf

42

to - da - via hay tiem - po hay — tiem - po dees-ca-par.

44

Pa - ra su - bir — la no - che sus lu-

46

ce - ros, un hon - do son de som - bras ca - yó — so - bre la

48

allarg.

Tempo come prima

p

mar. Ya la san-gre con - tra el co - ra - zón — sees-tre lla.

6

51

A - no - che - ce tan cla - ro — que me pue - do des - nu - dar.

f *p*

54

mp cresc.

A - sí, cuando la muer - te ven - ga - bus - car - me, — mi ro - pa

cresc.

f *mp*

57

f

so la - men - te en - con - tra - rá.

sf

ambivalencia

para violín y cello

manuel enriquez

col legno, battuto

naturale senza vibrato

vibrato

pizz. arco

pizz.

arco

f *p* *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is for Violin and the bottom for Cello. The music begins with a forte (*f*) dynamic, featuring a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Above the first staff, three upward-pointing arrows are labeled "col legno, battuto". The music then transitions to a piano (*p*) dynamic, with notes marked "naturale senza vibrato" and "vibrato". The system concludes with a piano (*p*) dynamic, alternating between "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco) markings.

A change ad lib. col legno, sautillé, pizz. etc.

senza cresc.

f *p* *f* *ff* *p*

Detailed description: This system continues the musical score. It begins with a section marked "senza cresc." (without crescendo) and a piano (*p*) dynamic. The music features a series of dotted rhythms and slurs. The dynamic range expands to include forte (*f*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*). The system ends with a piano (*p*) dynamic and a slurred passage.

B

pizz.

arco

col legno battuto

f *mf* *p* *ffpp* *f*

Detailed description: This system continues the musical score. It starts with a piano (*p*) dynamic and a "pizz." marking. The music then moves to a mezzo-forte (*mf*) dynamic with an "arco" marking. A section of "col legno battuto" is indicated with a diamond-shaped symbol. The dynamic range includes fortissimo (*ff*), fortissimissimo (*ffpp*), and forte (*f*). The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a "pizz." marking.

The musical score is divided into several sections, marked with circled letters C, D, and E. Section C (top left) features a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a *naturale* section marked *pp*, followed by a *col legno bat.* section marked *p*, and then a *pizz.* section marked *f*. Section D (top middle) continues with *naturale* and *pizz.* markings, including a *mf arco* section with a 4/4 time signature. Section E (bottom) consists of two staves with a key signature of one flat and a common time signature. The upper staff is marked *arco* and *pp*, and the lower staff is marked *arco* and *pp*. The score includes various performance techniques such as *col legno bat.*, *pizz.*, *arco*, *ricochet*, and *simile*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some sections featuring rhythmic patterns and articulation marks.

Players will choose the numbers "at random", playing them continuously; the total length of the sequence is about - 2'00 m. The violinist will give the cue for ending, making a pause before the next page.

Los ejecutantes elegirán los números "al azar" tocando sin interrupción duración 2.00 m. El violinista hará la señal para terminar haciendo una pausa antes de continuar.

F

The musical score consists of six numbered sections, each with specific performance instructions and dynamics:

- Section 1:** *arco tremolo*, *pizz.*, *f.*, *col legno*, *arco*, *ricochet*.
- Section 2:** *col legno battuto*, *sul ponticello*, *f.*, *p.*, *mf*, *naturale*.
- Section 3:** *pizz.*, *arco*, *f.*, *tr.*, *pizz.*, *arco*.
- Section 4:** *col legno, battuto*, *pizz.*, *ricochet*, *pizz.*, *arco*.
- Section 5:** *p dolce*, *sf*, *tr.*, *arco*.
- Section 6:** *pp sempre*.

A box at the bottom left contains the instruction: *Change ad lib. pizz. spiccato, col legno, etc.*

G *Con Sordina senza vibrato* *col legno, tratto* *sul pont.* *naturale*
ppp sempre

Con Sordina senza vibrato *sul pont.* *naturale* *col legno, tratto* *naturale col legno, t*
ppp sempre

H *pp* *Senza Sord.* *4^a* *pp*

senza arco *accell.* *pizz.* *f* *pp* *Senza Sord.* *5^a*

J *Espressivo* *mf* *f* *pp* *mf* *f* *pp* *mf* *f* *pp*

Espressivo *mf* *f* *pp* *mf* *f* *pp*

K *col legno, battuto* *naturale*

L *Sul A* *tr* *pp*

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, divided into systems G through L. System G consists of two staves with notes, rests, and dynamic markings like 'ppp sempre'. System H shows a single staff with a long horizontal line and some notes, with dynamics 'pp' and 'f'. System J has two staves with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, with dynamics ranging from 'mf' to 'f'. System K has two staves with notes and rests, including the instruction 'col legno, battuto'. System L has two staves with notes and rests, including the instruction 'Sul A'. The notation includes various accidentals, slurs, and performance directions such as 'Espressivo', 'senza arco', and 'col legno, tratto'.

M

1

p

Play it like letter
totalising 2.00 m;
the violinist will give the
cue to continue.
(without interruption)

2

pizz. *arco col legno battuto* *trillo* *ricochel*

p *f* *mf* *pp* *p* *f*

Tecar como en la letra
totalisande 2.00 m; El
violiniata dará la señal
para proseguir.

3

legato

p *pp* *f* *mf* *p*

4

sul ponticello

pp

5

pizz.

mf

6

sul pont. *pizz.*











pp *f*





simile *pizz.*

p *pp* *ppp*

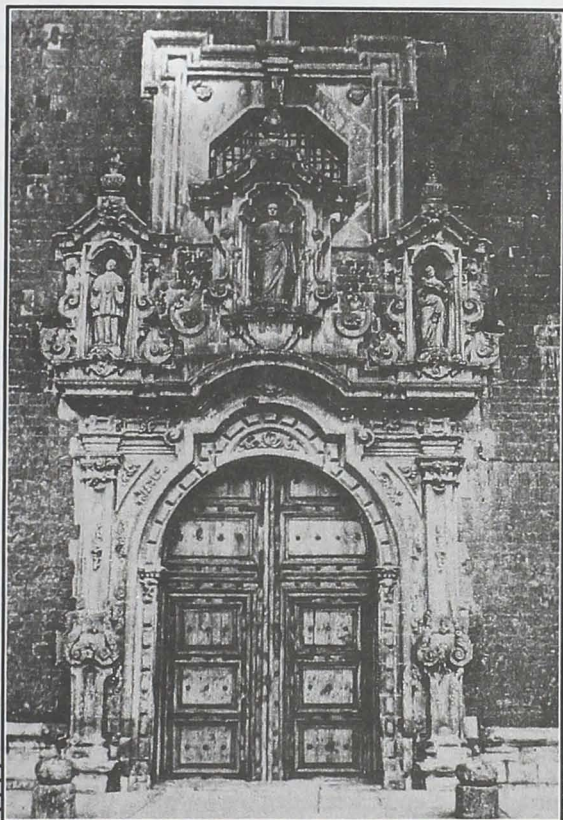
no cambiar el arco (don't change the bowing)

EXPLANATION OF SIGNES

-  Notes of very long and indefinite length
-  Very fast sounds, with free rythm and -- following the design
-  Continuous glissande according to the -- graphic
-  Chords, according to the number of sounds
-  Any sound in the highest register
-  Any sound in the lowest register
-  Quarter of tone higher
-  Quarter of tone lower
-  The horizontal line, means the center of the whole register of the instrument, so every sound has to be produced according to the situation, (pitch and length) and avoiding any tonal relation; just indefinite sounds
-  Play behind the bridge, and on the written string

-  Cresc. and Dim. following the gr and among the existing dynamics
-  Glissande and trémele
-  Glissande and ricechát
-  Very slow vibrate
-  Short fermata
-  medium short
-  Long fermata
-  very long

Notas y reseñas



Blas Galindo y la educación musical superior en México

A un año de su muerte emerge la figura intemporal de Blas Galindo, su polifacético ser, su pluralidad siempre congruente, una profunda conciencia de sí y su entorno, valores que le permitieron limar y disfrutar la complejidad que acompaña y envuelve la vida de un artista.

Poseedor de gran talento innato, sagacidad y nobleza, cuando tuve la fortuna de conocerlo —1951— Galindo era en nuestro panorama musical astro con luz propia. Compositor brillante, contaba con muchos éxitos y varias obras destacadas en su haber.

Por entonces, a su labor de compositor unía desde 1947 la importantísima de director del Conservatorio Nacional de Música (CNM), tarea a la que se dedicaba con ahínco, con todas sus capacidades, buscando recursos humanos, materiales y técnicos para la institución, tratando de que la po-

blación estudiantil viviera sus años de formación profesional en un ambiente cordial, disciplinado sin extremismos y, sobre todo, aprendiendo a gustar y disfrutar de los valores artísticos, en especial de los musicales.

Durante su gestión como director del CNM, el maestro Galindo recibió el conjunto arquitectónico en el que está en la actualidad, en la colonia Polanco. Creación del arquitecto Mario Pani, el conjunto, con renombre mundial, es un *hábitat* adecuado para sus funciones. Su amplitud permite la coexistencia de diversos conjuntos, así como la práctica individual de los alumnos en los instrumentos más variados.

El teatro al aire libre con su escenario en el ábside del Auditorio Silvestre Revueltas, en la actualidad se usa poco y ha perdido sus bancas originales, pero fue en la época de Galindo foro de

múltiples actividades artísticas, incluyendo danza y teatro.

La Biblioteca fue sistematizada y su catalogación puso de relieve valiosos acervos que constituyen algunas de sus secciones más preciadas: partituras manuscritas de grandes músicos mexicanos, ediciones europeas hoy agotadas, la colección de Fugas a colores de Juan Sebastian Bach, las composiciones de Ángela Peralta, etc. Ante la falta de recursos para dotar a la institución de un órgano para las cátedras correspondientes, se promovió un concierto a beneficio del CNM con la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Carlos Chávez. Así se pudo adquirir el primer órgano electrónico que tuvo el Conservatorio. Luego se logró el gran órgano tubular de la línea Tamburinni, que desde entonces se encuentra en el Auditorio Silvestre Revueltas y consti-

tuye un valor de gran significación en nuestra vida musical.

Bajo la gestión de Galindo nació la Orquesta de Cámara Yolopatlí, formada por alumnos del área de cuerdas para sus prácticas de conjuntos instrumentales. Después fue incorporada al INBA como Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la que existe hasta la fecha y en la que aún trabajan algunos de sus miembros fundadores.

En aquellos años se promovieron también acciones pedagógicas trascendentales, como la secundaria musical y la elaboración del Plan de Estudios 1952. La secundaria nació para que los jóvenes con vocación musical cursaran de manera simultánea la segunda enseñanza y el ciclo inicial profesional de música.

Surgida como secundaria de arte, se consolidó como secundaria musical. La permuta de algunas asignaturas del plan general de la secundaria formal —dibujo de imitación, constructivo y modelado— por asignaturas musicales, solfeo, conjuntos corales e instrumento, permitió la integración en un solo proyecto de los contenidos.

El Plan de Estudios 1952 logró un auténtico equilibrio pedagógico mediante la jerarquización de las diferentes asignaturas con un criterio claro y preciso de lo que es la formación profesional de un músico en las diversas especialidades, combatiendo las tendencias limitativas de los academistas. Ese plan no sólo fue eficaz en su mo-



Blas Galindo y sus discípulos en 1944

mento, sino revolucionario para su época y válido, aún hoy, en su espíritu central.

Los planes de estudio posteriores carecieron de la responsabilidad y conocimientos necesarios para cumplir sus objetivos. Los planes de 1962 y 1979 constituyen proyectos desestructurados que han roto la coherencia de la educación musical, dispersando las posibilidades del estudiante y saturando de hora-clase y asignaturas dislocadas la agenda cotidiana de maestros y alumnos.

Ambos planes, el primero en liquidación, el segundo en proceso de reforma, han dañado por más de treinta años la educación musical profesional en nuestro país.

Es el contenido humanista y no las horas-clases lo que produce los buenos resultados. La confusión de valores y procesos ha creado el caos actual. Tenemos años luchando entre la mediocridad y la incompreensión, acrecentándose el problema por el desinterés social y el protagonismo personal.

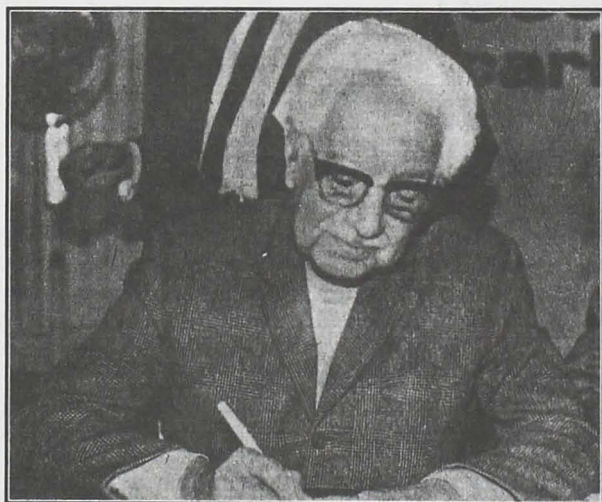
La crisis que hoy es evi-

dente en la educación musical profesional en México se inició con el abandono del plan de estudios 1952. El maestro Blas Galindo dio al país y a su juventud musical una brújula que nunca se ha descompuesto, ni perdido el rumbo. Retomar esos caminos y adecuarlos con dignidad pedagógica a nuestros tiempos es arar sobre terreno fértil que ya dio frutos cuando se le utilizó. Seguir buscando en las tentaciones eufemísticas de una superioridad a ultranza es perder identidad y desvincularnos de nuestras raíces, porque las raíces sonoras que arraigan en nuestra historia y nos hacen vibrar deben ser temas de conocimiento y revaloración de los mexicanos, pues no por intangibles son menos reales.

A un año de la ausencia física de Blas Galindo, y a treinta y cuatro de haber dejado el CNM, la fuerza de los hechos nos mueve a repensar en el ayer, en el ahora, en el mañana. Galindo fue un mexicano excepcional, cuya rica personalidad exige todavía estudios por venir.

Gloria Tapia

Luis Sandi y la Liga de Compositores*



Luis Sandi. Foto de Manuel Gualito

Un profundo motivo de trascendentes raíces culturales, emanadas de los más altos valores humanos que pueden darse en un medio dedicado a las labores creativas del espíritu, nos reúne hoy con lazos de admiración, afecto y gratitud, en torno a nuestro homenajeado, el maestro Luis Sandi.


La Liga de Compositores de Música de Concierto de México en su programa conmemorativo por los veinte años de su existencia consideró el acto que hoy celebra-

mos como el más importante en su devenir interior, en una retrospectiva de su vitalidad y estructura.

Un reconocimiento explícito, abierto, cariñoso y solemne, al hombre, al maestro, al ciudadano, al mexicano que con ahínco, inteligencia, generosidad y gran visión en el campo de la cultura se preocupó por dar a los compositores mexicanos una posición institucional que les permitiera, colegiadamente, organizar su vida profesional, institución a la que llamó Liga de Compositores de Música de Concierto de México.

Un escrito del 16 de agosto de 1972 (en cuyo membrete se lee *Telefuturama Visión-Canal 13* y que firma el licenciado Antonio Menéndez —de grata memoria—, director general de

* Palabras de la maestra Gloria Tapia, presidenta de la Mesa Directiva de la Liga de Compositores de Música de Concierto de México, A.C., pronunciadas en el Concierto Homenaje al maestro Luis Sandi, el lunes 11 de octubre de 1993, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México.



CONCIERTOS
de la
LIGA de
COMPOSITORES

XX
ANIVERSARIO

Homenaje a Luis Sandi

PROGRAMA III

Lunes 11 de octubre / 20:00 hrs.

Hoja del álbum No. 2

<p>Diez Haikas (Poema de José Juan Tablada)</p> <p>El paso real Las abejas El asar El abejorro Las tonas Cabello del diablo El canónigo La matriposa Pera violatores El huachu</p>	<p>Sergio Ortiz, violista Daniel Nofí, pianista</p>
---	---

INTERMEDIO

<p>Aire antiguo</p> <p>Cuatro canciones de amor La hora insoñada (Poema Andrés Bello)</p> <p>La batalla (Poema Andrés Bello)</p> <p>Y pensar que pudimos... (Poema de Ramón López Velasco)</p> <p>Pregón subterráneo (Poema de Rafael Alberti)</p> <p>Cuatro piezas para cuarteto</p>	<p>Guadalupe Millán, soprano Alfredo Zamora, pianista</p> <p>Tomás Marín, violonista Nadia Stankovitch, pianista</p> <p>Guadalupe Millán, soprano Alfredo Zamora, pianista</p>
--	--

<p>Cuarteto No. 1</p>	<p>Cuarteto de Bellas Artes Balbi Cotter, primer violonista Jaime Ríos, segundo violonista Sergio Ortiz, violista (artista invitado) José de Jesús Enriquez, violoncellista</p>
-----------------------	---

Programa del Homenaje a Luis Sandi, 1993

Televisión Activa) contiene la invitación "a una reunión en la que cambiaremos impresiones sobre la difusión de la obra de los compositores mexicanos de música de concierto".

La reunión fue programada para el martes cinco de septiembre a las 12 horas. Las iniciales de quien dictó ese escrito son: L. S. (Luis Sandi), que, permítaseme una interpretación personal, al ser el maestro Sandi invitado individualmente, por su prestigio, a participar en las actividades que por ser compositor le ofrecía el Canal 13, él, por su propia convicción y generosidad, pidió abrir ese ámbito cultural a todos los demás compositores y pensó, sobre todo, en los jóvenes, cuyo camino, sabía, era arduo y difícil.

El 5 de septiembre concurrimos a la reunión citada

un grupo de ocho o diez invitados, y allí el maestro Sandi nos expuso su proyecto de crear la Liga de Compositores, proyecto que acogimos con entusiasmo y empezamos a trabajar bajo su dirección para lograr primero la conformación jurídica de la Liga, cuya escritura constitutiva se firmó el 3 de mayo de 1973, como es sabido.

Los primeros conciertos organizados por la Liga, se presentaron en el Auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, los días 14 y 16 del mismo mes de mayo.

En el programa del día 14 se escucharon obras de los siguientes autores: Armando Lavalle, Luis Sandi, José Sabre Marroquín, Salvador Contreras, Mario Lavista, Mario Kuri y Roberto Téllez Oropeza.

En el programa del día

16, los autores fueron: Warren Haid, Leonardo Velázquez, Gloria Tapia, Manuel Enríquez, Rodolfo Halffter, Francisco Núñez, Rafael Vizcaíno, Blas Galindo y Simón Tapia Colman.

Podemos decir que estábamos moralmente todos, o casi todos, y la Liga abierta a los colegas que aún no lográbamos incorporar, con una preocupación especial por los compositores de provincia, que tanto necesitan de estímulos a su trabajo. Veinte años son historia viva aún; pero no haré, por supuesto, relato detallado de esos veinte años. Sólo quise recordar hoy, en homenaje al maestro, los inicios de nuestra institución, y leer para todos ustedes la cláusula segunda de la Escritura Constitutiva que dice:

Su objeto social será:
La difusión y conserva-

ción de la música culta compuesta en México en cualquier tiempo. Para la difusión de la música se valdrá de todos los medios, tales como la gestión ante el Estado y los organizadores de conciertos para que se interprete música mexicana y ante los educadores de música para que la incluyan como material docente; la organización de conciertos y programas para radio y televisión; la grabación de discos y cintas; el intercambio con el extranjero; la edición de obras; la publicación de noticias, etc. La Liga no podrá promover la obra de ningún compositor en particular, sino que se limitará a gestionar la difusión de la música culta en general.

La Liga alentará la investigación para el conocimiento de la música colonial y del siglo pasado de México.

Veinte años de labores en

estos temas. El camino ha sido complejo, pero la brújula que se nos entregó es precisa y eficiente. Los compositores de la Liga seguimos en la ruta, gracias a la visión del maestro-guía que hoy homenajeamos.

Al referimos al maestro Sandi es imprescindible mencionar otros aspectos de sus valiosas actividades: Su labor como pedagogo y como promotor de la enseñanza musical.

Gracias a él la enseñanza de la música adquirió firmeza en los programas oficiales de primarias y secundarias. Se dio a la tarea personal de capacitar al músico como maestro, de crearle hábitos y disciplinas fundamentales para realizar su trabajo como educador musical. Abrió un amplio mundo laboral para los profesionales de la música. Las plazas-horas federales que la especialidad tiene en el país, se deben en gran parte al esfuerzo y la dedicación del maestro Sandi.

Su preocupación por ele-

var el nivel profesional de las escuelas de música dependientes del INBA, Escuela Superior y Conservatorio Nacional, se dejó sentir en revisión de planes de estudio, contratación de los mejores maestros de las diversas especialidades y apoyos por medio de becas a estudiantes y conjuntos musicales estudiantiles.

La formación de conjuntos vocales profesionales fue pródiga. Aún perdura el Coro de Madrigalistas, del cual fue fundador y director por muchos años. Conocedor de nuestro medio, inteligente y generoso, el maestro Luis Sandi es un mexicano que merece el reconocimiento no sólo de la Liga de Compositores, sino de la patria entera. De la patria "impeccable y diamantina", como dice el poeta.

Reciba, pues, maestro Luis Sandi, con todo el fervor de nuestro corazón, este sencillo homenaje, que es una flor de México, del México que usted ha contribuido a formar. Gracias.

Armando Lavalle (1924-1994)

Muy lamentado ha sido, en la comunidad musical mexicana, el fallecimiento del distinguido compositor, violista y director de orquesta Armando Lavalle, acaecido el 12 de febrero de 1994. Para la opinión pública, sin embargo, el triste suceso pasó casi inadvertido, en razón, supongo, de que este notable músico mexicano dedicó su mayor esfuerzo a la creación más que a autoproverse.

Nacido en 1924, su acta de nacimiento lo hace originario de Ocotlán, Jalisco, aunque él solía decir que había nacido en la ciudad de México y que al poco tiempo de esto su familia se trasladó a ese bello lugar de provincia, y ahí lo registró. Apenas era un adolescente cuando ingresa al Conservatorio Nacional de Música, donde uno de sus mentores y, sin duda, una de las más grandes influencias en la personalidad de Lavalle fue Silvestre Revueltas. Sobre la

figura de nuestro gran genio Armando Lavalle forjó la propia siguiéndolo no solamente en el lenguaje musical, sino también en su aspecto bohemio, en su cercanía con lo popular y, aun, en su muy ácido sentido del humor, el cual —como con Revueltas— tenía como blanco la mediocridad del medio y la solemnidad de algunos de sus colegas.

Formado como instrumentista por Josef Smilovitz (del Cuarteto Lener) y como compositor por Rodolfo Halffter y Miguel Bernal Jiménez, además de Revueltas, Lavalle inicia su carrera como músico profesional tocando y, más adelante, dirigiendo. De hecho, su habilidad como violista le permitiría llegar a sustituir al violista del Trío Italiano de México y realizar con este grupo giras por Estados Unidos y Europa (1963). Sin embargo, aunque continuó tocando la viola y dirigiendo

por muchos años, los mejores frutos de su talento musical se dieron en la composición. A partir de 1950, fecha en la que compuso *Mi viaje*, y hasta 1992, año en que su salud empezó a declinar rápidamente, Lavalle logró escribir un importante caudal de obras (más de sesenta) que lo coloca de manera distinguida en la historia de nuestra música.

Su lenguaje musical continúa —como ya se ha señalado— la corriente nacionalista de Revueltas y Bernal Jiménez pero no se limita por ella pues supo utilizar también los novedosos idiomas traídos a nuestro país por Rodolfo Halffter. Así, en varias de sus obras Lavalle incorpora elementos de estos idiomas (atonalidad, serialismo) con gran fortuna. Una de sus obras más logradas: el *Adagio para cuerdas* (1956) es un ejemplo de la mezcla de ambas vertientes.

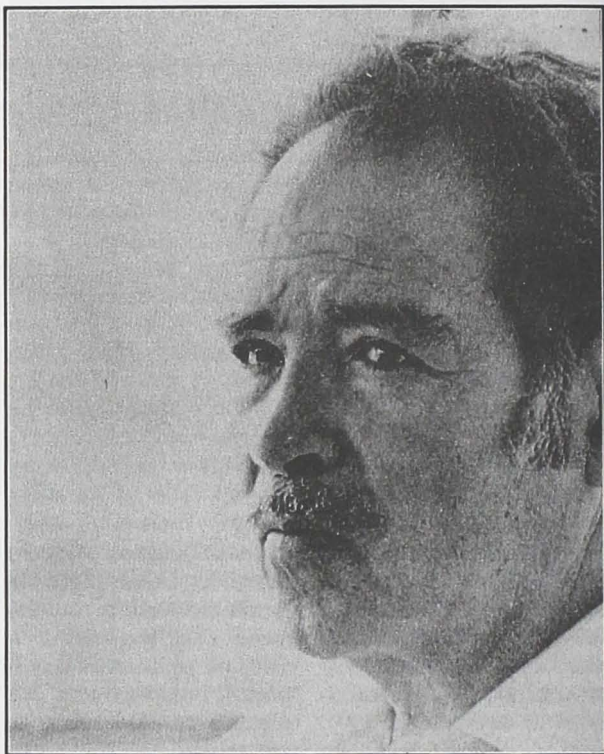
Más aún, en tiempos en que la vanguardia musical

In memoriam

exploraba los aspectos más teatrales que musicales de la creación, Lavalle compone una obra de cámara (su *Trío* de 1969) cuya partitura específica contar con un violín "para romper". Ejemplos de su humor aparecen no solamente en la música sino hasta en los títulos de algunas de sus obras: *Valses morbosos y convencionales* (para piano) o su trío para clarinete, fagot y piano *Lukewarm Session*. Lavalle abordó la mayoría de los géneros musicales (excepto la sinfonía y la ópera) pero es en su obra orquestal en donde su talento brilla con mayor intensidad; así, sus conciertos para viola y cuerdas (1965), el *Concierto* para violín, cuerdas y percusión (1966), el *Divertimento* para clarinete y orquesta (1976), el *Homenaje a Silvestre Revueltas* (1979), el *Concierto* para guitarra y orquesta (1982) y el *Concierto* para violín, violonchelo, cuerdas y percusión (1991), por citar algunas de las obras más relevantes nos muestran su sólida técnica, su identificación con el lirismo sencillo del canto popular y un poderoso sentido del drama.

Con todas esas cualidades que existen en su música, es de esperar que más intérpretes se le acerquen y la exploren, ellos y el público de conciertos serán los beneficiados.

En la trayectoria de Armando Lavalle encontramos que el reconocimiento a su talento se concretó en pre-



Armando Lavalle

mios y distinciones: en 1979, la Secretaría de Relaciones Exteriores le otorgó el Águila de Tlatelolco por su labor como compositor y por su aportación a la cultura de México. En ese mismo año fue delegado de nuestro país en la Tribuna Musical de Latinoamérica y el Caribe (TRIMALCA), celebrada en Colombia. En 1983, la Universidad Veracruzana le dedicó su Segundo Foro Musical. En 1992, The Atlanta Virtuosi (la excelente agrupación de cámara que dirige el violinista mexicano Juan Ramírez) le organizó un homenaje en Atlanta, Geor-

gia, y en 1993 la Liga de Compositores, de la cual era miembro, le dedica el concierto anual con la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes, presentando en esa ocasión el estreno de la versión completa del *Concierto* para violín, violonchelo, cuerdas y percusión. Sin duda, todas estas muestras de aprecio por su obra fueron satisfactorias para él, pero el mejor homenaje posible es continuar tocando la música que con tanto talento, amor y dedicación, este compositor de nuestro país creó y nos heredó.

Recordando a Samuel Claro Valdés

In memoriam

La musicología latinoamericana está de luto mayor. Uno de sus más connotados miembros ha fallecido cuando aún tenía tanto que darnos, tanto que enseñarnos y tanto que aportar al conocimiento de la música de nuestro Continente: el 10 de octubre pasado, rondando las seis décadas de vida, murió Samuel Claro Valdés. Su país, Chile, y la América Latina toda, lamentan la desaparición de un investigador ejemplar sin cuyo aporte fundamental no sería posible el conocimiento que hoy tenemos de diversos aspectos de la música latinoamericana.

No cabe duda que uno de los trabajos más trascendentes de Samuel Claro Valdés lo constituye la monumental *Antología de la música colonial en América del Sur* (Santiago, 1974, Ediciones de la Universidad de Chile), un libro primordial para el entendimiento de la música colonial de Sudamé-

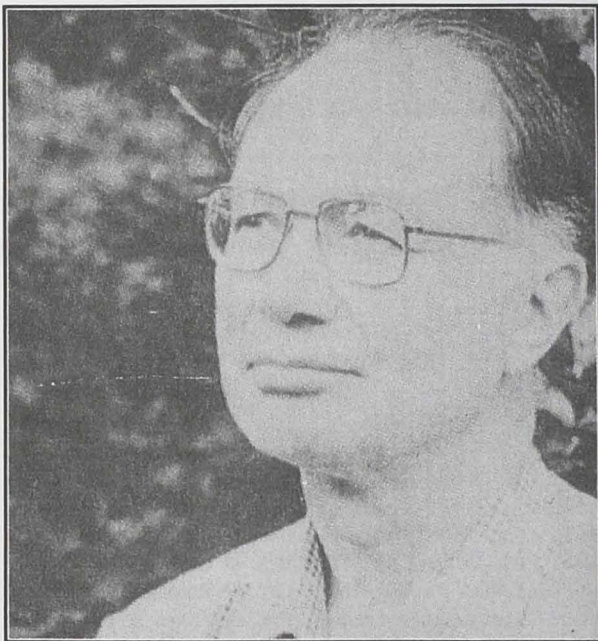
rica, de aquella que se practicó en catedrales, conventos, misiones e improvisados escenarios teatrales, y que si no fuera por esta magnífica publicación hoy seguiría cubierta por el polvo del olvido. El trabajo del maestro Claro Valdés tuvo la virtud de revelarnos la existencia de un importante legado musical que abrió las puertas al conocimiento del pasado, a la obra de compositores como Matías Durango, Torrejón y Velasco, Juan de Araujo, Juan de Herrera, Alonso Torices, Gutierrez Fernández Hidalgo y Esteban Ponce de León, así como resaltar la presencia en América de obra de compositores españoles de primera importancia como José de Nebra y Antonio Ripa. Gran número de las obras publicadas en este libro son parte esencial e imprescindible del repertorio de los coros y conjuntos dedicados a la difusión de la música de la época colonial.

Tampoco pueden obviarse sus esenciales y singulares aportes al estudio de la música popular chilena, especialmente de la cueca, una de las expresiones más características del folklore de su país y al que tantas horas de estudio dedicó para luego verterlas en diversas publicaciones. La valía de sus estudios hizo que éstos fueran recogidos en libros y revistas especializadas de América Latina, Estados Unidos y Europa. La editorial Andrés Bello le publicó su clásico *Oyendo a Chile* (1979); el *Anuario musical* de Barcelona y el *Boletín del Instituto Chileno-Árabe de Cultura*, así como el *Bulletin The Bruselas Museum of Musical Instruments*, dieron a conocer sus enfoques sobre los orígenes, práctica, trascendencia y significado de la cueca, esa suerte de expresión nacional chilena de viejo y arraigado parentesco con las cuecas ar-

gentinas y bolivianas, con las marineras peruanas, con las más antiguas zamacuecas de Perú y Colombia y aun con las chilenas mexicanas de las costas guerrerense y oaxaqueña. Por supuesto que fue un invaluable colaborador de esa ya clásica tribuna de la musicología latinoamericana que es la *Revista Musical Chilena*.

Para los músicos de mi generación, que vamos uno o dos pasos detrás de los de él, su ya citada antología de música colonial fue una valiosa guía por la rigurosa metodología con la que está planeada y por el inmenso caudal de conocimientos que de su lectura, tanto del texto como de las partituras, se desprende. Y lo mismo han representado sus demás investigaciones. Particularmente notable es aquel resumen sobre la música colonial en América Latina que preparó, y que yo alcancé a conocer en una versión mecanografiada, para el proyecto de la UNESCO "La música del hombre".

Fue precisamente a raíz de un congreso en México en 1985, patrocinado por la UNESCO para discutirse algunos de los alcances del mencionado proyecto, que lo conocí, y mi relación con él en torno a las investigaciones sobre música colonial que yo estaba haciendo en México fue sumamente enriquecedora. Le envié en 1990 mi recién publicado catálogo del acervo musical catedralicio de Oaxaca y la antología que le acompaña. Su respuesta fue una gene-



Samuel Claro

rosa carta que reanudaba los lazos estrechados en México. Volvimos a reencontrarnos en Caracas, en 1992, a raíz del Segundo Festival de la Música del Pasado de América, donde compartió un lugar estelar junto a esos pilares inamovibles de la musicología de nuestro continente que son Robert Stevenson y Francisco Curt Lange.

Escribo estas líneas pocos días antes de llevarse a cabo el tercero de estos encuentros que propician la Fundación Vicente Emilio Sojo y la Camerata de Caracas que dirige Isabel Palacios. Allí honraremos su memoria y, con el corazón contrito, expondremos nuestras conferencias y daremos nuestros conciertos pensando en que sin las huellas que Samuel

Claro Valdés dejó, sin el sendero que trazó su obra, para quienes ejercemos la investigación musical, la tarea sería mucho más difícil.

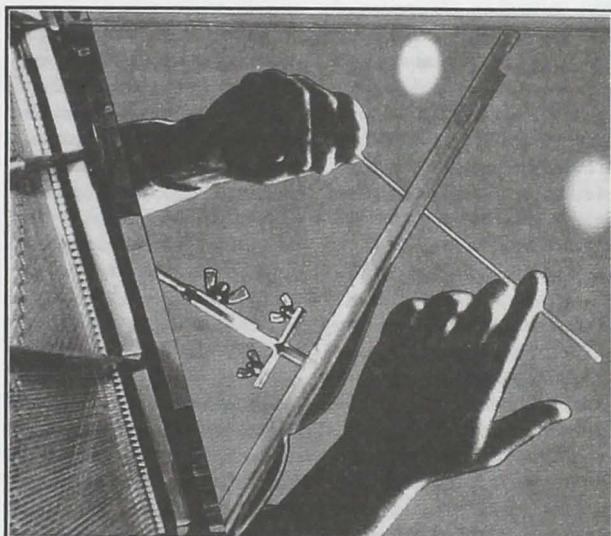
Vayan desde México nuestras dolidas líneas en memoria de uno de nuestros más trascendentales musicólogos y corran por el Continente para preservar su labor, que fue más allá de las aulas de las universidades de Chile y Católica, y alcanzó a toda una generación de músicos que encontraron en él un asidero seguro para su quehacer artístico. Estas mismas líneas expresan no sólo el pesar del amigo personal que fui, sino también el de la comunidad de investigadores de México que vieron en el desaparecido maestro a un ilustre y brillante colega.

Libros

De los románticos tardíos a los posmodernos: una historia de los compositores mexicanos del siglo XX*

Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, Cultura Contemporánea de México, 237 pp.

Es un gran placer dar la bienvenida a una colección como *Cultura Contemporánea de México*, cuyos diez libros monográficos están dedicados a difundir, entre el público general, síntesis valiosas de lo referente al siglo XX mexicano en arquitectura, danza, fotografía, música, literatura, teatro, pintura, escultura, cultura popular y cine. Cada libro de la colección fue encargado a un especialista de reconocida trayectoria, y en la edición participaron diversos investigadores, imágenes y diseñadores con el fin de obtener estos libros de gran



COMPOSICIÓN EN MÉXICO EN EL SIGLO

YOLANDA MORENO RIVAS

formato, ágil diseño y estupendas ilustraciones (fotografías en blanco y negro y en color): libros hermosos de lectura amena. Esta colección significa un paso adelante en la ardua difusión del quehacer artístico de nuestro ya moribundo siglo.

¿Quién se atrevería a escribir una historia de los compositores mexicanos del siglo XX, de los románticos tardíos a los posmodernos? Sólo alguien con suficiente valor para ignorar los muchos obstáculos que se oponen al escribir sobre el más reciente periodo de la música

mexicana: carencia de fuentes, falta de bibliografía, catálogos de obra incompletos, escasez de grabaciones profesionales, pocas ediciones de partituras, etc. Alguien con suficiente experiencia de investigador para recurrir a cualquier método de investigación documental o de campo, en la búsqueda de información confiable: archivos y bibliotecas personales de compositores, de orquestas, de escuelas, de estaciones de radio. Alguien con enorme paciencia para acercarse a los compositores y entrevistarlos, y hacerlos confesar sus secretos. Haría falta alguien con un estilo de escritura claro y conciso, y suficiente capacidad de refle-

* Texto leído en la presentación del libro en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 18 de mayo de 1995.

xión y síntesis para superar la mera acumulación de datos.

Los editores de la colección *Cultura Contemporánea de México* tuvieron que encontrar a un autor que reuniera tres condiciones básicas para emprender una historia de la composición musical en México en el siglo XX: seriedad, experiencia y valor, para aceptar un reto que pocos investigadores enfrentarían. Y no se equivocaron al elegir a la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, quien ya tenía en su haber dos libros de síntesis: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, 1989, e *Historia de la música popular mexicana*, CNCA, 1990; así como amplia experiencia en proyectos de difusión de la música mexicana, como sus series de discos compactos con antologías de música mexicana de concierto y popular. Nadie mejor que una investigadora seria y valiente como Yolanda Moreno para realizar el ambicioso proyecto de resumir, en un libro de poco más de doscientas páginas, los vericuetos de la composición mexicana de nuestro vigésimo siglo.

La autora dividió su libro en cinco partes: 1. Un breve prólogo seguido de una introducción titulada "Cuatro siglos de antepasados" (pp. 12-19); 2. Un relato sobre los compositores mexicanos del siglo XX organizado por decenios en siete capítulos (pp. 21-111); 3. Una serie de entrevistas a catorce compositores mexicanos representativos de su generación: "Catorce compositores hablan de estética y oficio" (pp. 113-165); 4. Un apéndice con notas biográficas de sesenta compositores mexicanos del siglo XX con sus obras principales (pp. 167-185); 5. Una "Breve cronología comparada" de 1940 a 1991 donde se comparan los autores y obras mexicanos y

extranjeros en dos columnas: "Producción en México" y "Producción en otros países" (pp. 187-226). Examinemos más de cerca algunas de estas partes.

En el prólogo, la autora presenta una breve reflexión sobre la modernidad en la música que vincula con la noción de progreso, la cual considera que "la nueva música debe ser por naturaleza mejor, más avanzada, más profunda o más elevada que la música del pasado inmediato". Pero la modernidad en la composición occidental se ha manifestado en formas diversas: "técnicas de nuevo cuño", "abandono de técnicas obsoletas" y "apropiación de técnicas olvidadas", tanto del pasado como de culturas no occidentales. El concepto de modernidad es fundamental para Moreno en la comprensión de la historia de la música de México, que no ha sido ajena al discurso de la modernidad: "modernos pretendieron ser los compositores virreinales del siglo XVIII y modernos fueron nuestros incipientes nacionalistas decimonónicos, así como lo fueron [...] los iniciadores de la escuela mexicanista de este siglo" (p. 12). El contexto de la modernidad, con sus contradicciones, paradojas y desfases, es pues el faro que guiará a la autora a través de las páginas de su libro, pues los compositores mexicanos nunca han dejado de participar en la modernidad: tanto la que viene de fuera como la que se descubre dentro.

La autora reconoce que cuando se le pidió realizar esta revisión de la historia de la composición en México en el siglo XX, en especial durante los últimos 50 años (1940-1990), sabía "que tendría que penetrar en un territorio poco estudiado". Después de revisar las exiguas fuentes, bibliografía, discografía y edición de partituras,

Moreno concluye que la única forma de caminar el territorio es depender de los compositores "como fuente directa y más importante", sólo para comprobar una vez más lo que ya sabemos: que los compositores no son precisamente cuidadosos para hacer sus catálogos y que existen muchas contradicciones e incertidumbres para fechar las obras. Propone así que las obras se clasifiquen "definitivamente en la fecha de su estreno que, según mi opinión, es la de su verdadero nacimiento" (p. 13). Si fuera cierto que la autora terminó su libro en 1991, año en el que firma su prólogo, parece que la obra tuvo que esperar más de tres años para ver la luz en esta colección.

En la introducción, "Cuatro siglos de antepasados", Yolanda Moreno inicia su búsqueda de "las transformaciones que ha sufrido el discurso musical con relación a una modernidad siempre cambiante". Dice la autora: "[...] la historia del arte y la cultura en México es una historia de encuentros y desencuentros con las ideas provenientes de un exterior que es visto alternativamente como amenazante o seductor y con una modernidad tan ambicionada como temida" (p. 16). Esta ambivalencia entre la adaptación de lo externo y la búsqueda de lo propio comienza ya en la música de la Nueva España, cuyo "pausado ritmo" virreinal "no borró el apetito de cambio y de una modernidad más palpable" (p. 17). La necesidad de estar al día con Europa se manifiesta en la costumbre de quemar las obras antiguas de las catedrales ya desde fines del siglo XVI, y en el siglo XVII se buscaba que los maestros de capilla compusieran según la "moda nueva" que se practicaba en España. En el siglo XVIII entran las modas italianas y los

estilos profanos con los borbones, y así los maestros de capilla dejan el barroco español de sus villancicos por el estilo *concertato* italiano de sus cantatas.

Con la Independencia se acrecentaron los valores modernos, "pues ser independiente es ser moderno" (p. 18). Se rechazó el modelo español y nuestros músicos se lanzaron a la búsqueda de otros valores europeos modernos. Para Moreno el siglo XIX mexicano fue "un prolongado intento de asimilación de los estilos y contenidos del moderno romanticismo europeo". Para lograrlo, el compositor mexicano decimonónico se volcó a la búsqueda de su oficio siguiendo las huellas de Italia, Francia y Alemania alternativamente. Pero además de la asimilación irregular de las tendencias europeas, también define al siglo XIX mexicano "la búsqueda de una expresión moderna de lo mexicano": el primer nacionalismo musical de México que enfrentaría a "indigenistas" contra "europeizantes", sobre todo durante la reacción porfirista de fin de siglo de los compositores francesistas —como Castro— y germanistas —como Carrillo—.

En los capítulos primero a séptimo Yolanda Moreno continúa su búsqueda de lo moderno en las distintas décadas del siglo XX musical mexicano. El capítulo I, "Romanticismo tardío y fuego nuevo", seguirá los pasos de dos grandes compositores fundacionales en la

década de los veinte: Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. El capítulo II, "Viejas raíces, lenguajes renovadores", examina las décadas de los treinta y los cuarenta a través de la labor compositiva de Carlos Chávez, José Rolón, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y Julián Carrillo. El capítulo III, "Senderos del pasado, caminos del futuro", observa el nacimiento y desarrollo del nacionalismo sonoro de los años cuarenta: el Grupo de los Cuatro, Luis Sandi, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak, así como las "reminiscencias nacionalistas" de autores posteriores y la influencia modernizadora de Rodolfo Halffter. El capítulo IV, "Década de transición", analiza la forma en que se crea la tradición de la modernidad en la música mexicana de los años cincuenta: el nacimiento de nuevas generaciones modernas, de grupos, de escuelas, de nuevas corrientes estéticas y la aparición de numerosos compositores de diversas tendencias. El capítulo V, "La nueva modernidad", da cuenta de la agitada década de los sesenta: los alumnos del taller de Chávez, el surgimiento de nuevos creadores, el ambiente cultural moderno del momento, las tendencias liberadoras y el cambio cualitativo en la composición mexicana. El capítulo VI, "Búsquedas y vanguardias", continúa el análisis de los años sesenta y se extiende hacia los setenta y ochenta: las nuevas influencias de Europa y Estados

Unidos, las tendencias y técnicas, la consolidación de la nueva generación de compositores. El séptimo y último capítulo, "Dacapo y posmodernos", se extiende a través de los decenios de los ochenta y noventa examinando nuevas corrientes estilísticas, la nueva tonalidad y el nuevo formalismo, la aparición de nuevas generaciones de compositores jóvenes, la música electroacústica, los posmodernismos, el edecticismo y el sincretismo (de lo académico y lo popular, etc.).

En fin, las catorce entrevistas a compositores representativos de sus tendencias y generaciones, las sesenta notas biográficas y la breve cronología comparada, así como una bibliografía y un útil índice onomástico que mucho agradecerán los críticos, periodistas e investigadores, cierran este interesante libro que pronto será un clásico del estudio de la modernidad artística y musical. No dudo que dará ejemplo sobre la forma de estudiar las tendencias culturales, comparando y contrastando las dos fuerzas vigentes de nuestra cultura: la tradición y la modernidad, lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo actual, los dos senderos de un mismo camino que conduce a la creación y a la experiencia estética, y sin los cuales no se puede comprender ni la historia del arte ni el momento artístico en que nos encontramos al morir este siglo XX.

José Antonio Robles Cabero

El sonido de lo propio

Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, vol. I. México, CENIDIM, 1993. 232 pp.

Dicen que alabanza en boca propia es vituperio; conocedor de tal dicho, debo correr el riesgo de que mis estimaciones sobre el libro de hoy, se tomen en descrédito propio, pues amén de que pertenezco a la institución publicante de la obra, hago aquí confesión previa de que —muy honestamente— en las líneas que siguen van implícitas sendas alabanzas a *El sonido de lo propio* y a su autor Ricardo Miranda. Ambos deben reconocimiento, a juicio mío, por las siguientes razones:

1) El libro aborda por fin, desde la perspectiva de la musicología histórica, la figura de un compositor imprescindible en la trayectoria histórica de la música en México.

2) La publicación aporta algunos de los principales materiales para el estudio y la valoración de José Rolón, hasta hoy, desconocido públicamente.

3) La obra ofrece algunos “descubrimientos” que precisan la biografía del músico jalisciense.

4) El volumen nos presenta un gran acopio de textos del compositor que lo revelan como un escritor sobre música verdaderamente estimable.

En consecuencia, no sólo se avanza en buena medida en las tareas investigativas sobre Rolón; también, a través de las páginas de este volumen inicial se comienza a efectuar una real aportación a la musicología mexicana.

Rolón, compositor imprescindible

Como dice Miranda: “La música de José Rolón se encuentra ca-

El sonido de lo propio

JOSÉ ROLÓN (1876-1945)

Volumen I



Ricardo Miranda



llada y escondida. El autor de obras fundamentales del repertorio mexicano, destacado maestro, creador de un estilo propio ... permanece en el olvido a casi cincuenta años de su muerte.” En efecto, Rolón, músico completo, pianista, director, pedagogo musical y, sobre todo, compositor distinguidísimo de la primera generación de compositores mexicanos del siglo XX, pese a su obra trascendente, no posee el reconocimiento que merece. Al lado de sus contemporáneos generacionales, Carrillo, Ponce y Huizar, Rolón parece siempre estar relegado a una segunda línea.

¿Qué nos queda hoy como presencia viva del autor de un repertorio pianístico sumamen-

te importante, que trascendió con mucho las virtudes y los vicios de un pianismo romántico decadente produciendo obras como el *Concierto* para piano y orquesta, las *Danzas jaliscienses*, ejemplo magnífico de estilización popular decantada y los estudios en segundas y quintas, verdadera aportación al pianismo del siglo XX?

¿Qué permanece del habilidoso compositor de canciones cuyo sitio debe estimarse de los más elevados en el repertorio de América entera? Y sobre todo: ¿qué hay en nuestros días del soberbio compositor de música sinfónica, tan extravertido armónica y contrapuntísticamente, tan robusto en su invención, tan diestro al dar

cuerpo a sus concepciones formales?

Tengo para mí que a Rolón persigue —todavía hoy— ese sino trágico que marcó su vida y ha impedido que su música se conozca a cabalidad. Además, Rolón parece no haber querido, o no haber sido capaz de, crear su leyenda, y sin leyenda, ya lo dijo Abel Martín, no se pasa a la historia.

El estudio y la valoración de José Rolón

A José Rolón —dice el doctor Romero— debe juzgársele como pedagogo, como escritor y como compositor. El libro de Miranda nos proporciona los materiales básicos para juzgar al músico en estas tres dimensiones.

Como pedagogo, recordaré aquí que Rolón realizó varias aportaciones trascendentes:

a) Creó la Academia de Música en Guadalajara en 1912, transformada en 1916 en Escuela Normal de Música. Tal institución, dirigida por él hasta 1926, fue de gran importancia en la evolución musical del occidente de la república y de ella egresaron músicos tan notables como José de Jesús Estrada, Ramón Serratos y Otilia Figueroa.

b) Llamado por Chávez, ejerció varias cátedras en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1930: piano, pedagogía musical y composición, destacándose especialmente en esta última que sirvió hasta su muerte. Alumnos conservatorianos de Rolón: Blas Galindo, Armando Montiel Olvera, Carlos Jiménez Mabarak y Salvador Moreno.

c) Dirigió el Conservatorio Nacional de Música de marzo a septiembre de 1938 y, previamente, la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes

de la Secretaría de Educación Pública.

d) Tradujo al español la monografía de Isidor Philipp *La enseñanza del piano*.

e) Es autor de un "Manual de modulación" muy estimado no sólo por sus alumnos, sino aun por Carlos Chávez, quien fracasó en su intento de incluirlo como una edición de la Orquesta Sinfónica de México.

Como escritor, me limitaré a mencionar que Rolón produjo multitud de notas, reseñas y ensayos que se distinguen por su discreción y sólidos conocimientos, escritos, que en su época tuvieron una indudable importancia en la elevación de la cultura musical de su natal Jalisco y aún de la ciudad de México, además de contribuir (aquellos publicados en Francia) al conocimiento de la música mexicana en el extranjero.

Hoy, gracias al libro de Miranda, tenemos acceso a ese repertorio que, a más de revelar las concepciones musicales de Rolón, documentan varios aspectos desconocidos de nuestra historia musical en los primeros cuarenta y cinco años de este siglo. Así por ejemplo, su hasta hoy inédito "Ensayo documental sobre la música en México. 1900-1940".

Descubrimientos para la biografía de Rolón

Ni duda cabe que la mayor aportación del libro en lo que se refiere a la biografía de Rolón es el haber fijado definitivamente la fecha de nacimiento del músico mediante la publicación de su fe de bautismo.

Así, las fechas 1878, 1879, 1883 y otras que circulaban, quedan sin validez. Rolón, pues, nació el 22 de junio de 1876.

Otra aportación valiosa para la historia del Conservatorio

Nacional y especialmente para conocer el periodo de Rolón como director de la añeja escuela es el texto de "Los sucesos del Conservatorio", documento patético que no obstante parecer una contundente defensa de la posición de Rolón al frente de la problemática institución, revela —entre mil detalles desconocidos— la caballería del músico aun con sus enemigos políticos. Tal como ingenuamente Ponce siempre se defendió de sus contrincantes, Rolón carece de armas de combate ante quienes precipitaron su caída de la dirección. Hasta en este rasgo de carácter hay paralelismo entre las vidas de Rolón y Ponce.

Rolón, musicógrafo estimable

Faltaba hasta hoy la compilación que hiciera justicia a José Rolón como escritor sobre asuntos musicales. La recopilación de Miranda se encarga de colocar al Rolón musicógrafo en el lugar que le corresponde. Nuestro compositor no fue cronista, ni crítico, tampoco musicólogo; sin embargo, su excepcional preparación musical y su estirpe de artista culto le permiten expresarse por escrito con elegancia, sencillez y penetración.

Hay sin duda en muchos de los textos de Rolón la preocupación por enseñar, por sensibilizar a sus lectores, por transmitir, no conceptos técnicos, sino los aspectos gozosos del arte musical. Así en sus conferencias sobre Debussy, sobre la Misa solemne de Beethoven o sobre la sonata prebeethoveniana.

Otra faceta del Rolón musicógrafo, no estimada hasta hoy, es su promoción del americanismo musical, evidente en varios de sus artículos. Y por

supuesto no faltan las prédicas sobre nacionalismo musical, pero, desde luego, matizado por los anteojos modernistas que Rolón supo colocarse muy a tiempo.

**Mis desacuerdos con
Ricardo Miranda**

Doctor Miranda: muy respetuosamente quiero hacerle hoy algunas preguntas que su excepcional libro no me responde.

Primera: ¿Por qué no incluyó usted el artículo de Rolón "Francisco Godínez, un apóstol de la cultura musical en Jalisco" publicado en la revista *Guadalajara* en febrero de 1942 y reproducido en *Revista Musical Mexicana* de 7 de enero de 1945?

Segunda: Si bien puedo estar de acuerdo en que los trabajos técnicos de Rolón pueden resultar de árida lectura y hoy un tanto obsoletos, estoy convencido de que sí tienen un interés para la historia de la teoría musical en México, materia tan olvidada por nosotros los propios musicólogos mexicanos. ¿Estima usted que su proyecto acerca de Rolón estaría completo sin la publicación y el estudio específico de estos escritos técnicos?

Tercera: ¿Qué se hizo el manuscrito del famoso "Manual de modulación", mencionado por Romero, conocido por Chávez y alabado por Montiel Olvera?

Cuarta: ¿Por qué está ausente de su libro el "Ensayo crítico de tres compositores me-

xicanos" (Chávez, Ponce y Revueltas) que al igual que el publicado "Ensayo documental sobre la música en México. 1900-1940" fue escrito por encargo de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual?

Agradecería sus respuestas que seguramente me sacarán de estas mis ignorancias, que mucho me apenan; pero sobre todo, quiero aquí dejar constancia pública de que mi admiración personal por su tenacidad, preparación y profesionalismo, revelados para mí en nuestro trato amistoso de los últimos años se ha acrecentado con la lectura de este volumen que recomiendo y agradezco ampliamente.

Juan José Escorza

**La sucursal estadounidense
del Club Revueltiano**

Peter Garland, *Silvestre Revueltas*, trad. de Carlos Sandoval. México, Alianza Editorial, 1994. 127 pp. (Alianza Estudios).

Así como Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís en Uruguay, o Werner Herbers y Rokus de Groot en Holanda, Peter Garland en Estados Unidos forma parte de esta cofradía de convencidos de transformar a Silvestre Revueltas, de un autor venerado en círculos de escogidos conocedores, en un autor favorito de un público masivo. Todos ellos piensan, como muchos pensamos en México, que basta con difundir bien, a fondo, la música del duranguense, pues ésta posee la atracción suficiente para defenderse sola e incitar a cada nuevo oyente a dejarse conquistar para siempre, sumando seguidor con seguidor a la popularidad creciente de su sorprendente obra.

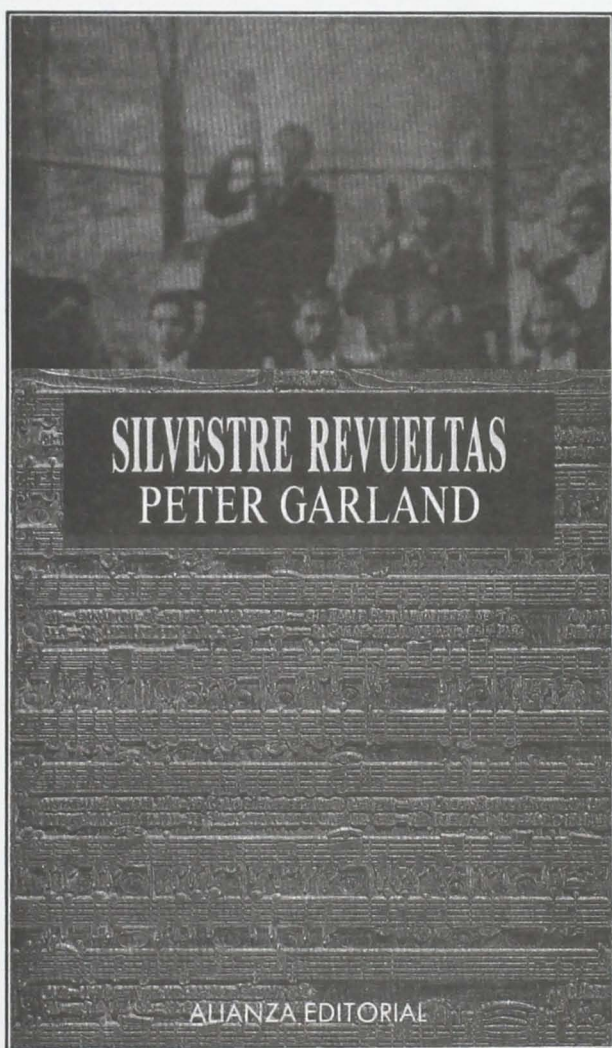
Para reforzar los propósitos de esta campaña, Peter Garland comparte ahora sus hallazgos y opiniones con el público mexicano a través de la traducción de su biografía de Silvestre Revueltas, amparada bajo el doble sello de Alianza Editorial Mexicana y Editorial Patria. Garland no es un completo desconocido entre los revueltianos de México, pues el libro de Ediciones Era *Silvestre Revueltas por él mismo* incluye una presentación del estadounidense. Leer a Garland en inglés no es cosa fácil, ni siquiera para sus compatriotas, pues su libro *In Search of Silvestre Revueltas: Essays 1978-1990*, publicado por Sounding Press, no está en el ISBN, lo cual quiere decir que no se distribuye por los medios comerciales habituales sino por pedido expreso a cierta distribuidora. Por ende, es una grata paradoja que un libro destinado originalmente a un público estadounidense tenga una difusión mayor fuera de aquel país.

El libro de Garland presenta una breve biografía de Revueltas y un estudio panorámico de su obra musical, con cierto énfasis y precisión en el análisis de aquellas obras más importantes en el sentir general, así como en los escritos del compositor. De hecho, al *Homenaje a García Lorca y a Sensemayá* se les dedican sendos capítulos independientes, y junto con las revisiones detenidas de *Alcancías* y *Redes* el lector puede ver cómo Garland pone en funcionamiento las dos coordenadas básicas en donde ubica las características de la obra revueltiana: el modernismo, entendido en la acepción anglosajona relacionada con el pensamiento racional y el elogio de la tecnología, y el realismo social, entendido como el movimiento más ideológico que estético y afín a la revolución rusa de 1917.

Ahora bien, ya que el libro de Garland precisamente reco-

noce como principal destinatario al público de su país—hecho que el autor precisa en el prólogo de esta traducción—, este trabajo abunda en referencias y asociaciones de conceptos entre el autor mexicano que se da a conocer y los autores estadounidenses que —se supone— le deben ser conocidos al lector; lamentablemente, esas referencias y asociaciones no tienen la misma claridad para el lector hispanohablante, pues en nuestro país el conocimiento de Henry Cowell, Elliot Carter, Milton Babbitt, Lou Harrison, Harry Partch o Morton Feldman es tan pobre como tal vez sea el de *Revueltas* en Estados Unidos; incluso referencias aparentemente más conocidas entre nosotros como Charles Ives, John Cage o Conlon Nancarrow pueden engañarnos porque con estos autores, como con tantos, incluyendo a Silvestre, *juramos en vano*: afirmamos cosas gratuitas u ociosas que provienen del desconocimiento no asumido. Este libro de Garland, pues, en el solo hecho de divulgar una figura histórica documentable ya merece un reconocimiento por el grado de avance que supone para superar el chisme y la leyenda, tan especialmente abundosos en el caso del autor de *Sensemaya*.

No debería incomodar a los nacionalistas a ultranza el hecho de que sea un estadounidense el primero en presentar una biografía, organizada con criterio histórico y musicológico, del mexicano *Revueltas*; al contrario, esto revela el grado de proyección allende nuestras fronteras de la obra del duranguense, el cual también merece de Garland referencias y asociaciones más claras para los lectores mexicanos que las anteriores. Cuando Peter Garland entronca a *Revueltas* en la línea de suce-



sión de Igor Stravinski, e iguala sus propuestas y hallazgos con las de Edgar Varèse y Béla Bartók en el manejo melódico de células rítmicas y en el tratamiento de fórmulas sonoras de origen popular, y cuando observa las propuestas y los hallazgos de Carlos Chávez y Aaron Copland en materiales populares como divergentes y hasta opuestos a los de *Revueltas*, entonces sí nos sentimos en terrenos más conocidos y comprensibles, y nos parece cada vez más lógico y natural que éste

sea el nivel de autores en donde corresponde ubicar a Silvestre, ante la apabullante e indiscutible evidencia de su música.

Hay sólo un punto en el que Garland podría haber abundado más acerca de la ubicación de *Revueltas*, y es el examen de ciertos antecedentes suyos en el propio continente americano, así sea sólo para subrayar la diferencia entre la obra de aquella generación —Chávez, Roldán, García Caturla, Copland, Lorenzo Fernández— y la de la generación antecesora

y pionera de la aportación americana musical; pienso sobre todo en dos omisiones notorias en el libro, sobre cuya relación con la obra de Revueltas me interesaría conocer la opinión de Garland: Heitor Villa-Lobos y Manuel María Ponce.

Otros puntos sobre los cuales Garland podría haber dado información más precisa en su libro son los antecedentes del repertorio modernista que formó a Revueltas y la llamada "conexión cubana", es decir la relación de los compositores de la misma generación entre Nueva York, La Habana y México. En el primer caso, Garland afirma que "sería importante conocer el contenido" de los programas de violín y piano que Revueltas y Chávez ejecutaron entre 1924 y 1926 —página cuarenta y nueve del libro. Claro que sería importante conocer esos programas, sobre todo cuando se pueden consultar en un sitio como el CENIDIM y precisar entonces que se suelen agrupar dos ciclos distintos de conciertos en un solo paquete: por una parte, los Conciertos de Música Nueva realizados por un heterogéneo grupo de instrumentistas de cámara bajo la dirección de Chávez, realizados entre diciembre de 1925 y la primavera de 1926; por otra parte, la gira de recitales que presentaron la soprano Guadalupe Medina de Ortega, el pianista Francisco Agea y el violinista Revueltas —quien dedicara por cierto algunos de sus canciones a Medina—, una gira que recorrió varias ciudades del país y del sur estadounidense entre 1926 y 1927, y que dejó a Revueltas trabajando para orquestas provincianas tejanas mientras Medina y Agea regresaban a la ciudad de México. Pues bien, para dar un ejemplo, el primero de

los Conciertos de Música Nueva, dado en el Anfiteatro Bolívar de San Ildefonso el 18 de diciembre de 1925, presentó un cuarteto de cuerdas de Chávez, *Tres cantos rusos* de Stravinski, el *Catálogo de flores* de Darius Milhaud, *Octandre* de Varèse, seis piezas para piano de Erik Satie y la *Rapsodia negra* de Francis Poulenc; en este concierto Revueltas tocó las partes de violín primero en las obras correspondientes. El contenido de este concierto, pues, confirma las coordenadas propuestas por Garland para la ubicación de Revueltas en lo que se refiere a la tendencia "modernista".

Por lo que respecta al segundo caso, la ingeniosamente llamada "conexión cubana", Garland expone sus ideas sobre los nexos entre la música de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla y la música de Revueltas, sobre todo por la relación de los tres músicos con el tratamiento avanzado de las células rítmicas como generadoras estructurales en la composición, y de nuevo se pregunta —en la página ochenta y cuatro del libro— cuánto se habrán conocido los dos cubanos y Revueltas. No es tan difícil averiguarlo: basta con revisar la memoria de la Orquesta Sinfónica de México —disponible en varias bibliotecas musicales de nuestra ciudad— y constatar que, por lo menos en la temporada de 1929, se programó la suite de *La Rebambaramba*, incluso uno de los dos conciertos en que fue programada debió haberlo dirigido Revueltas; su hermano José recordaría años después la frase admirativa "¡Esto está de la rebambaramba!" como expresión espontánea del lenguaje de Silvestre. Roldán, a su vez, ofreció durante el mismo decenio conciertos en los que incluyó com-

posiciones de Revueltas, según afirma Zoila Gómez. Tal vez el bloqueo estadounidense contra Cuba le ha impedido a Garland conocer los frutos de las investigaciones recientes sobre Roldán y García Caturla, pero siempre se puede usar a México como un intermediario eficaz para burlar la incomunicación entre el imperio y la isla. Las semejanzas y afinidades que supone Garland entre los tres multicitados compositores se ve reforzada por la información disponible, y ha terminado por dar cierto "aire de familia" al ambiente sonoro de la obra de los tres autores relacionada con el material afroantillano.

Uno de los valores de este libro de Peter Garland es que determina con claridad el estado de conocimiento en que nos hallamos todos los revuelteños, y de qué información sería dispone el lector que se interese por la vida y obra del de Papasquiario. No deja de ser preocupante que, en lugar del abuso y la exageración de las anécdotas, el pintoresquismo y las leyendas sobre Silvestre, no hayamos podido producir todavía un catálogo de sus composiciones bien organizado y documentado, y a cambio de eso sigamos arrastrando los errores en que han incurrido quienes tampoco dispusieron de información suficiente, o no quisieron acrecentarla. Cuando Garland puede apoyarse en las propias partituras del compositor o en informaciones de primera mano obtenidas por sí mismo, su trabajo es muy correcto y valioso; pero en otros casos —como su lista provisional de obras del compositor, a falta de un catálogo como es debido— ha tenido que apoyarse en las informaciones bibliográficas disponibles, y aquí se revela el estado de error que ya deberíamos superar. Por

ejemplo, el afirmar que Revueltas compuso la música de la película *Mala yerba*, dirigida en 1940 por Gabriel Soria, cuando esa música fue compuesta en realidad por Fausto Pinelo Río y Julio Cochard. No sé en qué momento alguien confundió "un Azuela con otro", ya que Revueltas sí compuso la música de la primera versión de *Los de abajo*, dirigida en 1939 por Chano Urueta, pero constantemente se reproduce esta información sin ir a confirmarla en la película o, por lo menos, en las fuentes documentales sobre cine. El hecho de que Garland no abundara en su libro en el análisis de las canciones de Revueltas, todo un mundo digno de estudio detallado, le impidió precisar que de las tradicionalmente llamadas *Dos canciones* de 1937, sólo una, *Caminando*, tiene texto de Nicolás Guillén, no las dos como suele afirmarse sin ver las dos ediciones que existen de estas composiciones; la otra canción, *Amiga que te vas*, que nunca he oído en los recitales poco originales de nuestros cantantes, tiene por texto un hermoso poema de Ramón López Velarde. Tal vez Garland no ha querido profundizar en el estudio de las canciones revueltianas por la limitación del idioma, pero he aquí un proyecto atractivo para las modas de lo interdisciplinario: establecer algún criterio de selección en Revueltas para los textos de sus canciones.

Un último punto que merece atención en el trabajo de Garland es el manejo un tanto

impreciso de algunos elementos biográficos que no resuelve de modo satisfactorio. Es difícil a veces remar a contracorriente de la leyenda de Revueltas, pero deberíamos hacer un esfuerzo para no heredar como propios las diferencias y los odios que se tuvieron él y Chávez y no afirmar con ligereza juicios categóricos contra el segundo por todos los problemas y obstáculos que ha tenido que sufrir la obra revueltiana. A ese paso, los promotores de las leyendas le van a echar la culpa a Chávez de que nadie haya realizado hasta ahora el catálogo de Revueltas. Se puede afirmar con toda convicción el daño real que Chávez le produjo a Revueltas en vida suya y después de su muerte, pero también debe afirmarse con todo el rigor y la objetividad necesaria que Chávez, una vez muerto el ilustre rival, volvió a dirigir obras revueltianas con la Sinfónica de México entre 1941 y 1948, y esta actitud no parece relacionarse del todo con un "largo eclipse" o un "silencio total". Todos los discípulos de Chávez conocieron y estudiaron la obra de Revueltas, a veces sin acabar de entenderla, como sorprendentemente pasó con Moncayo; otro discípulo de Chávez, Eduardo Mata, fue uno de los principales promotores de la obra revueltiana y quien nos dio algunas de las mejores versiones grabadas de su repertorio orquestal. Sé que seguirá habiendo quienes no puedan perdonar a los muertos por lo que hayan hecho bien o mal,

pero me parece que se ayudará más a Revueltas difundiendo el valor de su propio trabajo, no negando el de los demás.

Hechas las salvedades anteriores, pasemos a saludar con muy buena voluntad la aparición del libro de Peter Garland en español, el cual constituye desde luego un paso hacia un nivel superior de reflexión y análisis en el estudio de la obra de Silvestre Revueltas. El libro cumple con ofrecer la mínima visión de conjunto que es necesaria para la comprensión del creador, y abre muchas puertas sugerentes para temas especializados de investigación sin cerrar ninguna. Se nos revela así lo necesarios e interesantes que son estudios particulares como los siguientes: la formación revueltiana entre 1920 y 1928, en donde todavía se debatirá durante varios años la teoría del compositor con formación gradual frente a la teoría de la explosión creativa sin antecedentes; el mundo ya descrito de las canciones revueltianas; la música para cine, y para la escena en general, como danza, teatro, revista; las composiciones de índole política creadas durante el viaje a España; la comparación de las "partituras dobles" como *Planos*, los *Sonetos* o algunas canciones... En fin, el resultado más estimulante de visitar la sucursal estadounidense del club revueltiano es que le augura mucho trabajo por hacer a todo el club; así que manos a la obra, por favor.

Eduardo Contreras Soto

Hacer música

Antonio Navarro, *Hacer música. Blas Galindo, compositor*. México, Universidad de Guadalajara, 1994. 85 pp. (Cuadernos de arte)

Como parte de la colección Cuadernos de Arte, la Universidad de Guadalajara acaba de publicar un libro sobre Blas Galindo, preparado por Antonio Navarro. Desde estas páginas saludamos este nuevo y merecido homenaje al compositor de San Gabriel.

Concebido con cuidado y cariño, *Hacer música* cumple con su objetivo: otorgar una idea general de la vida y de la extensa obra de nuestro añorado músico jalisciense.

Acompañado de una serie de documentos, Antonio Navarro rescata la imagen y la labor que realizó Blas Galindo, junto con otros grandes compositores de nuestro continente, por recuperar la voz musical de América, la voz de lo propio, y alcanzar, con ella y mediante ella, la voz universal, "adherido al manifiesto por crear una música que reflejara a su continente y a su país". Para el autor del libro "es real en su existencia el maravilloso rostro del arte latinoamericano, rostro que nos muestra una música igualmente admirable, entrañablemente nuestra, americana; como los hombres y mujeres de estas tierras, quienes también ponen en nuestros oídos una tradición con sus valores propios" (p. 7)

En su ensayo "El rostro latinoamericano", Antonio Navarro ofrece una breve semblanza de Blas Galindo. Pero más que los datos biográficos, lo importante de este ensayo es la visión que Navarro tiene de los momentos musicales del compositor jalisciense. Con trazos gruesos caracteriza los elementos

generales de la música de Blas Galindo. El autor de *Hacer música* sostiene que puede considerarse a la etapa de 1940 a 1960 como de maduración, en la que "la madurez del hombre y del compositor se muestran para delinear una personalidad de hondo lirismo, de momentos introvertidos, de pasajes reflexivos y, al mismo tiempo, enseñan un temperamento con poderoso acento dramático. También su escritura discurre entre marcados acentos rítmicos que vienen a desencadenar irregulares desplazamientos en su pulso sonoro. Tal es el perfil que lo representa". (p. 10)

Navarro sostiene que es a partir de 1960 cuando Galindo "se instala ya en lo que es su estilo" con su *Quinteto* para instrumentos de arco y piano. A partir de esta obra, dice Navarro, Blas Galindo añade a los anteriores elementos musicales "una decidida predilección por la disonancia politonal y el cromatismo libre, emparentados con frecuentes episodios diatónicos". Sólo es hasta ese momento, sigue Navarro, donde se "hace notoria su estampa de compositor mexicano y al mismo tiempo universal". (p. 11)

Esta pintura de las diferentes características de la música de Blas Galindo nos permite, por un lado, tener una idea general de sus formas y técnicas compositivas; sin embargo, pareciera que la trayectoria de nuestro músico es un todo ascendente. Es decir, nos impide ver que en esas etapas el compositor tuvo altibajos, obras muy bellas e importantes en el acervo musical universal y otras en lo que lo principal es la incursión del compositor en nuevos lenguajes, búsqueda no siempre lograda. Reconocer esto, considero, no demerita al compositor sino, por el contrario, nos permite conocerlo

mucho más en todas sus facetas, en todos sus avatares.

La composición musical, como toda creación artística, no mantiene una línea evolutiva ascendente, sino refleja los momentos de duda, búsqueda, experimentación. El mismo Blas Galindo, en su por demás interesante carta de julio de 1991 a Antonio Navarro (publicada por vez primera en *Hacer música*), muestra cómo un creador, presionado por circunstancias externas, no encuentra con facilidad la voz que exprese sus nuevas ideas, y cómo el resultado no llega a ser el deseado. Refiriéndose a su *Segunda sonata* para violín y piano, última obra de su extenso catálogo, Blas Galindo le confiesa a Navarro: "En ese momento cambiaron mis planes de trabajo. Suspendí todo y me dediqué a trabajar en mi sonata para violín y piano. Pero esto no caminaba. Me sentaba frente al escritorio con papel pautado pero no se me ocurría nada, y mi angustia aumentaba y aumentaba a medida que pasaban los días. Hacía apuntes y más apuntes, pero no tenían ningún valor melódico. Los analizaba y eran puros disparates [...] se acercaba la fecha para la inauguración y yo no tenía mi sonata terminada. Les mandé [a Victoria Horti y a Alberto Cruzprieto, quienes estrenarían la obra] el tiempo Lento mientras yo trabajaba un Allegro. Pero la sonata quedó coja, con dos movimientos: Andante y Allegro".

Esta carta, incluida en "Diálogos de un diario compartido", es una muestra muy viva de Blas Galindo. En ella encontramos al compositor, al ser humano, que se despoja del compromiso de hablar ante una grabadora para decir lo que siente. Y es que en sus entrevistas Galindo se repetía, tenía ya establecidos los momentos o

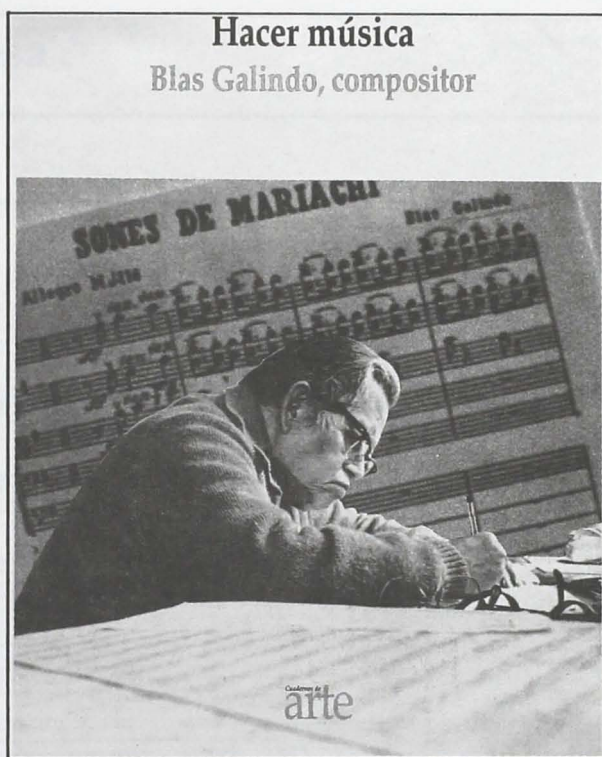
los hechos sobre los que él quería hablar. De ellos, mantenía un esquema e incluso, muchas veces, parece que se encuentra uno con un guión, frases hechas. Pareciera que son una sola entrevista las realizadas por todos aquellos que alguna vez tuvimos la oportunidad de charlar con él. Por eso esta carta nos permite acercarnos más cálidamente al maestro. Nos revela un nuevo diálogo.

En ella también encontramos un recuento de los homenajes que se le hicieron en 1990, al cumplir el compositor ochenta años: "once homenajes con orquesta sinfónica; doce con grupos corales; doce en periódicos y revistas; nueve en televisión; seis por radio, y cinco homenajes varios con orquesta de cámara, de piano solo, de bailables de niños, de canciones y discursos, como los que me hicieron en San Gabriel".

El libro se acompaña de dos artículos publicados por *Nuestra música* hace casi cincuenta años. La semblanza de Blas Galindo por Carlos Chávez y "Compositores de mi generación", de Galindo.

Un acierto, considero, es la inclusión de dos partituras del compositor jalisciense: *La lagartija*, para piano, compuesta en 1935, y el primer movimiento de su *Segunda sonata* para violín y piano, de 1991.

La secuencia de fotografías, llamada por Antonio Navarro interludio entre otras secciones del libro, nos ofrece una biografía gráfica del compositor. Otra forma de acercamiento a Blas Galindo que nos ofrece Navarro es la inclusión de varias cartas, principalmente de los inicios de los años cuarenta, de Aaron Copland, Serge Kou-



sevitsky, Franklin H. Price y Carlos Chávez. Una carta en especial nos llamó la atención. Es la que Robert Stevenson le manda el 11 de mayo de 1987. En ella, al comentar su *Segundo concierto* para piano, Stevenson sostiene que "es una elevada cumbre dentro de la música mexicana".

Por último, el autor de *Hacer música. Blas Galindo, compositor*, incluye una crónica biográfica y el catálogo de obras de Galindo. Puede desprenderse con facilidad que los datos biográficos, incluso la redacción misma de algunos pasajes, fueron tomados del *currículum vitae* elaborado por el propio compositor.

El catálogo de obras, en el que se incluyen como datos sólo el título, la fecha de composición y la dotación de la obra, está incompleto. Varias piezas

de Blas Galindo están ausentes, principalmente las de sus primeros años de composición, como *Trozo* (1933), *Cuadros* (1934), *Un loco* (1935), *Sombra* (1937), *La creación del hombre*, *Danzarina*, *Estampa* y *La mulata de Córdoba*, de 1939, el episodio IV de *La coronela*, de Silvestre Revueltas, de 1940, *Arroyos*, de 1942...

A pesar de ello, *Hacer música. Blas Galindo, compositor*, es un excelente homenaje al músico de San Gabriel. Antonio Navarro viene así a continuar su labor de estudio y difusión de la vida y de la obra del maestro Galindo, como lo hiciera en 1990, al colaborar en la organización del homenaje que se le hiciera en 1990 en Guadalajara al maestro jalisciense.

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

Música impresa

Collection
LE SECRET DES MUSES

Bach a la guitarra

Jean-Sébastien Bach, *Partita ou suite en mi majeur*. Transcripción de Javier Hinojosa [París], Société Française de Luth [1994].

Para la colección *Le secret des muses*, auspiciada por la Sociedad francesa de laúd, Javier Hinojosa ha editado una nueva versión de la conocida partita BWV 1006 de J. S. Bach. La novedad de esta edición reside en el hecho de que la célebre obra ha sido transcrita para la hoy denominada guitarra barroca, instrumento *sui generis*, cuyo periodo de esplendor coincide precisamente con el de la vida de Bach.

Como nos refiere el propio Hinojosa, existen dos versiones antiguas de esta obra: la concebida para violín solo, cuyo manuscrito parece haber sido escrito directamente por el propio Juan Sebastián, y aquella que, sin indicación de instrumento, fue escrita en doble pentagrama y claves de do en primera y fa en cuarta, y cuya peculiar disposición polifónica

ha hecho suponer a ciertos musicólogos que fue destinada, más que al clavicémbalo, al laúd.

De Bach a la fecha, la partita (o suite) o algunos de sus movimientos han sido materia maleable para multitud de versiones. El preludio, por ejem-

plo, fue empleado por Juan Sebastián en por lo menos dos de sus cantatas, donde la pieza toma el nombre de sinfonía. Rachmaninov realizó una versión para piano solo y existen transcripciones modernas para arpa, guitarra sexta e incluso orquesta, además de que los

Jean-Sébastien BACH

PARTITA OU SUITE EN MI MAJEUR

TRANSCRIPTION POUR
GUITARE BAROQUE DE

Javier HINOJOSA

Société Française de Luth



laudistas tocan normalmente la partita como obra de repertorio.

Así, resulta perfectamente justificable la presente versión para guitarra barroca, instrumento no sólo contemporáneo del autor, sino muy apropiado para cumplir adecuadamente con dos requerimientos esenciales de su interpretación: la expresión de su maravilloso y especial contenido melódico y la ejecución de una discreta pero rigurosa escritura cordal.

Para su transcripción Javier Hinojosa declara que procedió "con el mismo criterio que se sigue para la traducción en la literatura", y explica:

Traducción, transcripción, adaptación o arreglo son cosas muy semejantes. Cada instrumento, o familia de instrumentos, posee características propias de expresión, de articulación, de pronunciación, de sintaxis, de persuasión y de elocuencia. De un lenguaje a otro cambia muchas veces el orden estructural de los pensamientos. Se dicen las mismas cosas con conceptos, transposiciones de formas y palabras muy diferentes. Se dice lo mismo diciendo otra cosa. Por eso la traducción o transcripción no puede reducirse al traslado literal de un texto, a la copia, la traducción "palabra por palabra" o "nota por nota",

sino a la comprensión o interpretación del significado de las ideas, expresándolas de otra manera, con las características idiomáticas del instrumento (o lengua) del cual nos servimos, y sin embargo, diciendo lo mismo.

Hasta aquí la cita del inteligente prefacio que Hinojosa coloca a su transcripción. Las palabras reproducidas muestran la magnífica doctrina que el transcriptor sostiene en torno a un todavía muy debatido tema, especialmente entre guitarristas. Desde luego, a ellos especialmente recomendando la lectura de este prefacio.

Si bien la versión usual para violín de la partita o suite se encuentra en mi mayor, Hinojosa ha transportado la obra a re mayor, ganando con esa tonalidad no sólo una mayor facilidad de ejecución —aun para la moderna guitarra sexta— sino la mejor disposición para realizar las peculiares "campanelas", procedimiento característico de la guitarra barroca que consiste en singulares inversiones de acordes, arpeggios y fragmentos melódicos con los que se obtiene una resonancia particularísima.

Dentro de los recursos expresivos de la guitarra barroca, la transcripción de Hinojosa respeta por completo el emi-

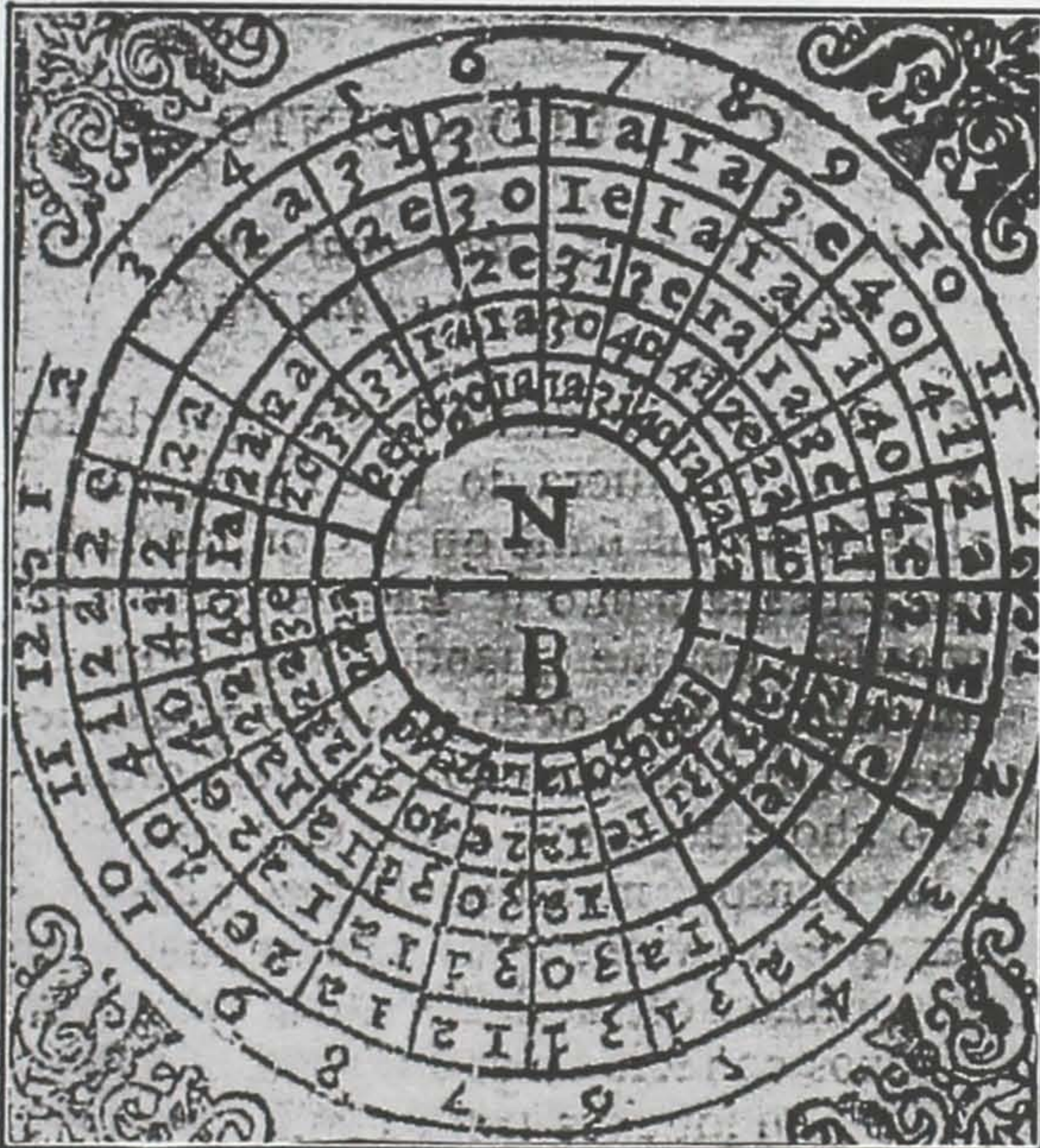
nente texto de Bach, de modo que al ejecutar la obra se obtiene la certeza de estar tocando no una forzada adaptación, sino la obra misma cual si hubiese sido concebida originalmente por su autor para el instrumento.

Pese a que la transcripción de Hinojosa se encuentra en tablatura francesa, todo guitarrista puede sacar provecho de la edición, pues, además de que es relativamente fácil aprender a leer tablatura —sobre todo para un guitarrista ya formado— la Advertencia de las páginas IV y V le otorga a los principiantes las claves para la lectura de la obra. Por otra parte, es materialmente punto menos que imposible anotar la música para guitarra barroca de modo suficientemente sencillo y claro con la notación convencional.

Espero sinceramente que este ejemplar trabajo, sin duda muy satisfactorio (como todos los que ha hecho recientemente Hinojosa), llegue a los atriles de los guitarristas desplazando, cual buena moneda que es, a la falsa moneda con la que suelen ser engañados muchos guitarristas afectos a la obra de Bach.

Juan José Escorza

Grabaciones

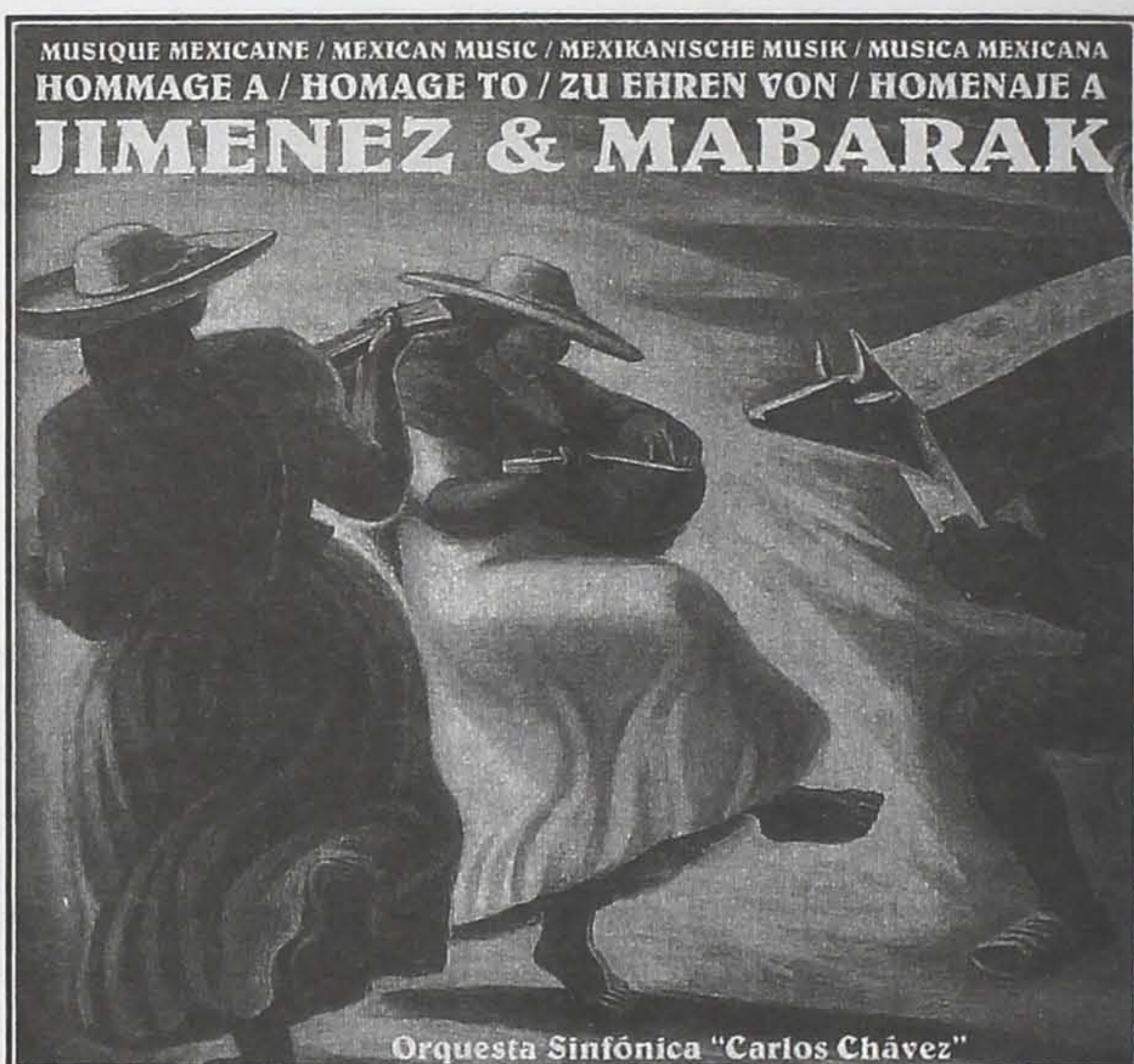


Jiménez & Mabarak [sic]

Orquesta Sinfónica "Carlos Chávez"; dir. Fernando Lozano, Musique Mexicaine/ Mexican Music/ Mexikanische Musik / Musica [sic] mexicana; Hommage à/ Homage to/ Zu Ehren von/ Homenaje a Jiménez & Mabarak [sic]. Francia, Forlane, UCD, 16712/16713, 1994. 2 discos compactos.

Según se ve en esta nueva grabación, primera al parecer de la Orquesta Sinfónica —¿ya no Juvenil?— Carlos Chávez, ahora se debe mencionar a los compositores mexicanos por sus apellidos maternos, quizá para no perder el tiempo en explicarles a los dictadores de las modas culturales anglosajonas que los hispánicos usamos con mucha frecuencia nuestros dos apellidos, no el paterno exclusivamente. Algún día hablaré con los corresponsales estadounidenses que me llaman "Mr. Soto" acerca de composiciones mexicanas tan reconocidas como el *Concierto del Sur* de Cuéllar, la *Sinfonía india* de Ramírez o *Sensemaya* de Sánchez, y aun del *Huapango* de García o de *Pueblerinas* de García de la Cadena.

Pero, entrando propiamente al trabajo sonoro que la orquesta ha realizado con las obras de Carlos JIMÉNEZ MABARAK (1916-1994) y de Miguel BERNAL JIMÉNEZ (1910-1956), resulta un esfuerzo muy meritorio —por encima de la espantosa falta de rigor y de respeto con nuestro idioma— el haber dedicado sendos discos íntegramente a cada compositor, cuando estos nombres suelen ser usados como "re-



llo" en las grabaciones de otros compositores más conocidos en el extranjero. El mérito aumenta porque estos discos difunden ahora a los dos compositores en dondequiera que lleguen las distribuciones de la casa francesa Forlane, una empresa con la que Fernando Lozano se ha llevado muy bien desde 1980 por lo menos, cuando grabara allí tanto material con la Filarmónica de la Ciudad de México. Este álbum doble —reeditado en volúmenes separados en México— lleva por primera vez al disco compacto *Tres cartas de México*, *Noche en Morelia* y *El Chueco* de Bernal Jiménez, y *Sala de retratos* y la *Balada de los ríos de Tabasco* de Jiménez Mabarak.

Otras dos obras incluidas aquí, *Angelus* de Bernal y la *Sinfonía en un movimiento* de Jiménez Mabarak, ya habían sido llevadas al disco compacto desde fines de 1993, por parte de la OFCM con Luis Herrera de la Fuente y Eduardo Díaz-

muñoz. En general, la suerte discográfica del repertorio presentado aquí no había sido mucha: las *Tres cartas* y *El Chueco* son de las más afortunadas, pues la primera de las dos obras cuenta con versiones previas a cargo de la Sinfónica Nacional con José Ives Limantour (Musart, 1958) y la OFCM con Enrique Bátiz (EMI, 1985), y la segunda es favorita de Lozano, quien la ha grabado ya dos veces antes (RCA, 1981, y Fondo INBA-SACM, 1990), sin olvidar el ilustre antecedente de Eduardo Mata, quien la grabara con la entonces Sinfónica de la Universidad (RCA, 1968). El caso de Jiménez Mabarak es todavía más celebrable, ya que se trata de primeras grabaciones de la *Sala de retratos* y de la *Balada de los ríos de Tabasco*, por lo cual esperamos su pronta difusión para igualar su fama a la de las obras más conocidas del gran capitalino recientemente fallecido.

Revisemos cada disco por separado, como parecen haber

sido concebidos originalmente. El repertorio de Bernal Jiménez ofrece algunas de sus piezas orquestales más conocidas, sobre todo las *Tres cartas* (1949) con su creación de panorama pintoresco y dinámico; el meditador, creciente *Angelus* (1955), la impresionista *Noche en Morelia* (ca. 1945)—que ganara en su momento un premio de la Orquesta Sinfónica de México— y esa joya de la danza moderna que es *El Chueco* (1950). De todo el material, el *Angelus* y las *Tres cartas* me parecen los mejores cortes, pues la presente versión de *El Chueco* suena por momentos apagada, carente de brillo sobre todo en los episodios finales que recrean el ambiente festivo con su música de baile de barrio; me es casi imposible dejar de pensar en la versión de la OFCM con el propio Lozano que, con todo y sus catorce años de antigüedad y la aparente limitación del acetato, se va haciendo cada vez más difícil de superar por el aplomo, la gracia y la chispa que allí quedaron plasmados.

En las obras de Jiménez

Mabarak aquí grabadas se reitera la fidelidad del autor a su muy personal y depurado lenguaje musical, un ejemplo de cuya soltura se ve ejercido a lo largo de sus cinco baladas durante cuarenta años. Esta *Balada de los ríos de Tabasco*, la última de la serie (1988), lleva consigo asociaciones para un periodo de la vida del compositor, cuando pasó largas temporadas en Villahermosa, y para la poesía exuberante, desbordada, de Carlos Pellicer. La *Balada de los ríos...* no fue concebida, como las primeras, para la danza, sino para la sala de conciertos, pero en su estructura rapsódica y su tratamiento orquestal comparte el "aire de familia" de sus célebres hermanas bailables, las baladas *del pájaro y las doncellas* (1947) y *del venado y la luna* (1948). La *Sala de retratos*, suite de pequeñas viñetas orquestales dedicadas a personas muy apreciadas por el compositor, debe ser de las últimas producciones de Jiménez Mabarak, si no la última (1993): su escritura se desenvuelve en marcos tonales muy tradicionales, si bien

con gran inventiva musical. La pieza, compuesta para ser estrenada por la Orquesta "Carlos Chávez", constituye un buen inicio para recibir a continuación la *Sinfonía en un movimiento* (1962), una de las mejores muestras de asimilación del dodecafonismo en México, y ejemplo decisivo del uso de un procedimiento al servicio de las intenciones del autor.

En resumen, una valiosa adquisición para los discófilos de la música mexicana: autores sin gran difusión, obras poco conocidas, etc. Una grabación correcta, aunque no muy brillante; una interpretación apenas justa y tolerable, sin suficiente entusiasmo y con problemas perceptibles para coordinar la sección de cuerdas—le pesa Jiménez Mabarak a los atrilistas de la agrupación... Hay que saludar, no obstante, este esfuerzo bien intencionado de Lozano y sus chicos, y esperar que en el futuro Forlane tenga más respeto por los autores que vende, y que quiera seguir vendiendo.

Eduardo Contreras Soto

Lejanías de Antonio López

Lejanías, Antonio López, [México], s.e., CDALP-001, [1992].

Lejanías es el título de la más reciente producción discográfica de un guitarrista al cual he conocido apenas y que me ha sorprendido por su innegable musicalidad: Antonio López, uno de los muchos frutos surgidos de la fértil mano de Guillermo Flores Méndez, a quien tanto le debe el medio guitarrístico mexicano.

Antonio López, después de una larga ausencia, se ha reinsertado en su suelo natal. Y su reinsertación está signada por un hecho por demás significativo: su deseo de impulsar, promover y difundir la obra de nuestros compositores. *Lejanías* es, pues, la materialización de un propósito ajeno al lugar común, el mejor indicio de un compromiso profundo con la música y la cultura nacionales, la apertura de una senda por la que, sin duda, habrá de transitar en el futuro con mayores lo-

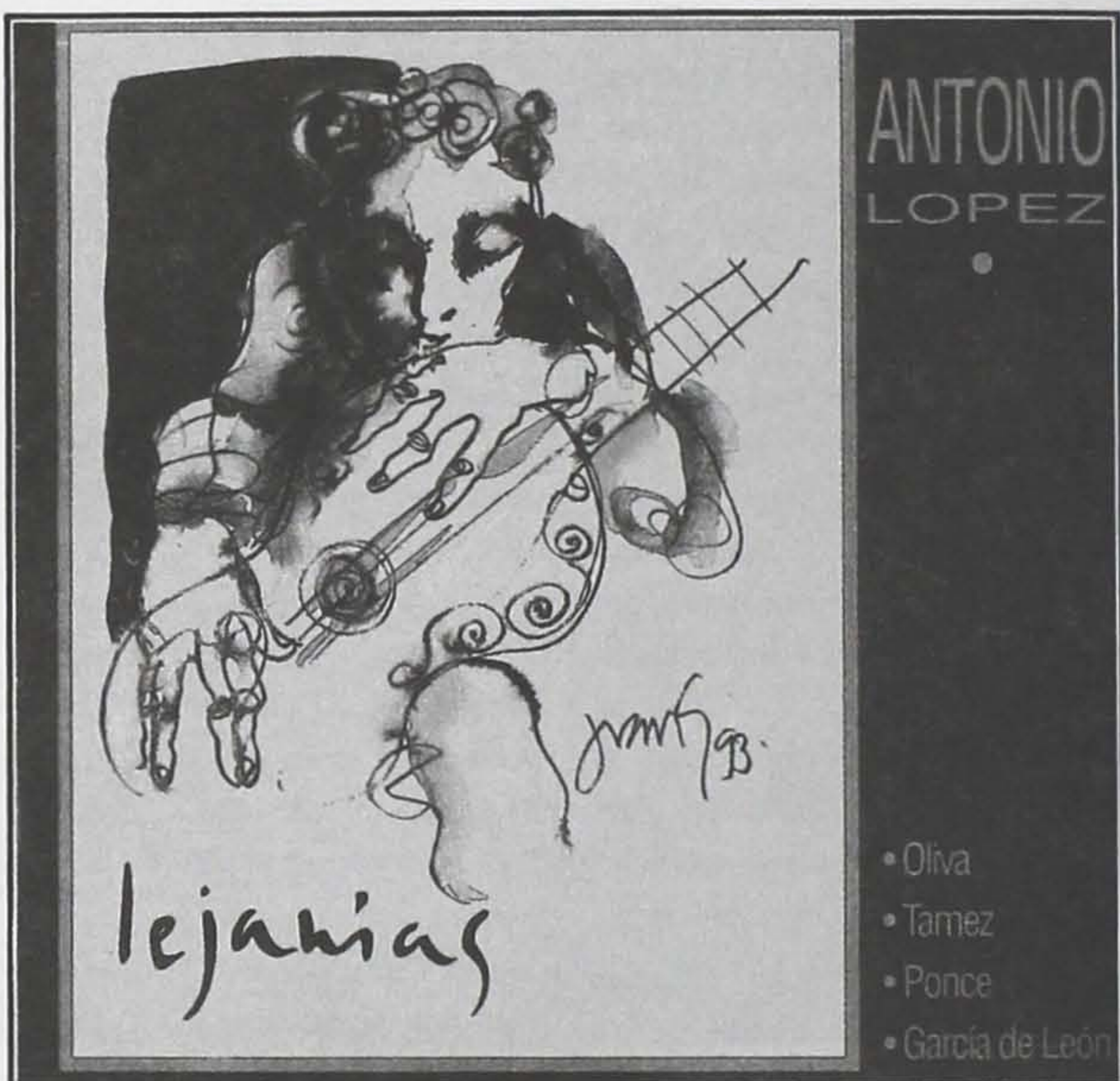
gros de los que aquí, de modo maduro, deja evidenciar. *Lejanías* es la contribución de un guitarrista al conocimiento de una música que por su calidad, variedad, diversidad y abundancia merece tener mayores canales de difusión.

Cuatro obras reúne el disco cuya presentación en sociedad ocurrió la noche del miércoles 16 de junio de 1993, en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes: La *Sonata transfigurada* de Julio César Oliva, *Viñetas* de Gerardo Tamez, la *Suite en La*

de Manuel M. Ponce y la *Sonata núm. 4 Lejanías* de Ernesto García de León, que es la que da título al disco. Antonio López, con palabras sencillas, sin aspavientos de divo, sin más lucimiento que el de su talento para tocar la guitarra, nos regaló una noche exquisita. Habló de cada una de las obras y leyó los breves textos contenidos en el cuadernillo del disco, tocó fragmentos de cada una de las obras, llamó al escenario a cada uno de los compositores allí presentes para que compartieran los aplausos cada vez más cálidos del auditorio, y ante la obligada ausencia de Manuel M. Ponce, invitó a hacer uso de la palabra al maestro Juan Helguera, quien cerró con broche de oro el evento, obsequiándonos un poco de su sabiduría.

Ponce representa uno de los momentos cumbres de la escritura guitarrística en México. Su *Suite en La*, compuesta en 1928, a instancias de Andrés Segovia, sigue la configuración ortodoxa de las suites barrocas (Preludio- Allemande-Sarabande-Gavotte- Gige) pero munida de un espíritu que linda con acentos españoles. La acertada escritura idiomática revela cuán compenetrado estaba Ponce con el instrumento de seis cuerdas y por qué su obra es apreciada grandemente por los intérpretes.

Los compositores restantes, si bien generacionalmente cercanos (todos andan alrededor de los cuarenta años de edad), no muestran más afinidad que la de ser, a la vez, ejecutantes de la guitarra. Es más, exceptuando a Ernesto García de León, ninguno ha trascendido la creación de obras para guitarra. Y desde el punto de vista estético, tampoco puede situarse en territorios cercanos o vecinos a los de otros compo-



tores de su misma generación, más preocupados por la intensidad expresiva, las resoluciones formales, la ruptura con las vanguardias de los sesenta (que tan determinantes fueron para configurar el perfil de nuestra música en el segundo medio siglo) o las búsquedas sonoras que los llevaron a la multimedia, el neo-instrumentalismo o la música por medios electrónicos. Oliva, Tamez y García de León mantienen una fidelidad a su instrumento, a los modos de tocar la guitarra insertados en siglos de tradición, a las sonoridades más caras, más propias, más típicamente guitarrísticas que pueden hallarse en tan noble instrumento.

Pero es precisamente aquí donde residen las virtudes de estos músicos-guitarristas-compositores. Los tres demuestran un oficio en extremo solvente; los tres se acercan a la construcción de una obra de aristas personales en la expresión, la forma y el lenguaje. Se saben guitarristas, se saben compositores y se esmeran en plasmar una obra singular que los ex-

prese a través del instrumento que les incitó, íntimo, propio: la guitarra.

La *Sonata transfigurada*, de Julio César Oliva, escrita en homenaje a Chopin, es una virtuosística pieza que evoca no sólo el espíritu misterioso de los preludios o nocturnos chopinianos, sino también el vuelo técnico, la agilidad digital, la versatilidad tímbrica que emanan del recorrido acrobático sobre el teclado. En esencia, una partitura que recoge no sólo los aromas del romanticismo de Chopin, sino también los mejores logros de la trayectoria de un compositor como Julio César Oliva, autor de una obra de acabados perfiles, valiosa en sí misma, más allá de cualquier *ismo* de moda.

Las *Viñetas* de Gerardo Tamez vienen a ser otro acercamiento a los aires más auténticos de la mexicanidad, a la música que nace en el seno del pueblo, y que nuestro compositor conoce con profundidad. Tamez capta en sus piezas (*Cardenche, Décimas, Canción y Danza*) sólo los matices más

sutiles, los contornos, los rasgos de músicas populares o indígenas que viven en su memoria, en sus dedos de guitarrista que tanto ha tocado sones, danzas y cantos del México profundo. Y aún sin renunciar a ciertas búsquedas sonoras que le aproximen a una estética contemporánea, su música mantiene siempre sus hondas raíces mexicanas.

De la misma manera, Ernesto García de León mantiene una intensa relación con las fuentes sonoras de su Veracruz natal, con codiciable certeza en su escritura guitarrística, particularmente presente en la sonata incluida en el disco de Antonio Lopez. Evocación, nostalgia, *saudade*, todo esto es *Lejanías*, la sonata de García de León que sirve de título al es-

pléndido disco de un guitarrista al cual hace poco conocí y que ha despertado mi sincera admiración. No tengo reparo en afirmar que el trabajo de Antonio López Palacios, que viene acompañado por los extraordinarios dibujos de Juan Sebastián, es un generoso aporte a la discografía mexicana.

Aurelio Tello

Correspondencia

México, D.F., a 18 de noviembre de 1994.

Mtro. Juan José Escorza
Director de la revista *Heterofonía*
CENIDIM, México, D.F.

Estimado maestro:

Saludo a usted y le solicito dé a conocer a sus lectores mis reflexiones como autor del anecdotario de Manuel M. Ponce titulado *El triunfo sobre una estrella*, con respecto a la reseña de que ha sido objeto en sus páginas: "El fantasma de Manuel M. Ponce", por Ricardo Miranda.

Cultura frente a fantasmas

¡Pues vaya con el humor involuntario!

Ahora, cuando alguien se sienta incómodo por la aceptación entusiasta que ha tenido una biografía musical, optará por decir que ese libro, aunque sea aplaudido por centenares de lectores, es un "fantasma musicológico".

No le importará que, por ejemplo, mi anecdotario de Ponce haya sido elogiado por músicos tan connotados como el director y violinista Carlos Esteva, quien personalmente adquirió treinta ejemplares para sus huestes orquestales.

Para algún investigador, es un delito que Tarcisio Herrera sea denominado "musicólogo", a pesar de que ha realizado tareas como el catálogo exhaustivo de la producción de Miguel Bernal Jiménez, el genio de Morelia; pero no sólo de sus composiciones y tratados musicológicos, sino también de las grabaciones que se le han hecho desde hace medio siglo, e incluso de las orquestaciones y transcripciones que se han multiplicado en torno a sus piezas más familiares.

Todo ello está en un libro inédito, pero ya legalmente registrado en septiembre de 1994, con el nombre de *Bernal, perenne voz de Navidad*.

¿Que por qué no elaboró Herrera el catálogo de las composiciones de Ponce? Pues porque ya compiló ese catálogo su amigo el concertista Carlos Vázquez, con ayuda de Emilio Díaz, y ya lo ha entregado al CENIDIM, debidamente documentado.

Así que, si a alguien no le simpatiza mi colección de anécdotas sobre "el compositor mexicano más interpretado en el mundo" (según declaraciones de Carlos Chávez), la llamará "aburrida e intrascendente serie de peroratas", sin importar que ellas hayan sido festejadas por doscientos oyentes durante la presentación de dicho libro en el Foro Coyoacanense, a fines de 1992, el mismo día en que Herrera recibió el Premio Universidad Nacional.

Tal sesión fue reseñada en *Excelsior* (12 y 23 de noviembre de 1992) y en *El Heraldo* (28 de noviembre de 1992).

Por lo demás, el acopio de anécdotas lo imita Tarcisio Herrera del *best seller* musical *Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, por Esther Meynell (Londres, 1925).

A su vez, si alguien lee concisas síntesis de hechos reales que honran a Ponce, reclamará que el biógrafo del relevante nacionalista debería mejor "hacer el análisis de muchas partituras claves", el cual análisis no sería ninguna perorata, sino un conjuro

contra alguna "aterradora pesadilla relacionada con Ponce". Y semejantes epítetos serán lanzados sin prueba alguna. Como si el aburrimiento causado por algunos escritos técnicos no se debieran justamente a la ausencia de referentes reales y tangibles.

De hoy en adelante, si Tarcisio Herrera tiene un año sabático en su instituto universitario de investigación, y vuelve esporádicamente a su primera carrera, que fue de organista y de maestro de música (al lado de colegas como el excelente pianista Fernando Ruiz Martín del Campo) se le reclamará, preguntando si acaso "no le da la UNAM al señor Herrera suficiente trabajo en el campo de las letras clásicas", en el cual, por cierto, Herrera Zapién ya ha obtenido media docena de premios literarios.

Cuánto mejor sería que don Tarcisio abandonara la música (arte que cultivamos docenas de escritores), o se concentrara en el análisis técnico de partituras, cosa que no interesa al gran público, sino sólo a los especialistas. Por el contrario, *El triunfo sobre una estrella* ha interesado con sus anécdotas a los propios ejecutivos del Fondo de Cultura Económica, quienes desean hacer una coedición para el mercado hispanoamericano.

¡Es tan fácil ejercer el sarcasmo! De paso, éste es el recurso seguro para atraer la atención del público hacia el autor al cual se le ha lanzado el veneno. Mi libro sobre Ponce es así el primero que ocasiona una polémica en México, con tema musical.

Pero, ¿qué sucede cuando el crítico implacable lee la estrofa que el biógrafo de Ponce escribe para cantar la *Gavota* célebre en Re bemol?

¡México antiguo,
ciudad promesa
de muchos siglos
vividos con grandeza!

Entonces el crítico acusará a Herrera de "atreverse" a publicar sus letras "por odio a Ponce". Quien lea esto, también podrá censurar al señor Miranda de la reseña, por citar a Borges y a Wilde (grandes clasicistas tan afectos a la música como lo es Tarcisio Herrera), como simple pretexto para hablar de la existencia de fantasmas (causa desproporcionada al efecto, que Aristóteles rechazaría).

¿El crítico, luego, está conmovidamente preocupado por el presupuesto del gobierno anterior de Aguascalientes, editor de nuestro anecdotario? Pues lo reanimará el saber que este libro fue uno de los más elogiados entre los sesenta títulos que publicó esa administración.

A estas alturas, nuestro crítico (ya vamos subiendo: hasta crítico tenemos) nos envía "una especie de *ultimatum*" (¡qué buen latinismo!). En él nos exige "investigar la obra trascendental".

No parece saber que los grandes especialistas en Ponce que son Carlos Vázquez y Miguel Alcázar, ya lo han hecho en los extensos textos de solapa de más de diez discos de larga duración de la magna colección EMI-Ángel: *Semblanza de un compositor: M. M. Ponce* (XXX aniversario: 1948-1978. Producción de César Cicerón), citada en mi *Triunfo sobre una estrella* en la página 136, al lado del ciclo de seis casetes: *M. M. Ponce, genio y figura clásica de México*, grabado por Emilio Díaz en el Festival Ponce de 1988 (con el récord de veinticinco recitales diversos con música de un solo autor mexicano).

El crítico, además, nos incita a "documentar la vida del músico distinguido", y olvida que, lo que no escuchamos directamente de labios del enorme pianista Carlos Vázquez, heredero de Ponce, lo leímos en la "bibliografía seria" que nos reclama nuestro crítico, y que ya dejamos citada en nuestro *Triunfo sobre una estrella*.

Allí dejamos constancia de que el libro más antiguo sobre Ponce es el *M. M. Pon* -

ce, de David López Alonso, México, Botas, 1971 (citado en nuestra página 54). Le sigue el libro-tesis, *M. M. Ponce, gloria nacional*, de Eva del Carmen Medina, Escuela Nacional de Música, 1972 (citado por nosotros en la página 59, con todo y estar inédito). El respectivo *M. M. Ponce*, de Pablo Castellanos, que preparó Paolo Mello, es de UNAM, 1982 (citado en nuestra página 136). Allí mismo citamos el libro, *Ponce y la guitarra*, de Corazón Otero, México, FONAPAS, 1982. Y hay un homenaje del INBA a Ponce, libro colectivo de 1982.

Pues todos estos libros conjuran el supuesto "fantasma de Aguascalientes", desde hace una o dos docenas de años. Todos tienen extensos catálogos de composiciones y grabaciones de Ponce.

Acabo de escuchar un recital del Octeto Vocal "Juan D. Tercero" que su directora, la sensitiva Tusnela Nieto, tituló "Música y literatura". Allí se codea Debussy con Charles d'Orleans y con Baudelaire; Joaquín Rodrigo con Teresa de Ávila; y Sor Juana con Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada, María Teresa Prieto, Miguel Bernal y Ramón Noble.

Es hasta comprensible que algún crítico musical se desespere. ¡Eso de que Carl Orff tenga que acudir a los *Cármenes* de Catulo en latín, o a Eurípides en griego, o a los anónimos poetas medievales en latín o alto alemán! ¡Qué lata! ¿Por qué hay gente que se complace en hacer trabajos interdisciplinarios?

La respuesta es muy sencilla en su complejidad. La belleza surge en muy diversos ámbitos en formas a veces paralelas. Por eso a veces me interesa más la literatura latina y a veces más la música clásica, o bien decido festejar en grande el bimilenario de la inmortalidad del vate latino Horacio, haciendo cantar a centenares de humanistas mi versión coral de la *Obertura festival académico* de Brahms; y para ello adapto ocho pasajes líricos latinos de Horacio.

¿El resultado? Que todos comentan: ¡Qué bien hizo Brahms en poner poesías latinas de Horacio en su obertura! Así de naturalmente se entrelaza la poesía del siglo de Augusto con la música del XIX. Además, el gran Uberto Zanolli me ha aportado su versión sinfónico-coral.

Además, ya estoy cantando el latín de Sor Juana en canto gregoriano.

Que me disculpe el señor Miranda por ser seguidor de Wagner, quien escribía sus libretos operísticos y él mismo los musicalizaba. Me gusta saber que García Lorca y Rubén Darío eran poetas que gustaban de ejercitarse en el piano. No olvido que tanto Mendelssohn como Ingres eran músicos y dibujantes, pero uno sobresalía más en lo primero, y otro en lo segundo.

Víctor Hugo, luego, tiene una estremecedora colección de *Dibujos*. Por el contrario, Bécquer era mejor poeta que dibujante, y luego describió de maravilla unas partituras que no existen: en *El Miserere* y en *Maese Pérez*, el organista.

Habrán musicólogos que se dediquen a hacer sesudas disecciones de las partituras. Yo prefiero descodificarlas en forma literaria. Así hago con la *Balada mexicana* de Ponce en las páginas 49, 51 y 52 de *El triunfo sobre una estrella*. Y procedo igual con el *Concierto de violín*, en las páginas 91 y 92.

Coincido con Jomi García Ascot (*Con la música por dentro*, México, 1982, p. 13) en la idea de que sólo hay una cosa cercana al goce de oír música: el de comentar anécdotas sobre músicos.

Doctor Tarcisio Herrera Zapién

Individuo de la Academia Mexicana de la Lengua

Marzo 24

Se inauguró el Teatro Variedades en el antiguo edificio del Convento de Betlemitas de la ciudad de México, el cual había estado en poder de la Compañía Lancasteriana desde 1822 hasta enero de 1894 en el que le fue devuelto al gobierno. Lo estrenó la compañía en que trabajaba Pina Penotti, con la zarzuela *El juramento* y la pieza en un acto *Cómo está la sociedad*. El teatro, que contaba con lunetas, un orden de palcos y pequeña galería, no estaba convenientemente ventilado. Para atender al público, la empresa estableció una novedad: el boleto de luneta, que valía 25 centavos, tenía agregado un talón por el cual, al concluir la tanda, el portador tenía derecho a que se le obsequiara un refresco o un café que se le serviría en un salón contiguo al teatro.

Julio 14

Teatro Principal. Reparición del violinista cubano Claudio Brindis de Salas. Empresa Arcaraz Hermanos. Tocó en los intermedios de la zarzuela las fantasías de *Otelo* y de *Fausto*. En su actuación del 17 tocó *Las brujas* de Paganini y el *Souvenir* de Haydn.

Septiembre 12

Se inauguró la Banda de Música en la municipalidad de Quiroga, distrito de Morelia, en el estado de Michoacán, dirigida por el maestro Francisco Chávez Iriarte.

Septiembre 14

La Banda del Estado de México, compuesta por treinta y ocho ejecutantes, y la Orquesta Típica del Conservatorio de Toluca, integrada por veinte músicos, salieron ayer tarde de Toluca para ofrecer hoy su primer concierto en el Hipódromo de Peralvillo durante la revista militar. Por la noche actuaron en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional. Regresarán mañana a Toluca para amenizar las fiestas patrias.

Septiembre 28

La música sacra de la Catedral Metropolitana. El periódico diario de la ciudad de México *El Tiempo* en su edición de esta fecha publicó la noticia siguiente: Hallazgo artístico. Con ocasión de los documentos emanados de la Santa Sede sobre canto religioso, el respetable señor deán de la Iglesia Catedral mandó que se hiciera un escrupuloso registro de los archivos de la Iglesia con el fin de exhumar, esta es la palabra, los papeles de música que en ese departamento existían [sic] según las noticias que se tenían. Hecho el registro, se ha encontrado un verdadero tesoro artístico musical de los siglos XVII y XVIII y principios del presente, legado por los grandes maestros españoles de aquella época, entre los que se recuerdan los nombres de Victoria y de Lobo. Dada la importancia que bajo todo aspecto tenía para

la metrópoli la floreciente, vasta y rica colonia de Nueva España, es casi seguro que este "hallazgo sea más valioso de lo que en un principio se cree, porque además proviene de la época en la que las artes y las letras florecían en España en alto grado". Esta gacetilla la reprodujo *El Monitor Republicano* en su edición del siguiente día, página 2.

Octubre 16

El periódico diario metropolitano *El Tiempo* dio la noticia de que el periodista Manuel Caballero había reclamado a *El Universal*, otro de los periódicos diarios, haber publicado sin su permiso el argumento que él hizo acerca de la ópera *Manon Lescaut* y pide que se le indemnice con veinticinco pesos que deberían ser enviados al Asilo de Mendigos. *El Universal* mandó solamente ocho pesos con sesenta y tres centavos, en cuya suma evaluó el trabajo.

Octubre 24

Teatro de la Paz de San Luis Potosí. En esta fecha, y por ello antes de ser estrenado, se probó el alumbrado eléctrico y se verificó la acústica de la sala de espectáculos mediante algunos trozos de ópera cantados por la soprano Pina Penotti y el tenor José Vigil y Robles, siendo los primeros cantantes cuya voz resonó en el teatro; éste constaba de 4 palcos y dos plateas intercolumnneas, 10 plateas, 21 palcos primeros,

326 lunetas y 163 asientos de anfiteatro, 164 en palcos segundos, 184 en palcos terceros, 88 delanteros de galería y 350 generales.

Noviembre 4

Inauguración en San Luis Potosí del Teatro de la Paz con la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti. La noche del día siguiente tuvo efecto en este teatro la solemne apertura del segundo Con-

greso Médico Nacional, cuyas sesiones duraron hasta el día 8 en que se llevó al cabo la clausura.

Diciembre 1

Teatro Nacional. Compañía Arcaraz Hermanos. Estreno en México de *La verbena de la paloma*, zarzuela de género grande en dos actos, libreto de Ricardo de la Vega, música de Tomás Bretón.

Diciembre 9

El Teatro Nacional fue clausurado por las serias averías que le ocasionó el temblor de tierra del 2 de noviembre anterior. Esta clausura se efectuó a los cincuenta años y diez meses de su inauguración, realizada el 10 de febrero de 1844.

1895

Febrero 5

Se inauguró en la villa de Guadalupe Hidalgo, D.F., la Academia Municipal de Música y Dibujo.

Marzo 24

Teatro Arbeu. Empresa Arcaraz Hermanos (Pedro y Luis). En uno de los intermedios de la función de zarzuela, por tandas, que allí se daba, se exhibió el piano eléctrico, que tocaba, entre otras piezas, la *Rapsodia número 2*, de Liszt. Fue la primera vez que se escuchó en el país un piano reproductor.

Mayo 1

Consagración del excelentísimo y reverendísimo Joaquín Arcadio Pagaza, como obispo de Veracruz, en el Templo de La Profesa de México, D.F. Se cantaron: la *Misa* de Catelani; el *Gra-*

dual de Mercadante; el *O Salutaris*, de Beethoven; la *Salve* de José Cornelio Camacho (estreno) y el *Te Deum*, de Gaspari. La dirección del canto llano estuvo a cargo del *sochantre* de Catedral, Pilar Carrillo, y la ejecución de los órganos y armonio de Pablo Velazco.

Mayo 2

Primer concierto de la Sociedad Filarmónica para el Estudio y Propagación de la Música, organizada ese año y dirigida por Ricardo Castro. El acto se efectuó en el Salón Generalito de la Escuela Nacional Preparatoria. Programa: 1. *Trío* para piano, violín y violonchelo, opus 64, Haller. 2. *Nouvelles* para cuarteto de arcos, opus 15, Glazunov. 3. *Quinteto* en mi bemol mayor, Schumann. Piano, Ricardo Castro; violines, Luis G. Sa-

loma y Andrés Herrera; viola, Rosendo Romero; violonchelo, Rafael Galindo, senior.

Junio 15

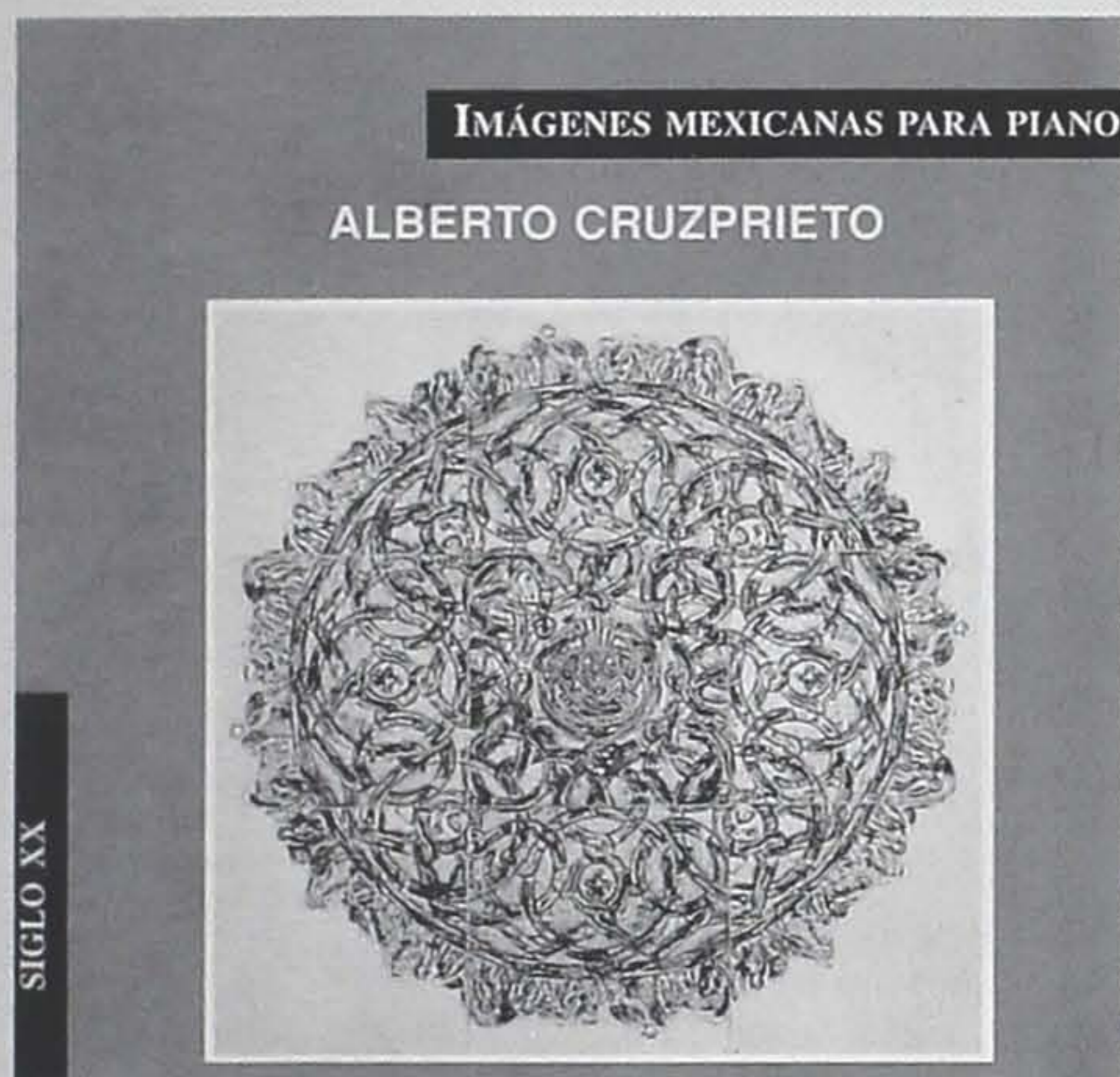
Circo-Teatro Orrin. Presentación de la compañía de zarzuela La Aurora Infantil, dirigida por el primer actor José A. Jiménez. Maestro y director concertador, Rafael Gascón. Se presentó con *El rey que rabió*.

Junio 30

Parroquia de Tacubaya, D.F. Primer aniversario de la consagración del templo. Estreno, en la ciudad de México, de la *Misa del Papa Marcello*, de Palestrina, bajo la dirección del maestro Carlos J. Meneses.

De Efemérides musicales mexicanas de Jesús C. Romero.

GRABACIONES RECIENTES



DE VENTA EN
CENIDIM

