

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 79, México, octubre-noviembre-diciembre de 1982

Cómo citar un artículo:

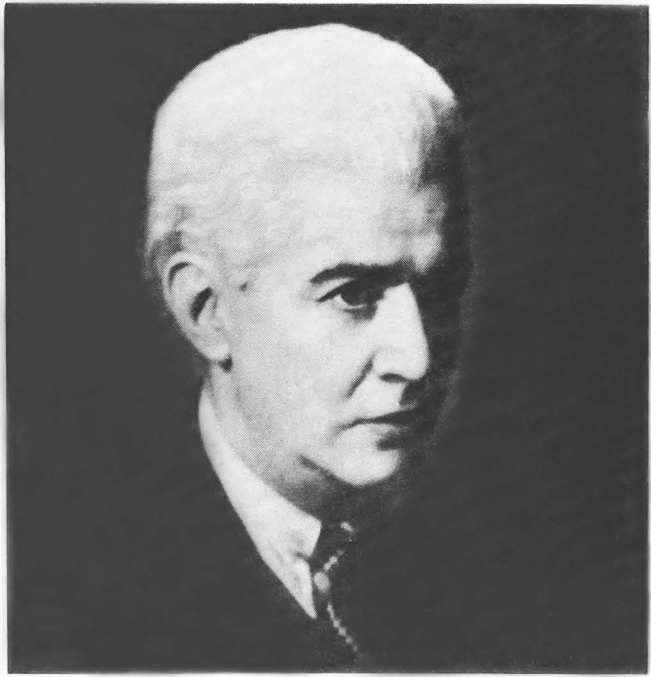
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 79, México, octubre-noviembre-diciembre de 1982, pp. #-#

HETEROFONIA

SEP

INBA

conservatorio nacional de musica



HOMENAJE A MANUEL M. PONCE

1882—1982

CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Hoy debemos ocuparnos de Manuel M. Ponce, ya que las efemérides influyen constantemente en el quehacer periodístico. Además, nuestra patria es la nación de las conmemoraciones, del "Año de", situación que permite justificar el olvido anterior y lograr (por el camino de la saturación y el hastío que provocan las festividades) el abandono posterior. Según han demostrado, en distintas épocas y con diverso método, Jesús C. Romero y Cristian Caballero, Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882.

Es muy probable que Manuel M. Ponce sea el compositor más valioso de México, aún máspreciado para este país que el genio deslumbrante de Silvestre Revueltas, ya que su obra es la más homogénea, la más sólida, la más continua, la más sincera y tal vez la más "artística" de las que se han hecho en México, a pesar de sus muchos altibajos estéticos, que son —por otra parte— un muy natural elemento de un ciclo temporal continuo que se extendió durante más de cuarenta años de ininterrumpida creación. Ponce recorrió muchos estratos en su camino de compositor, desde el decadente romanticismo de salón expresado en su *Concierto para piano*, producto de un arte ya extinto que seguía practicándose en México, muy transformado pero no por la evolución sino por la corrupción estética, más de medio siglo después de su eliminación en Europa, de donde había sido importado mediante los rumores y la imitación extralógica. De tan endeble posición artística Ponce llegó a la elegancia más refinada en su obra pianística, bien representada por la *Mazurka XXIII*, para citar un solo ejemplo.

También continuó el trabajo pionero de varios pianistas-compositores mexicanos del siglo XIX y dedicó mucho tiempo y trabajo a la transcripción de la música vernácula y su elaboración en moldes formales europeos. Su evolución no se detuvo donde otros habían parado. Legó al mundo una importante obra para la guitarra, bien aleccionado por Andrés Segovia, el guitarrista más importante de la historia y accedió a la verdadera modernidad por sus propios medios, situación bien comprobada en su estupendo *Concierto para violín y orquesta*, en el que la cita de la recontrafamosa *Estrellita* (prueba máxima de su talento como comunicador) borda complicaciones técnicas e ironías artísticas sin cuenta.

El trabajo de Ponce como investigador, periodista, musicólogo y folklorista fue de admirable nivel, sobre todo porque se realizó en un país sin modelos, en el que su obra era singular y no necesariamente apreciada por la generalidad. Tal vez no fue debidamente respetada porque resultaba prácticamente incomprensible para la mayoría de sus compatriotas.

Es muy importante que la presencia de Ponce en la música mexicana haya alcanzado un centenario. Más importante será para la cultura nacional el segundo centenario, si es que dentro de un siglo hay todavía una civilización que comprenda los conceptos de arte y cultura. En cuanto a los rapsódicos homenajes que este año le han dedicado las instituciones que lo tuvieron sepultado los sesenta años anteriores a tan cacareado centenario, debemos pensar que serán similares a los otros homenajes que han tributado a otras tantas personalidades artísticas: se habla mucho, se hace poco y lo que se hace no configura la base de una difusión permanente, racional y constante, justo como nunca se hizo antes y como no será realizada después. Se nos enfrenta únicamente a los esporádicos y espasmódicos atracones de un solo autor, que tampoco tienen la seriedad de una revisión enciclopédica o la buena voluntad del que rescata con firmeza, devoción y valor lo que cree digno de atención, sino tan solo nos entregan arrebatos emocionales de inseguridad, que por otro lado son una flagrante expresión de ignorancia.

JORGE VELAZCO

HETEROFONIA

79

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Organo del Conservatorio Nacional de Música

VOLUMEN XV, SEGUNDA EPOCA

Octubre-Noviembre-Diciembre de 1982 / No. 4

Directora: ESPERANZA PULIDO

Administrador: PABLO FERNANDEZ FLORES

COLABORARON EN ESTE NUMERO:

CRISTIAN CABALLERO

ROBERT STEVENSON

UWE FRISCH

RAYMOND LOPEZ

CARLOS VAZQUEZ

PAOLO MELLO

CARMEN SORDO SODI

Cada autor es responsable de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

REPUBLICA MEXICANA

Número Suelto \$ 110.00
Un año (cuatro números) \$ 400.00
Número Atrasado \$ 120.00

EXTRANJERO

Número Suelto Dlls. U.S. \$ 6.00
Un Año Dlls. U.S. \$ 22.00
Número Atrasado Dlls. U.S. \$ 7.00

Registrado como correspondencia de Segunda Clase por la Dirección General de Correos, con fecha 28 de marzo de 1968, bajo el número 1242.

Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Gral. de Educación Artística
Conservatorio Nacional de Música.
Presidente Mazarik No. 582
México 5, D. F. — Tel. 520-10-13
Apartado Postal 105-164, México, D. F.

HETEROFONIA

79

Revista musical trimestral

S U M A R I O

JORGE VELAZO	
Editorial	3
ACTA DE BAUTISMO DE MANUEL M. PONCE	4
CRISTIAN CABALLERO	
La fecha cierta del nacimiento de Manuel M. Ponce	5
RUBEN M. CAMPOS	
Manuel M. Ponce	6
MANUEL M. PONCE	
Estudio sobre la música mexicana	8
ROBERT STEVENSON	
Un homenaje a Manuel M. Ponce en su Centenario	10
CARLOS VAZQUEZ	
Manuel M. Ponce y el piano	14
UWE FRISCH	
El Concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce	22
PAOLO MELLO	
Manuel M. Ponce, músico polifacético	24
RAYMOND LOPEZ	
Manuel M. Ponce visto por un profesor norteamericano de ascendencia mexicana	30
CARMEN SORDO SODI	
La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce	36
Rectificación de algunos organistas mexicanos	40
CRONICA	
ESPERANZA PULIDO Y SERGIO NUDELSTEIJER	44
REVISTA DE REVISTAS	48
CONCIERTOS	50
GRABACIONES	52
NOTICIAS	54
DIGEST	57
EL CONSERVATORIO	
Actividades del C.N.M., durante los meses de junio y julio de 1982	59

EDITORIAL

En esta época, que tiende, un tanto vacilante, a realizar una mayor afirmación del elemento mexicano en la música nacional, la vigencia de la obra y figura de Manuel M. Ponce adquiere una proporción insospechada en periodos anteriores. En efecto, Ponce logró hallar un camino propio, conjugado con diversas facetas de las expresiones musicales de la nacionalidad mexicana, que pudo recorrer en evolución constante, hasta llegar prácticamente a otro polo del punto de partida, en una síntesis de modernidad y herencia tradicional que no tienen paralelo, aunque sí antecedente, en la historia de la música mexicana.

Es indudable que una de las más interesantes aportaciones del presente número de Heterofonía es el esclarecimiento indubitable, publicado gracias al acucioso trabajo investigador de Cristián Caballero, de la fecha de nacimiento de Ponce, cuya determinación presta una perfecta certeza onomástica a la sección de investigación, dedicada íntegramente al tema de Ponce. La publicación de la nota sobre el Ponce literato, escrita nada menos que por Rubén M. Campos, y la inclusión del artículo sobre la Música Mexicana del propio Ponce, son también puntos de especial interés, ya que fueron publicados por única vez en el año de 1917, y nos entregan una visión de Ponce que se borró del panorama cultural mexicano en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

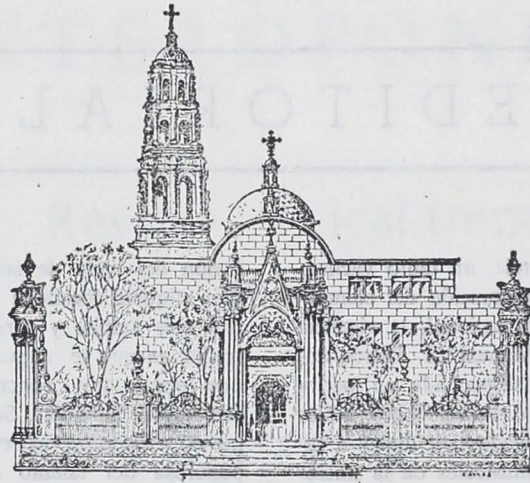
El resto de los artículos acerca de la obra de Ponce, nos revela un cuadro creador que resulta prácticamente desconocido para la mayoría de los mexicanos, quienes usualmente no van más allá de las repercusiones del prestigio musical de Ponce y de la familiaridad con muy escasos fragmentos de la obra para piano. *Estrellita* es uno de esos entes melódicos que trascienden de tal manera al compositor que se convierten en una verdadera plaga para la di-

fusión del resto de su obra, ya que adhieren una etiqueta formal a un mundo creativo mucho más amplio y variado que el estrecho corredor en que se mueven. Sin embargo, al igual que obras muy concretas de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Ravel y Chaikovski, *Estrellita* es una prueba inmediata y poderosa del talento comunicador de Ponce, misma facultad que le permitió la creación de obras de otro nivel, que si bien carecen de la facilidad multiplicatoria de la canción, ganan en cambio una profundidad y una intensidad no necesariamente común entre los creadores de música. Ponce fue tal vez un músico demasiado refinado, cuyas obras no se pueden apreciar de inmediato y con facilidad en su verdadera dimensión. Por eso sería necesario que la obra de Ponce fuera tocada no con frecuencia, sino con insistencia, hasta que la reiteración de sus conceptos provocara la familiaridad que causa la supervivencia estética de los compositores. Si se llegaría a este punto nos está vedado decir, ya que el verdadero valor de una obra no puede ser juzgado sino por muchas generaciones a lo largo de la historia y su permanencia dependerá siempre de la calidad de comunicación que pueda establecerse entre un autor y el público.

Pero es un hecho que la música de Ponce tiene el nivel necesario para merecer esa oportunidad y también es un hecho que las instituciones nacionales se hallan obligadas a proveer de las instancias requeridas para lograr una verdadera divulgación de su, hasta ahora, casi desconocida obra creativa.

De esa convicción nace este número, que tal vez podrá traer a diversas almas la curiosidad básica para desear al menos una leve aproximación a la música de uno de los autores más importantes del siglo XX mexicano.

JORGE VELAZCO



DIOCESIS DE ZACATECAS

Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación

Apartado Postal 24

Teléfono 2-03-08

Fresnillo, Zac. México

El párroco que suscribe, certifica en debida forma de derecho, que en el archivo a su cargo en el libro diez de Bautismos de esta Cabecera, en la página sesenta y tres, se encuentra un acta del tenor siguiente:

Al margen: Manuel M. Ponce.— Dbre. 12.— Sr. Cura.— Al Centro: En la Iglesia Parroquial de la ciudad de Fresnillo, á doce de Diciembre de mil ochocientos ochenta y dos, yo el Presbítero Agustín Escalante y Espinosa, Cura interino de esta Parroquia bauticé solemnemente y puse el Santo Oleo y Sagrado Crisma á Manuel Ma., nacido en esta ciudad el ocho del presente, á las once de la noche, hijo legítimo de Felipe Ponce y María de Jesús Cuéllar.— Abuelos paternos Antonio Ponce y Ma. Dolores Ponce.— Maternos Dionicio Cuéllar y Marciana de Alfaro. Padrinos José Aguirre y Ma. Dolores Arce, a quienes advertí su obligación y parentesco espiritual. Y para constancia lo firmé: Presbítero: Agustín Escalante y Espinosa.

A petición del interesado y para los usos legales que al mismo convengan, se le extiende esta copia fiel de su original, en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, México, a los veintisiete días del mes de Abril de mil novecientos ochenta y dos.—



P. El Párroco.

Pbro. Raymond Celis
Pbro. J. Antonio de Alba L.

LA FECHA CIERTA DEL NACIMIENTO DE MANUEL M. PONCE

CRISTIAN CABALLERO

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Manuel M. Ponce, se volvió a agitar en el medio musical la discusión respecto de la verdadera fecha de ese nacimiento, que el maestro Jesús C. Romero fijó, pero sin dar pruebas de su afirmación, en 1882.

Sin embargo, no todos aceptaban esa fecha, sobre la que existían datos contradictorios. Por ejemplo, la *Historia de la Música* de Alba Herrera y Ogazón, obra ingente, tal vez la primera que en México se abocó a la exhaustiva tarea de describir la evolución mundial del arte sonoro, publicada por la Universidad en 1931, viviendo aún Ponce y estando en México, en el breve estudio que consagra al iniciador de lo que pudiéramos llamar la Primera Escuela Nacionalista Mexicana, señala como fecha de su nacimiento 1884, sin que se sepa que ninguna rectificación se haya hecho ni por parte de la autora, ni por Ponce mismo.

De mayor trascendencia resultaban algunos documentos oficiales, de puño y letra del maestro, en los cuales, al proporcionar sus datos personales, afirma tener 55 años de edad en 1942, lo cual retrotraería la fecha de su nacimiento a 1886 o 1887.

Ante tales dudas, el camino indicado era recurrir directamente a las fuentes. Pero se presentaba un obstáculo importante: no existen archivos del Registro Civil en los cuales localizar la correspondiente acta de nacimiento. Sea que en la provincia, a los dos decenios escasos de establecido oficialmente el Registro Civil, aun no se generalizara su uso; o bien, como parece

ser lo más probable, que los archivos hubieran sido perdidos o destruidos durante la Revolución, el caso es que no podía obtenerse el documento oficial en cuestión.

Pero la misma Ley señala, y es práctica constante, que cuando no existen constancias del Registro Civil, las actas parroquiales, debidamente certificadas, hacen legalmente prueba plena. El camino resultaba obvio: investigar en los archivos parroquiales de Fresnillo, tanto más que tal investigación se facilitaba por el hecho de que todos estaban conformes en el día del nacimiento: 8 de diciembre, y que la familia Ponce, católica practicante, indudablemente se habría preocupado por no retrasar el Bautismo de Manuel María, que por lo tanto debió ocurrir, muy probablemente, dentro del mismo mes de su nacimiento.

Y así fue, en efecto. La investigación produjo el documento fechante, cuya copia, certificada por el párroco mismo, se publica por primera vez en estas páginas, poniendo fin a la polémica: Ponce nació el 8 de diciembre de 1882. Alba Herrera estaba mal informada, y el mismo Ponce ocultó su edad en los documentos referidos, lo cual puede explicarse de muchas maneras, y aún ser objeto de otra investigación: acaso los reglamentos existentes en los cuarentas señalaran algún absurdo límite de edad o cosa parecida, acaso se trató de un simple descuido, acaso —lo que es poco probable para quienes conocimos la sencillez de Ponce: fue una simple coquetería...

MANUEL M. PONCE

RUBEN M. CAMPOS

(Revista Cultura, 1917)

Una personalidad nueva reclama un lugar en nuestras letras, después de haberlo conquistado en nuestro arte musical: la de Manuel M. Ponce. Convicto de que el artista moderno está obligado a expresar sus pensamientos no solamente en forma clara, sino en forma armoniosa, rítmica, imaginativa, ha tomado por modelo al gran lírico y romántico Wagner, y mientras llega la madurez en que compondrá poemas para musicar sus propias obras, compone prosas jugosas, apiñadas como racimos, como espigas, como mazorcas que si hoy son hilos de perlas mañana serán simientes fructificadoras.

Educado en la cultura latina de Italia y en la cultura sajona de Alemania, ofrece una fusión laudable a su temperamento hispanoamericano, con su producción clara y sobria en las letras, como exquisita y sobria en música. Las ideas expresivas de la belleza, que en sus prosas hallan una exposición clara, especular y sencilla, en su música son de una aparente complicación por la novedad constante que presenta su factura modulativa; pero analizadas por la lectura y la ejecución, sorprenden por la facilidad y la sencillez con que están escritas.

No superpone, no recarga, no amontona, para decirlo gráficamente, las sonoridades en su música para producir la emoción de belleza que él siente; sino que amplía el desenvolvimiento armónico, invirtiendo los acordes hasta encontrar el que necesita, y así con unas cuántas notas presenta un efecto sorprendente de novedad, vistiendo al pensamiento de trajes nuevos y suntuosos, como a una princesa oriental que se vistiese en París. Porque a pesar de la fusión de las dos culturas que integran su personalidad, la musicalidad de Ponce tiende a las modernistas formas revolucionarias del arte contemporáneo de Francia, y solamente su fundamental educación clásica lo ha detenido en el punto en que es más bella y más seductora la sima: en el borde.

La seducción de las sirenas atrae a Odysseus que, flaqueante, se hace atar al mástil de su birreme griega, y del canto de las sirenas toma las

formas melodiosas y armoniosas que vibran en su arte reproductor de la polifonía de la naturaleza. Escogido el espíritu que oye y recoge y reproduce esas vibraciones, habrá reunido a la ponderación de su exquisito gusto estético la poesía que no sabe oír sino quien tiene el don de ensueño.

Y así como su música es vagarosa, melodiosa, armoniosa, mecida en un vaivén de ensueño, su producción literaria es fija y neta, expresadora de su pensamiento firme y amplio, de sus ideas fuertemente arraigadas a las grietas del cráter que es su inspiración musical. Sus apreciaciones de los problemas que analiza tienen la fuerza de la convicción, la persuasión de la verdad.

Para hablar de la inspiración y del valer de un músico, la fraseología crítica ha inventado clisés que no dan absolutamente idea de la belleza auditiva de una composición musical. Así, hablar de abundancia de ideas o de verba en elogio de una personalidad, de su inventiva, de su originalidad, de su facilidad melódica, de su riqueza armónica, no sugiere ninguna idea lineal acerca de la belleza auditiva que exige ser oída, como la belleza plástica exige ser vista, para ser juzgada; y el mismo clisé sirve para delinear a un clásico, o a un romántico, o a un modernista, es decir, dar una síntesis negativa en frases que pueden delinear a varios sin referirse a ningún artista; porque si de una obra literaria puede dar idea un fragmento de una obra extensa, o de una composición arquitectónica puede dar idea una fotografía, de una composición musical no puede dar idea sino la composición misma, escrita en notas, para que pueda ser ejecutada y oída.

Por eso es que, tratándose de la obra musical del compositor Ponce, hemos optado por reproducir algunas páginas musicales que pueden sintetizar su manera de componer, que presentan su pensamiento real, comprensible para quienes sepan leer mentalmente el idioma de

las notas, y fácil de ser oído para quienes entiendan ese idioma sin leerlo ellos mismos. El análisis o la audición de esas páginas podrá, acaso, justificar nuestra apreciación de la producción musical de Ponce, y de la altísima estima en que tenemos al joven maestro.*

La personalidad de Ponce presenta un aspecto muy interesante si se le estudia como conductor de los folkloredas (sic) de su país, como revelador de las bellezas arcanas que encierra la música popular de los campos y de los barrios. Es un aspecto en el que, por el amor con que Ponce ha estilizado los cantos nacionales, se descubre la filiación romántica del compositor, la tendencia a embellecer y restaurar las formas melódicas nuestras de principios del siglo pasado, que fue cuando se popularizó y fijó la canción en su estructura característica, conservada aquélla desde entonces con amor y juzgada bella hoy que el snobismo artístico, imitador y deificador de europeísmos, se esconde ruborizado ante el criterio amplio de la cultura moderna, que descubre un tesoro propio en nuestro folklore, si bien hasta que lo ha visto al través del temperamento de un artista.

Y, lo más plausible en el compositor Ponce, es que ha comprendido la necesidad de poseer

* Por obvias razones no reproducimos esos ejemplos musicales (R).

la frescura de la naturalidad juvenil para que la obra de arte emocione. A punto de ser arrebatado por el *maelstrom* del subjetivismo moderno que no tiene freno ni ley, más que la confianza plena en sí mismo, Ponce vio la juventud siempre florida de su pensamiento y sintió la necesidad juvenil de ser comprendido, de ser amado, de no consumirse en la altivez egoísta de desdeñar a las almas melódicas de ensueño, sedientas de aguas vivas al alcance de los labios; y entonces desdeñó la complejidad del arte moderno llevado al colmo en abstrusismos de armonización inaudita, y volvió a abrir el cauce a la fuente inextinguible. Acaso oyó una voz fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: "Y, sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven".

Y puesto que no ha concluido aún de decir todo lo que su juventud ha atesorado en sentimentalidad y en amor, tiene muchas cosas que contarnos de lo que le cuentan a su espíritu los geniecillos de las florestas, las notas errantes de infortunio de la raza vencida, el adiós del pasado que va impregnado de la poesía pura, de la música melódicamente armoniosa, armoniosamente melódica, de que está empapada el alma de nuestro músico.

Rubén M. Campos.

México, D. F. 1917



Ponce en su primera juventud.

ESTUDIO SOBRE LA MUSICA MEXICANA

(Después de la presentación que hizo R. M. Campos del compositor y musicólogo Manuel M. Ponce en el artículo anterior, Ponce escribió para la misma revista *Cultura* varios artículos. Este es uno de ellos. La Redacción).

LA MUSICA POPULAR BAILABLE

Dice Herbert Spencer en sus maravillosos *Primeros Principios*, que el ritmo del discurso, el ritmo del sonido y el ritmo del movimiento eran, en un principio, parte del mismo todo, y sólo el progreso —que se abre paso a través de los tiempos— pudo separarlos.

Las leyes de la evolución encontradas por el célebre filósofo inglés, han sido aplicadas a la música por Chilesotti en la siguiente fórmula: La evolución del arte musical conduce de una sencillez confusa a una complejidad clara; de un orden disperso, uniforme e indeterminado, a un orden concentrado, multiforme y decisivo, resultando cada integración parcial de la materia centro de transformaciones siempre crecientes.

Todos los pueblos de la tierra han celebrado con danzas sagradas o guerreras sus ceremonias importantes y así, recordamos que el himno compuesto por Moisés sobre la derrota de los egipcios, fue bailado y cantado; los israelitas bailaron y cantaron en las fiestas del becerro de oro; David bailó delante del arca; los griegos y los romanos danzaban y cantaban en todas sus fiestas. De las danzas sagradas y guerreras, surgieron las puramente guerreras y de éstas, las danzas populares. Tal es, según Spencer, el origen de los cantos y bailes del pueblo.

La música, ligada estrechamente a sus hermanas la poesía y la danza, sufrió, al par que éstas, una lentísima transformación. Cada instrumento que se inventaba, era un paso hacia la emancipación de la música. Fue en Grecia donde comenzó la separación de estas artes. Ya los movimientos, las palabras y los sonidos no se empleaban simultáneamente, como en los primitivos tiempos; la poesía se dividió en dos géneros: el épico y el lírico, prevaleciendo el uso de recitar los poemas épicos y cantar los

MANUEL M. PONCE

poemas líricos. Era el nacimiento de la poesía y la liberación de la música que, con la aparición de nuevos instrumentos, se constituía en arte independiente y profundamente subjetivo. Sin embargo, ¡cuántos siglos transcurrieron para que apareciera la monótona *diafonía* y el imperfecto *discantus*! La ley de la evolución se cumplía en la eternidad, y de la cuna de la armonía que fue el *discantus*, ascendemos a los esplendores del Renacimiento.

Alessandro Striggio, Okeghem, Orazio Vecchi y más tarde Monteverdi y el príncipe de la polifonía. Pierluigi da Palestrina, sentaron las bases de nuestra música contrapuntística. Se había pasado ya de la sencillez confusa a la complejidad luminosa; la música era verdadera, música sabia y perfeccionada, y la aparición de dos inmensos genios que se llamaron Bach y Haendel, fue el coronamiento de esta época de oro para el arte.

También en nuestras selvas americanas existían en un principio las tres artes en estado embrionario: las palabras, el movimiento y el sonido eran partes inseparables del mismo todo. La evolución seguramente se habría verificado en la lentitud de los siglos; pero la férrea mano del conquistador hispano, nos trajo el tesoro de la civilización y el inapreciable don de la música, ennoblecida ya por los viejos maestros flamencos del siglo XV.

Llegó la música europea, y en medio de las luchas entre la civilización y la barbarie, se infiltró en el alma mexicana, modificándose y adaptándose al medio poco propicio que ofrecía un país reacio a las más altas manifestaciones de la cultura.

Yo creo que nuestros actuales cantos y bailes populares, datan de una época relativamente reciente, tal vez desde la segunda mitad del siglo XVIII. Tengo algunos datos para creerlo así y entre ellos, encuentro uno muy importante: tal es el bando impreso en un pliego de papel del sello 40. para los años 1802 y 1803, prohibiendo "el pernicioso y deshonesto baile nombrado *jarabe gatuno*, que el mes de octubre

último llegó a su noticia con mucho sentimiento de su corazón, que en esta capital y otros lugares del reino, se iba introduciendo este bayle que por sus deshonestos movimientos, acciones y canto, causaba rubor y desagrado aún a las personas de menos delicada conciencia". Firma el bando D. Félix Gerenguer de Marquina, Virrey de Nueva España, etc. Dado en México a 15 de diciembre de 1802.

Creo que no andaremos muy alejados de la verdad si damos por cierto y afirmamos que las canciones y otros bailes semejantes al *jarabe gatuno* condenado por el virrey, aparecieron en la segunda mitad del siglo XVIII. Ahora bien, la música dominadora (sic) en esa época era la italiana, que extendió su influencia irresistible hasta los mismos compositores germanos que, como Haydn, Mozart y el mismo Beethoven, no se libraron de ella. Parece simbólico el hecho de que Haydn, austriaco, sirvió de limpiabotas al viejo Porpora, napolitano, durante su tercer viaje a Viena.

Esta influencia decisiva de la música italiana sobre las otras escuelas, tuvo su efecto indudablemente en el ambiente musical de España, reflejándose más tarde en nuestra canción popular de melodía amplia y simétrica muy diferente de los cantos españoles que, como las malagueñas, rondeñas, granadinas, etc., tienen una forma melódica inconfundible. En cambio, nuestros cantos bailables descienden directamente de las danzas españolas, como veremos más adelante.

¿Cuáles son los elementos armónicos o melódicos constitutivos de la música mexicana? Los elementos armónicos son pobres y sencillísimos, empleándose, casi siempre, solamente los acordes fundamentales sobre la tónica, la dominante y la subdominante. Raramente se encuentran modulaciones a tonalidades vecinas.

Los acompañamientos de los bailables son monótonos y sin el menor interés armónico; la melodía, en cambio, es frecuentemente sugestiva y de un sabor local remarcable. Pero en todos los bailes se nota falta de desarrollo melódico: repetición constante de pequeños temas de dos o cuatro compases, pobreza en los ritmos y una vaguedad intraducible al prolongar el primitivo acompañamiento indefinidamente después de cada copla.

El carácter general de la música mexicana

es triste y apasionado, como apasionado y triste es el mestizo que la compuso.

Es profundamente triste la llanura desolada al morir la tarde; y al morir con ella la esperanza de mejoramiento y la fe en la humana justicia, el alma del campesino desventurado y polvoriento, que regresa de su labor cuando se enciende sobre la lejanía azul de las montañas la primera estrella, siente toda la melancolía de la vida, el peso de una existencia inútil, y como único refugio de su infelicidad, esconde su pensamiento en el dulce recuerdo de su rústico amor. Y entonces canta sus dolientes canciones; y entonces nace de su corazón dolorido la queja que más tarde se convertirá en triste canción.

Por eso las canciones mexicanas hablan constantemente de amor y de tristeza; no tienen la fogosidad de los cantares españoles llenos de notas sobreabundantes y de fermatas; ni la gravedad religiosa del lied alemán; ni la solemnidad dolorosa de la dumka checa; ni la heroica declamación del lassan húngaro; ni la espiritualidad del couplet francés; ni la risueña elegancia del vals vienés. No es comparable a ningún canto europeo; pero encierran un poco de pena, un poco de amor, un poco del alma humilde del pueblo que la ha creado.

Podríamos dividir en tres categorías las composiciones populares mexicanas:

música bailable,
música religiosa,
canciones.

La música bailable puede decirse que la componen exclusivamente los jarabes, pues las danzas habaneras, schottisch, valeses, mazurkas, two steps, etc., no son música vernácula, sino imitaciones más o menos felices de bailes europeos, norteamericanos y cubanos. El baile nacional, es sin duda alguna, el *jarabe*.

Musicalmente, el *jarabe* es una frase melódica armonizada con gran sencillez; el compás es frecuentemente de 6/8 y algunas veces de 3/4 o 2/4. El aire es siempre vivo.

Nuestro jarabe es de origen español, tal vez desciende de zapateado o de las seguidillas manchegas que tuvieron su origen en el siglo XVI.

Manuel M. Ponce

México, D. F., 1917

Un homenaje a Manuel M. Ponce en su Centenario

Como Julián Carrillo (Aqualulco, San Luis Potosí, 28 de enero de 1875 - 9 de septiembre de 1965), Ponce alcanzó su madurez durante la época de Porfirio Díaz. Entre sus primeras y sus últimas obras había tan poca semejanza como entre *El Pájaro de Fuego* y *Orfeo* de Stravinski (Paris, 25 de junio de 1910 - Nueva York, 28 de abril de 1948). Quizá la evolución artística de Ponce fue más orgánica que la de su renombrado contemporáneo Carrillo: al contrario de éste, Ponce nunca trató de revertir los procedimientos convencionales de la notación.

Desde su fallecimiento, en 1948, Ponce ha ido adentrándose paulatinamente en el corazón del público mexicano, al extremo de que su "estrellita" ha aumentado tan considerablemente de volumen, que quizá brille actualmente como el astro mayor de la música mexicana anterior a Chávez. Fue muy acertado el haber nombrado Sala Manuel M. Ponce a la destinada a la música de cámara en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Por otra parte, las obras de Ponce continúan recibiendo publicación póstuma. En 1950 la revista *Nuestra Música* publicó en su segundo trimestre casi cuarenta páginas escritas por el Dr. Jesús C. Romero —eminente musicógrafo— referentes a un registro documentario de la vida pública y privada del maestro. Cada documento le fue remitido a la viuda de Ponce, señora Clema M. de Ponce, para asegurar su autenticidad. Inspeccionando los datos recogidos por el Dr. Romero, podemos asomarnos al mundo interior de la vida de Ponce. Con el siguiente resumen, tratamos de condensar el artículo de cuarenta páginas del Dr. Romero.

Como el padre de Ponce, Felipe de Jesús Ponce, había sido partidario de Maximiliano, cuando nació su décimo segundo hijo, que sería famoso, el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas, él se hallaba en exilio temporal; sin embargo, al año siguiente la familia pudo regresar a Aguascalientes, ciudad situada

ROBERT STEVENSON

a unos 480 kilómetros de la capital de México, la cual, pese a las futuras andanzas internacionales de Ponce, siempre fue considerada por él como su "casa". A la edad de seis años estudió piano con su hermana Josefina y a los diez con Cipriano Avila. A los nueve compuso su primera pieza: *La Marcha del Sarampión* (1891) escrita durante un ataque de esa enfermedad infantil. A los diez años entró a cantar en el coro de infantes de la iglesia de San Diego de Aguascalientes, donde su hermano —el tercero de aquella familia— era sacerdote. A los trece años (1895) se convirtió en ayudante de organista y a los quince en organista principal de la propia iglesia. Durante 1900-1901, su hermano Antonio le brindó ayuda pecuniaria para que pudiera estudiar en el Conservatorio Nacional de México con Vicente Mañas. Poco después regresó a Aguascalientes y a los veinte años de edad comenzó a enseñar solfeo en la academia de música local y a escribir críticas para *El Observador*. El evento más importante de 1903 fue un concierto en el mes de diciembre en Aguascalientes; tocó varias de sus *Bagatelas* originales ante un grupo de visitantes notables de la capital.

A los veintidos inició sus más largos vagabundeos. En 1904 tocó en Guadalajara, San Luis Potosí y San Luis Missouri. Después se embarcó en noviembre en Nueva York, rumbo a Europa. Detúvose en Bolonia, Italia, donde buscó a Marco Enrico Bossi para que le diera clases, pero Bossi lo rehusó diciéndole: "Su estilo está pasado de moda. Su música hubiera sido actual en 1830, pero no en 1905. Tiene usted talento, pero no ha sido enseñado acertadamente. "Ponce estudió entonces con Luigi Torchi, en el Liceo de Bolonia. Después de un año en Italia, se dirigió a Berlín, para estudiar en el Conservatorio Stern y en 1906, el 18 de junio, tocó la *Partita* en Re mayor de Bach

en la *Beethoven Saal* de Berlín. A fines de 1906 se alistó para regresar a México, pero sus amigos germanos que se regodeaban con las canciones folklóricas alemanas, insistieron en que se aprestara a sacar a la luz los tesoros folklóricos de la música mexicana, y en que no se dedicara exclusivamente a los "clásicos europeos".

Al regresar a Aguascalientes estableció un estudio privado, pero en julio de 1908 fue llamado de la ciudad de México para enseñar provisionalmente en el Conservatorio Nacional. Durante 1909 realizó una gira con el Cuarteto Saloma, alternando sus solos de piano con los cuartetos del grupo, o cooperando en obras como el *Quinteto* de Dvorák. En enero de 1910 abrió un estudio de piano en la ciudad de México. Entre sus primeros alumnos se hallaba Carlos Chávez, quien tenía once años y permaneció cuatro como alumno de Ponce. Enseñando obras de Debussy, Ponce fue pionero en México: el primer programa dedicado en su totalidad a este compositor fue ejecutado por sus alumnos el 24 de junio de 1912. Chávez lo inició con el *Claro de Luna*.

La primera obra importante de Ponce fue su *Concierto* para piano, estrenado por él mismo el 7 de julio de 1912, en el programa inicial de la temporada de la Orquesta Beethoven, en el Teatro Arbeau, con Julián Carrillo en el podio. Dos días después, en un programa dedicado totalmente a obras de Ponce, en el propio teatro y con el mismo director, el *Concierto* volvió a ser ejecutado por su autor. Durante 1912 y 1913, el compositor se dedicó a componer sus inimitables canciones mexicanas: *Marchita* el *Alma* apareció en 1913 y el grupo al que pertenecía *Estrellita* en febrero de 1914. Durante estos años revolucionarios, Ponce se dedicó no sólo a arreglar canciones folklóricas, sino también a trabajar en pro del desarrollo de la música folklórica. En un ensayo contenido en *Nuevos Escritos Musicales*, México, Editorial Estilo, 1948, p. 25, escribió:

En 1910, nuestros salones sólo aceptaban música extranjera, tal como romanzas italianizantes y arias operísticas transcritas para piano. Sus ejecutantes rechazaron completamente la canción mexicana, hasta que los cánones revolucionarios del norte anun-

ciaron la inminente destrucción del viejo orden... En medio del humo y la sangre de los combates nacieron las incitantes canciones revolucionarias que pronto recorrerían lo largo y lo ancho del país. *Adelita*, *Valentina* y *La Cucaracha*, fueron típicas canciones revolucionarias que habrían de popularizarse a través de la república. Por fin el nacionalismo se opoderó de la música. Se revivieron viejas canciones, casi olvidadas, pero que reflejaban con veracidad el espíritu de la nación. Las nuevas canciones nacionalistas fueron difundidas con profusión a través de toda la república; la idea de que la república debía tener un arte musical que reflejara fielmente su propio espíritu ganó ímpetu por todas partes.

Ponce salió para Cuba en marzo de 1915, y permaneció ahí hasta junio de 1917, con la sola interrupción de un viaje a Nueva York, para ofrecer un recital de sus propias obras en el Aeolian Hall el 27 de marzo de 1916. Como sucede generalmente en Nueva York cuando alguna persona previamente desconocida se atreve a ejecutar un programa de sus propias obras, casi ningún eco produjo el recital de Ponce. Por una u otra razón, Ponce, en sus últimos años, deploraba sus relaciones con los Estados Unidos. Su programa del Aeolian Hall tuvo lugar en marzo. En junio de 1916 ofreció sus servicios al cónsul de México en La Habana como voluntario, en un tiempo de movilización parcial (a causa del incidente de Columbus, Nuevo México). Fue rechazado para el servicio militar, porque se pensaba que sus funciones artísticas eran potencialmente más valiosas. A fines de 1916 visitó a su familia en Aguascalientes y en julio de 1917 se estableció definitivamente en la ciudad de México, donde estableció su propio estudio (Academia Beethoven). En septiembre de 1917 contrajo matrimonio con Clema Maurel en la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes. En diciembre dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional. El año siguiente compuso la *Balada Mexicana* para piano y orquesta. En 1919 editó doce números de la *Revista Musical de México* (al principio en sociedad con Rubén M. Campos).

En 1925 Ponce fue nombrado "Profesor de Perfeccionamiento Pianístico" en el Conservatorio Nacional, pero poco después de este nom-

bramamiento, emprendió un segundo viaje a Europa. Estaba sumamente interesado en los últimos avances de la composición en el Viejo Mundo y se estableció en París, donde tuvo regulares encuentros con Paul Dukas. Mark Pincherle (*A la Memoria de Manuel M. Ponce*, Nuestra Música, No. 18, 1950) escribió con mucho encanto de las impresiones que Ponce dejó en la capital francesa entre sus numerosos amigos, a lo largo de los siete años que permaneció ahí antes de regresar a México. Durante esta prolongada estancia en Europa, el estilo de Ponce se volvió inconmensurablemente más contrapuntístico y sus ritmos más tensos. Cuando regresó a México en 1932, llegó como una celebridad europea reconocida. Inmediatamente se le nombró director interino del Conservatorio Nacional. El manojito de obras orquestales que llevaba consigo, al regresar de su residencia europea temporal, aumentó su reputación musical en su patria. El 20 de noviembre de 1934 Stokowski dirigió el tríptico sinfónico *Chapultepec* en el *Carnegie Hall* de Nueva York, después de haberlo estrenado cuatro días antes en Filadelfia. En 1939 Chávez repuso el *Concierto para piano* de 1912. En 1941 visitó la América del Sur por primera vez y fue gratamente agasajado en Montevideo y Santiago de Chile. En Montevideo estrenó su nueva obra *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta con Andrés Segovia como solista.

Al cabo de otra de las muchas interrupciones que marcaron la asociación de Ponce con el Conservatorio Nacional, reanudó ahí la enseñanza en 1942. El 20 de agosto de 1943, su magistral *Concierto* para violín y orquesta fue estrenado por Henryk Szeryng, con Carlos Chá-

vez en el podio. En 1943 Ponce abandonó nuevamente el Conservatorio, para ocupar una cátedra de folklore en la rival Escuela de Música de la Universidad de México. En 1947 (4 de julio) ofreció un festival Ponce en Bellas Artes, en el que Andrés Segovia tocó el *Concierto del Sur*. El 24 de abril de 1948, Ponce falleció a la edad de 65 años de un ataque de uremia.

Entre sus más importantes obras orquestales, se hallan *Chapultepec* (1929); *Suite en estilo antiguo* (1935); *Poema elegiaco* (1935) *Ferial* (divertimento, 1940) y *Cantos y Danzas* Para instrumentos solos con orquesta escribió los previamente mencionados *conciertos* para piano, violín y guitarra. Su música, publicada por siete editoriales, incluye más de 150 obras individuales. Sus editores fueron F. Buongiovanni (Bolonía); Giralt y Anselmo López (La Habana); Wagner y Levien, Enrique Munguía y Otto y Arzos (México); Schott (Maguncia); Senart (París) y Peer Southern Music (Nueva York).

Ponce poseyó una habilidad única para dirigirse directamente a las masas, tanto como para hablar —si así lo deseara.— en un idioma sutil con las más avanzadas mentes musicales, Acusado por Bossi, en 1905, de componer en un estilo de 1830, en 1930 Ponce logró situarse en la vanguardia. Supo cambiar con los tiempos. Su conversión a formas avanzadas del pensamiento fue, por otra parte, sinceramente sentida; contrariamente a aquellos, cuyo modernismo era sólo una falaz apariencia, habló con tanto impulso en su último estilo como en sus anteriores. La integridad de su cambio de estilo puede ser valorada con los siguientes ejemplos: el primero es el de 1912; el segundo el de 1943.

allegro appassionato *Concierto para piano* Manuel M. Ponce (1912)

[Primer grupo]

[Segundo grupo]

Allegro non troppo *Concierto para Violín (1945)*
 [primer grupo]

[segundo grupo]

Deberá comprenderse que la textura orquestal del *Concierto para Violín* contiene líneas muy disonantes, mientras que la del *Concierto para Piano* está compuesta de voluptuosos acordes rajmaninovianos.

Ponce demostró no solamente una extraordinaria habilidad para enriquecer su vocabulario musical, sino también para cambiar la esencia de sus temas. En su *Música Yaqui* (segun-

da de las *Instantáneas Mexicanas*), colocó una melodía pentatónica de origen yaqui sobre un bajo suplementario, con un resultado auditivo tan diferente del de sus *canciones mexicanas*, que quien no esté al tanto de la formidable evolución del compositor podría dudar que el autor de *Estrellita* hubiera modificado así su postura. Ponce testimonió que las melodías presentadas fueron música yaqui original:

Pero esta manera de manejar materiales indígenas en esta "instantánea" especial de la vida yaqui, así como en la *Danza de los antiguos mexicanos* (estrenada por Revueltas el 13 de octubre de 1933) mostró una perspicacia

imaginativa que muy pocos transcritores de música indígena han dominado en el manejo de música folklórica no occidental.

Traducción de
Esperanza Pulido



Manuel M. Ponce y el Piano

CARLOS VAZQUEZ

El piano, instrumento al que más amo
MANUEL M. PONCE

Si Ponce tuvo en la guitarra un sinodal increíble ante el mundo, en el piano se le revelaba en su gran corazón. Una vez, hablando de los instrumentos musicales me dijo el maestro: "Sí, he tratado a la exquisita guitarra como a una amante, dulce amante, pero el piano es al que más quiero. He de volver a él".

El piano fue el primer instrumento para el que Manuel M. Ponce escribió música: la *Danza del Sarampión*, en cuyo género llegaría a alcanzar un grado de perfección jamás antes logrado en nuestro país. "Y ni siquiera fuera de él" —diría el director de orquesta cubano Alberto Fajardo—, quien agregó, después de escuchar las *Cuatro Danzas Mexicanas*: "Esto es lo que queríamos hacer con su hermana danza en Cuba". Completando nuestro argumento, la última obra concebida por Ponce en su vida fue para piano y orquesta: un Concierto que no se plasmó en el papel pautado, pero que llevaba incólume en su mente.

Al derredor de 200 obras —contando las 18 que existen en Aguascalientes, según me fue revelado— dan fe de la pasión que Ponce sentía por el piano. Formas pequeñas y grandes, ritmos de gran variedad que acusan una sólida preparación técnica y facilidad para expresar estados de ánimo del compositor.

En julio de 1912 estrena su *Concierto Romántico*, actuando él mismo como solista y Julián Carrillo en la dirección orquestal. En esa época Ponce interpreta a Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin y, al decir de Salvador Ordóñez Ochoa, todos los preludios y fugas del *Clave bien Temperado* de Bach. No obstante, la com-

posición y la enseñanza lo alejan paulatinamente del estudio del piano. En 1939 retorna a él para tocar nuevamente su *Concierto* bajo la batuta de Carlos Chávez.

En su juventud, Ponce luce indefectiblemente como compositor y pianista. Gusta de acariciar el teclado; odia el golpe rudo contra las teclas. "Hay que tratar al piano como a un amigo", decía. En sus recitales incluye siempre las Canciones Mexicanas, originales o arreglos. En sus ediciones se lee: "Para canto y piano o piano solo". Y las sintió para el piano tan legítimamente que en *Cuiden su Vida* se desborda en concertístico lirismo. Todos sabemos que la trascendencia de estas canciones es inmensa, pues con ellas inicia la estética de nuestro nacionalismo musical. Su tratamiento armónicamente es rico, mas no sofisticado; antes bien, encanta por su sencillez.

La *Gavota en Re bemol*, compuesta en 1901, ganó fácilmente la internacionalidad en las giras de Antonia Mercé, famosísima bailarina a quien llamaban "la Argentina". Esto sucedía durante la segunda estancia de Ponce en Europa. La *Estrellita*, sin embargo, se expandió por el mundo antes, a pesar de haber sido escrita en 1912 y publicada en 1914. Por cierto que con solamente *Estrellita* Manuel M. Ponce debió haberse convertido en millonario, pero De la Peña Gil, su editor, no la registró debidamente y surgieron de inmediato muchas ediciones piratas. *Estrellita* aparece en un cielo negro sin comunicaciones ni promociones, pero es por eso que centellea brillantemente al través de la inspiración mexicana que cautivó a profanos y a grandes artistas. Para 1920, cuando ya se cantaba en todos los idiomas, Ponce hizo una *Metamorfosis* de su propia canción para piano

solo. Después sigue difundiéndose por el mundo en arreglo de Heiffetz y es preferida también de Henryk Szeryng. Ultimamente tuve noticia (no confirmada), de que Horowitz la tocó de "encore" en Londres.

Las susodichas *Gavota* y *Estrellita* pertenecen al extenso grupo de obras en que Ponce, sin recurrir al folklore, luce un venero melódico inagotable. Entre las obras sólo pianísticas están: *Primer Amor*, *Leyenda*, *Dos Nocturnos*, *Dos Intermezzi*, *Vals Galante*, *Gavotte et Musette*, *Once Miniaturas*, *Album de Amor* (siete piezas), *Trozos Románticos* (14), *Tres Minuetos*, *Cuatro Danzas Mexicanas*, etc.

Aun sin utilizar el folklore, con su marcada influencia chopiniana Ponce se muestra dueño de sus recursos formales y de la frescura renovada de su inspiración, en sus mazurcas a tres partes con ritornello. Así también presenta tres características: melódicas por excelencia, ágil y rítmica y altamente poética. Con esta pequeña forma musical escribió dos grupos de mazurkas: las llamadas sencillamente *mazurkas* a secas y las *Mazurkas de Salón*. Entre las primeras hay una editada con el número 27, pero faltan muchas entre los manuscritos y ediciones. Juntando ambas series, apenas tenemos 23. La Revolución hizo estragos en los archivos del compositor. Compuso así mismo otra mazurka que podríamos denominar "moderna" o "a la española", ya que no "póstuma", puesto que fue publicada en el suplemento de una revista de la Universidad Autónoma de México, en vida del autor. Ponce la escribió para la "damaguitarra", pero el compositor recogió su aroma para seducir al "joven pianoforte". Así se encontraron ambos instrumentos enlazados en una misma partitura. Y hablando de tan sorprendidas afinidades, los guitarristas Mario Beltrán del Río y Jesús Benítez descubrieron, por caminos diversos, una obra de fácil transcripción para la guitarra. Manuel López Ramos saltó asombrado cuando vio la partitura del *Scherzino Mexicano* para piano. "¡Esto es para guitarra!" —dijo—, y sin agregarle ni siquiera una nota se dispuso a tocarlo en su instrumento.

El primer *Intermezzo* se lo dedicó a su amigo y editor Adolfo Peña Gil. Es una obra verdaderamente admirable. Construida en forma de sonata, lleva en ambos extremos sendas *introducción* y *coda*. Entre la exposición y la re-

exposición hay una bien planeada sugerencia de desarrollo y, haciendo gala de recursos, una pequeña *cadenza*, a la manera de un *concerto* con orquesta. Dos minutos dura su ejecución. ¿Cómo es posible hallar en esta síntesis tal equilibrio entre técnica y poesía? Parece un milagro. En ninguno de los románticos europeos se encuentra una reunión de valores de magnitud semejante, en dimensiones microscópicas.

De sus *Cuatro Scherzinos* uno podríamos llamarlo *Staccato* para diferenciarlo de los demás. Viene luego el *Mexicano*, el *Maya*, y el dedicado a *Debussy* (primera obra compuesta en México bajo la influencia del impresionista francés y expresamente en su homenaje.

De los preludios que anteceden a una fuga hablaré más adelante. El *Preludio Trágico* forma parte de los estudios de concierto; el *Preludio Mexicano* sobre el *Cielito Lindo* lo escribió cuando se pensaba que esta canción era de autor anónimo; hay un *Pequeño Preludio* en sus trozos románticos y otros como el *Preludio Cubano*, el *Preludio Galante* (también *Estudió*); un *Allegro Moderato* de ritmo cubano, cuyo título parece ser *Preludio Nocturno*, de dualidad semejante a la del *Preludio Fugado*; el *Andantino Malinconico*, carente de título, no es otra cosa que un preludio. Las *Once Miniaturas* son, según mi criterio, pequeños preludios; el *Preludio Scherzoso* (de las *Cuatro Piezas*, o *Suite Bitonal*), de un impresionismo más avanzado; el *Preludio Romántico* (scrabiniano, de la primera época de Scriabin y los cuatro *Preludios Encadenados*, de expresión de la segunda época del mismo compositor (expresiones metafísicas); y el último, un homenaje a los antiguos mexicanos.

En los *estudios*, Ponce combina a veces libremente dos formas, y como estas combinaciones le fascinaban, el *Preludio Trágico* es así mismo el *Estudio I*. Relataré ahora las condiciones en que fue compuesto. Vivía entonces en el primer piso de la calle de Rosales No. 12, de la ciudad de México, donde tenía su Academia de Piano (a media cuadra estaba el caballito de Carlos IV, lugar de donde se desprendía la calle de Bucareli). En el piso bajo habitaba una señora con sus hijas, señoritas de apacibles modales, bella figura y lengua cabellera. De la manera más inesperada murió la madre. Un sacudimiento psíquico tremendo in-

vadió a las jóvenes. Su impotencia aumentaba el enardecimiento. Se lanzaban sobre el cadáver, se abrazaban con él, le gritaban desesperadamente, se mesaban los cabellos y emitían lamentos desgarradores. Su desolación se trocaba en rebeldía cada vez más colérica. En el paroxismo de su indignación inculpaban al destino, a Dios. Ante este cuadro humano Ponce no pudo contenerse. Presa de angustia buscó desahogo en la música, espejo y bálsamo de pasiones. El *Preludio Trágico* que escribió entonces descubre un "film" emocional intenso. Su descripción va más allá de la amargura y la imprecación llega a los límites del reto y repriminación a la muerte.

Hay *Estudios* perdidos y otros irreconocibles, acaso porque hayan cambiado de nombre. Del *Estudio II* no tengo noticias. *Hacia la Cima* es el III; *Morire Habemus* el IV (¿es quizá la pieza inserta con el número 6 en el *Album de Amor: Tú eres mi amargura y mi dolor?*) La *Hilandera* es el V. Pensando en que han desaparecido las viejas ruelas, Ponce solía cambiarle a éste el nombre por el de *La Abuelita en la rueca*. Este *Estudio* no lo tenía escrito el maestro, pero, por lo menos, dejó una grabación, aunque deficiente. *Alma en Primavera* es el *Estudio VI*; *Juventud* el VII, *Preludio Galante* el VIII. A cambio de los faltantes, hay un *Estudio* sin número dedicado a Moscheles y, en iguales condiciones, otro más: *Metamorfosis de Estrellita*. Numerado como el XII, *La Vida Sonríe* nació como *Preludio Galante* ¡"in tempo di vals!"

Abundan las piezas de diverso carácter: las evocaciones *La Alhambra*, *Venecia*, *Versalles*, *Broadway*, con algún sentido histórico. Otras piezas pequeñas, no por modestas son menos cautivantes. Referiré la anécdota referente a una de éstas. Se vivían tiempos de la Revolución. Una señora joven, guapa y bien alhajada visitó a Ponce para decirle: "Mestro: vengo a confesarle un pecado grave, segura de que obtendré su generosidad e indulgencia". "Pero yo no soy sacerdote", repuso el músico. "No importa, creo que usted es la persona que me podrá salvar de culpa. Tengo un amigo queridísimo, el general X. Yo toco el piano y él se complace escuchándome. De verdad, no lo hago tan mal, aunque muy bien tampoco. No sé ni cómo fue, pero ayer me encontré de pronto diciéndole que

soy compositora. No me lo creyó y esto me causó indignación. Insistí. Entonces él me ordenó imperativamente que tendría que mostrarle mañana mismo una pieza de mi composición en ese brevísimo plazo. Yo, naturalmente, convine. Pero ahora, si no le doy gusto, tendré que atenerme a las consecuencias. Y yo lo quiero... maestro". Ponce la citó para el día siguiente y cuando ella volvió le tendió en su mano un manuscrito intitulado *Serenata Frívola*. La elegante señora sacó de su bolso un centenario —¡inaudito en esa época!— y se lo entregó al maestro. Mas, antes de retirarse, le suplicó con voz entrecortada: "¿Podría suplicarle, con mucha pena, que nadie sepa quién es el autor verdadero de esta obra por un lapso de cinco años? ¿Me lo concederá, maestro?". Pasaron algunos lustros... Un día, siendo yo niño, aprendía aquella pieza. Me gustaba mucho, pero mi manuscrito no mencionaba al autor. Por supuesto, quise averiguar quién era. Vivíamos en Guadalajara. Mi padre, que tenía muchos amigos y era bien conocido, allí, anduvo investigando durante varias semanas. En todas partes donde había un piano —¡y vaya si los había!—, se tocaba la pieza en cuestión; todo mundo tenía, como yo, una copia a mano, pero sin el nombre de su autor. Corrieron algunos años y nos trasladamos a la ciudad de México. En 1936 conocí al maestro Ponce. En 1939 yo lo acompañaba infaliblemente a la DAP —Departamento de Arte y Publicidad— una estación radiodifusora situada en los altos de la Secretaría de Educación Pública. Casi siempre iban también mis condiscípulos Gilberto Gamboa, Francisco Monzón y Juan Huss Frausto, el primero de los cuales es un destacado director de coros y pianista y tiene dos hijos brillantes que van para pianistas; el segundo ha realizado numerosas y exitosas conferencias-conciertos, recordando a Manuel M. Ponce con la colaboración de sus dos talentosos hijos y el último es un caso singular, pues vino a la capital con el expreso fin de estudiar música de Ponce y es el único que posee un título expedido por éste. Increíblemente, ha ganado 50 concursos consecutivos como director de bandas en los Estados Unidos y acaba de fundar una editora con el propósito especial de publicar música de su maestro amado. Volviendo a los programas que por la radio ofrecía el eminente músico nacionalista, allí presentó toda

su obra pianística, y con su esposa Clema, toda su obra vocal. En una de esas ocasiones, ante mi sorpresa, interpretó la *Serenata Frívola* y relató su anécdota.

Apenas iniciado el segundo decenio de este siglo, La Academia de Piano Manuel M. Ponce se hizo famosa por su intensa actividad. En notas periodísticas de la época aparecen hasta ocho recitales en 1911. El 25 de agosto de 1912 se verificó, por primera vez en México, un concierto totalmente integrado con obras del compositor revolucionario de aquella época: Claudio Aquiles Debussy. Actualmente llaman la atención nombres que por aquel entonces pasaban por alto, a no ser por tratarse de alumnos dueños de facultades musicales innatas: futuros maestros que en una o en otra forma habían de contribuir al desarrollo musical de México. En la primera serie participaron Salvador Ordóñez Ochoa y Antonio Gómezanda en el Homenaje a Debussy. Gómezanda intervino otra vez con un *Preludio* y Carlos Chávez con el *Claro de Luna*.

El 7 de julio de 1912, el maestro presenta en el Teatro Arbeu un programa formado exclusivamente con obras suyas. Fue un acontecimiento valioso para nuestro nacionalismo musical. Se inició el acto con *Cuadros Nocturnos* para orquesta de arcos (que posteriormente se transformaría en *Estampas Nocturnas*, con partes adicionales; *La Noche en Tiempos del Rey Sol*, *Berceuse*, *Dormi, piccolo amore*; el *Trío* para violín, violoncello y piano en cuatro movimientos, con el autor al piano, el violinista Valdés Fraga y el violoncellista Rubén Montiel; un grupo de piezas tocadas por Ponce: *Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*, *Leyenda*, *Mazurñas VI, VII, XV y XX*, *Segundo Nocturno*, *Hacia la Cima*, *Cuatro Canciones Mexicanas*, *Tema Mexicano Variado*, *Primera Rapsodia Mexicana*. Y terminaría con su *Concierto para Piano y Orquesta*, con el autor como solista y el maestro Carrillo al podio, frente a la Orquesta Beethoven.

Esta presentación constituyó un rotundo éxito y los periódicos se volcaron en entusiasmo. Alba Herrera y Ogazón, Luis G. Urbina y otros lo colmaron materialmente de alabanzas como músico, pianista y héroe de nuestro nacionalismo.

En mayo y junio de 1913 prosigue ofreciendo

recitales. Estrena su *Primera Sonata*, cuyos movimientos generan una razón psicológica: el *Allegro Appassionato* infiere una vida tumultuosa el *Adagio*, reposo de amor y el *Vivace*, esplendor de alegría. También interpreta, entre otras cosas, el *Preludio Galante*, *Mazurkas VIII y XXII*. En *Memoria de un Artista*, *Gavota*, *En una Desolación*, *La Hilandera*, *Juventud*, *Preludio Trágico*, *Morire Habemus*. En 1914 cultiva música de cámara (Shumann, Grieg).

En 1915 parte a Cuba, donde permanecerá hasta 1917. Lo acompañan el violinista Valdés Fraga y el ilustre poeta Luis G. Urbina, único exiliado por el gobierno de México. Son recibidos hospitalariamente por el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes y poco después la prensa isleña habla constantemente y con euforia de los "tres peregrinos del arte", quienes se adueñaron del mejor nivel artístico, intelectual y social de La Habana. Ponce imparte lecciones, da conciertos y sigue escribiendo música. Continúa, pues, su labor mexicanista, pero ahora acoge la temática cubana y les da un ejemplo a los cubanos de cómo hacer uso de su rico folklore. En este nuevo renglón nacen joyas como la *Rapsodia Cubana*, la *Suite Cubana* y *Elegía de la Ausencia*. ¡Con razón Cuba mantiene para Ponce una llama de ferviente admiración!

El 27 de marzo de 1916 viaja Ponce a Nueva York y presenta en el Aeolian Hall un programa de su propia música: *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*, *Sonata I*, *Preludio Trágico*, *Preludio Galante*, *Morire Habemus*, *Romanza de Amor*, *La Vida Sonríe*, *Plenilunio*, *La Hilandera*, *Mazurca XXIII*, *Rapsodia Cubana I*, *Canciones Mexicanas I, XVII, XIV*, *Balada Mexicana*, *Barcarola Mexicana* y *II Rapsodia Mexicana*.

Desgraciadamente este recital se verificó al mismo tiempo que Francisco Villa invadía Columbus, con todos los excesos salvajes de una venganza política. Hubo quien dijera que mientras Columbus era ocupada por Villa, Ponce pretendía invadir Nueva York. En otra crítica escribieron que "ni como pianista, ni como compositor requiere Ponce consideración alguna"; pero hubo quienes le concedieran méritos como pianista: "tiene un excelente sentido del ritmo y su sentimiento y su musicalidad son evidentes"; "toca el piano en forma interesante y sincera. Es muy hábil en el manejo del claroscuro

y posee un gran dominio de la parte técnica”.

Como apunté arriba, la situación política entre México y los Estados Unidos era difícil. Tanto así, que se temía en México una invasión de los ejércitos del norte.

El 22 de junio escribió entonces nuestro músico al Cónsul de México en Cuba, Lic. Antonio Hernández Ferrer, para ofrecerle sus servicios como soldado defensor de su país. Una semana después le contestó el Cónsul rehusando su oferta, porque para México era mucho más importante su desempeño como “uno de los más constantes luchadores de la formación del alma nacional”.

Un medio infalible para contribuir a la educación musical de un pueblo es poner atención en los niños. Nuestro ilustre folklorista escribió *20 Piezas Fáciles* dedicadas “a los pequeños pianistas mexicanos”. A excepción de *Primavera* todas son melodías tradicionales indígenas y mestizas, hasta cerrar con el himno patrio. Lo que más admira en estas piecitas es su difícil facilidad: giros pentafónicos y canciones a dos voces, mientras que otras llevan la prenda de una armonía de máxima simplicidad.

Ponce fue un devoto de las grandes formas. Por lo tanto practicó abundantemente la *Fuga* y la *Sonata*. Obviamente, también para los niños escribió *Cuatro Pequeñas Fugas* a dos voces, y para estudiantes avanzados, o pianistas ya formados, un *Preludio y Fuga* sobre el tema de la *Fuga* en Mi Menor de Haendel.

En 1906 acudía el estudiante mexicano al Stern'schen Konservatorium de Berlín, en donde una tarde el maestro de piano Martin Krause —que a su vez había sido discípulo de Liszt— exaltaba ante sus alumnos la figura inmensa de Jorge Federico Haendel. Señalaba la elegancia aristocrática de sus temas y extendía su disertación por los vastos dominios del contrapunto y de la fuga. El joven Manuel salió de la clase vivamente impresionado y apenas llegó a su cuarto se puso a escribir febrilmente. Al día siguiente se presentó nuevamente con su maestro. Le mostró e hizo escuchar la obra que había compuesto la noche anterior. Sus condiscípulos guardaban silencio, con actitud de sorpresa y curiosidad. A medida que el joven músico tocaba, se iba apoderando de todos un hálito de aprobación y admiración. Cuando terminó, Herr Krause y sus alumnos irrumpieron

en un aplauso pródigo y sincero.

En los archivos musicales del maestro encontré un *Preludio y Fuga* de tema original para la mano izquierda sola, ambos en el mismo tono, pero el preludio estaba inconcluso. Quiso el azar que fuese yo quien asumiera la delicada tarea de agregarle los 16 últimos compases. Naturalmente había el peligro de que apareciera parchado, pero, por fortuna, no fue así. Ni pianistas, ni guitarristas han protestado y, como lo indiqué antes, ya ha sido transcrita la obra.

Desde tiempo atrás conocía yo una fuga sobre un tema de Bach, extraído de una de las partes no temáticas de la *Fuga No. 9*, en Mi mayor, a tres voces, del primer volumen del *Clave bien Temperado*, La *Fuga* de Ponce había ya sido editada en México por Otto y Arzos. Posteriormente la transcribió el maestro para orquesta de cuerdas, finalizando con ella su *Suite en Estilo Antiguo*. Mas la *Fuga* para piano carecía de *preludio*. ¡Cómo añoré su concierto histórico del Arbeu en 1912! Allí había él estrenado mundialmente la obra completa, con sus dos partes, exactamente como la concibió, mas cuando llegué al mundo, el *Preludio* estaba ya perdido. ¿Qué hacer ahora? Hallé en el archivo otro *preludio*, sin fuga, en distinta tonalidad. Advertí que en ambas piezas existía una afinidad de elementos rítmicos y que desde el punto de vista de la parte temática aparecía en el *preludio* una cuarta ascendente de la *fuga*, como intervalo invertido y minimizado hasta una segunda menor. Realmente este *preludio* podría servir como antecedente de la *fuga* en cuestión. Aunque hay que convenir, en el más estricto derecho del compositor, que un *preludio* y *fuga* pueden ambos tener elementos totalmente distintos, sin otra identidad que la tonalidad, según cánones del clasicismo que en Juan Sebastián Bach se pueden y deben apreciar. Bajo esa norma hizo Ponce el *Preludio y Fuga* para la mano izquierda, aunque no está plenamente aclarado que su *Preludio* inconcluso hubiese sido pensado para el piano. En la obra sobre un tema de Haendel, en cambio, el *Preludio* es una sugerencia de la *Fuga* y los envié a la Southern Music Publishing Co., Inc. de Nueva York para su publicación. Apenas transcurridos unos cuantos días recibí en casa la visita del Lic. Miguel Aguayo y su esposa,

de Aguascalientes. Me traían de regalo una fotostática de un manuscrito del maestro Ponce. “¿Le sirve? Es una pieza que aparentemente no termina” —me dijeron—. Yo di un salto de júbilo. Efectivamente, su última nota era la dominante y naturalmente, hacía esperar toda una parte. ¡Se trataba del *preludio* original que yo buscaba, el mismo que había ejecutado el maestro en el desaparecido Teatro Arbeu! ¡Allí estaba, nítido y luminoso, el tema de Juan Sebastián Bach! Agradecí el obsequio y lo festejé desbordantemente. Pero entonces surgió otro problema: tenía dos *preludios* para una misma fuga: uno ya en prensa, el adjudicado por mí y que no por ello sería lícito publicar. Habría que reflexionar de nuevo. Pasaron algunos días de indecisión para que llegaran por fin la luz y el valor. “Si —me dije— al maestro Ponce le gustaría que yo hiciera esta broma —¡él hizo tantas más grandes e históricas! Sería pecado venial, si acaso lo fuese y, además, existen consideraciones técnicas para llevar a cabo la idea”. Inmediatamente me puse en contacto con la Southern y arreglé que extendiera la edición a tres partes que se llamarían *Introducción, Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*. La obra ganaba en importancia, sin añadir ni quitar una sola nota de Ponce. Desgraciadamente la Editora no entró en el juego y la publicación apareció anunciando *Dos Preludios y Fuga*, lo cual se apega más a la verdad, pero carece del “glamour” de una osadía blanca —secreto a voces— que, como ahora, podría explicar la analogía intrínseca, la correlación en algo inventada de tres piezas y el paso lícito y decisivo, en fin, de la penumbra a la luz.

La forma Sonata, aplicada a dúos tríos, cuartetos, conciertos y las propias sonatas pianísticas, fue, por razones obvias, aprovechada por Ponce con mucha frecuencia. Como hemos visto, la empleaba en ocasiones hasta como “hobby”.* No obstante, para piano solamente hizo dos: la primera, estrenada en 1913 y presentada después en La Habana y Nueva York. La escuchamos solamente sus discípulos y amigos más cercanos. Según parece, el único que la tocó, aparte del autor, fue Antonio Gómezanda. Pero el manuscrito se “desmaterializó”. Recuerdo la *Sonata* con su romanticismo chumaniiano que tanto me cautivaba. La quise estudiar y el maestro me prometió que la reescribiría

y me la dedicaría. Desafortunadamente sus múltiples compromisos la dejaron apenas iniciada en 3 páginas del primer movimiento. (¡Y no me puedo quejar, pues más tarde me dedicó *Dos Cadencias para el Cuarto Concierto de Beethoven!*). Su segunda y tercera partes las grabó en una radiodifusora una mañana dominical de 1939, después que había interpretado su *Concierto Romántico* con la Orquesta Sinfónica de México. Sin embargo, se me asoma la sospecha de que el segundo movimiento lo haya improvisado, en cuyo caso, se le ocurrió anteponer una pieza corta al movimiento final que originalmente ideó como *Capricho* —este sí escrito— dedicado a Matín Krause.

La *Sonata No. 2* consta de dos movimientos: *Allegro* y *Scherzo* (con trío). El tema principal de la primera parte —*Sombrero Ancho*— hace un discurso verdaderamente magistral. El segundo tema, probablemente original, es presentado con una bella disposición contrapuntística, como una reina que se presenta a la fiesta dos veces con toda propiedad, mas no se desenvuelve en el concierto social. En la parte final el *Pica, pica, pica, perica* se desarrolla en forma esplendorosa. Solamente las juveniles *Rapsodias Mexicanas* logran tan festivo ambiente con sus temas del *Jarabe Tapatio* y *Las Mañanitas*, desenvolviéndose en variaciones y principios de fuga. Testimonio de amor a Guadalajara —su madre era de Jalisco—. La temática del jarabe conlleva un homenaje tan indirecto como subconsciente, quizás, a la autora de sus días. Ponce tarareaba *Las Mañanitas* “qué bella melodía”, decía; mucho tiempo después descubrí un manuscrito con su primera frase musical y variaciones de simple realización, bordados, apoyaturas y reducción de la armonía al movimiento de una sola parte. El hombre no resistía ante sí mismo su sed de superación... ni su satisfacción de mitigarla en la belleza.

Después de esta digresión, sigamos con la *Sonata No. 2*. Su ambiente armónico hace recordar a Chopin y a Grieg, pasando por Debussy. A mayor expansión técnica más vasto campo de expresión. El carácter de las obras no se refleja únicamente en los “tempi”, también en los principios de armonía de las “escuelas” o épocas. Estos crean una atmósfera

* Pasatiempo, diversión favorita. (La R.).

anímica definida. Y en esta *Sonata* lo prevaleciente es el humorismo, la gracia y la alegría en lluvia de rosas, confetti y serpentinatas. . .

Su *Sonatina* escrita en París en 1932, consta de tres movimientos: Semplice, in tempo d'Allegretto — Andante alla maniera d'un Notturmo-Allegro. La dedicó a Julien Krein, un muchacho semiexcéntrico, desgarbado, residente en París y a quien tanto Ponce como Segovia calificaban de genio. Krein regresó a Rusia en donde muchos años más tarde se supo que allí vivía gozando de cabal salud. Lo que no se sabía ni se sabrá nunca es qué mecanismos ideológicos o sociales le impidieron realizarse plenamente. Jamás apareció su nombre en el foro internacional. Enigma sin fin. A no ser que se acepte lo que una amiga de los Ponce, Odette Smith, francesa residente en la Cote d'Azur, aseguró: "Se volvió loco". Otro misterio. Infortunio inexplicable. Responsable, el destino. Ponce fijó el nombre de este genio en esta *Sonatina*, cuando aún se veían en la Ciudad Luz.

En manuscrito aparte el autor anota a lápiz *Sonatina neoromantique* y abajo, III. Se sirve de técnica o procedimientos a la rusa y escribe su obra más osada para piano, pero su acotación "neoromantique" es revelante: aún en sus obras más radicales y avanzadas Ponce se sintió "romántico". La última parte de esta *Sonatina* es una danza indígena que ya había utilizado en el último de sus *Preludios Encadenados* y que después insertaría en *Canto y Danza* de su tríptico *Chapultepec* para orquesta. El, quien había probado tener una inventiva excepcional de ideas musicales —y que no la perdió, pues continuaba produciendo espontánea y prolíficamente—, se veía cercado por un solo tema ancestral. Este lo encastillaba por su magnificencia de fiesta bélica. Como investigador no quería o no acertaba a encontrar otro motivo musical con esos atributos. Estaba cautivo.

De sus obras importantes para piano, falta comentar la *Balada Mexicana* y el *Concierto Romántico* para piano y orquesta. Ambas compuestas en "forma de sonata". La primera fue ampliada también a la orquesta, prevaleciendo el piano como solista. La *Balada* fue consentida de su autor, hecha sobre los temas anónimos de *El Durazno* y *Acuérdate de mi*, solamente la parte que correspondería al desarrollo

esta sustituida por una sección libre. Sí, Ponce no quería ahí una forma de sonata pura ni agregarle otros movimientos. La quiso sola y bien construida. Pudo haberla clasificado como Rapsodia pero, aunque no le falta brillantez, la sintió más melódica, más lírica que electrificante y la llamó *Balada*. El *Concierto*, de estructura cíclica, es en cambio más virtuosístico, con algunos toques de apacibilidad. Un determinado intervalo lo amplía, a la rítmica le cambia acento, el *Allegro* lo transforma en *Andante Amoroso* y obtiene el segundo tema. Así presentados, estos dos temas son el mismo. Se inicia un desarrollo que ha de interrumpir con una sección de 28 compases del *Allegretto* en cinco cuartos, portando toda la sensualidad de una danza del trópico. Por supuesto que aquí también se encuentra el motivo esencial del tema, esta vez invertido y disfrazado, y que pese a su ritmo costeño, su sencillez orquestal y nivel sonoro general, hacen tranquilizante esta sección que enlaza la reexposición. Cuando llega la *cadenza*, Ponce prefiere llevar al cabo el desarrollo que antes apenas si había sugerido, por lo tanto es tensa y ofrece amplias oportunidades de lucimiento al solista. Las escalas cromáticas en octava a dos manos fueron modificadas por el autor, presentado dos nuevas versiones, según hizo el pasaje sobre el teclado con la Orquesta Sinfónica de México y, de acuerdo con lo que aconsejó a su queridísimo amigo Armando Montiel Olvera, actualmente Director del Conservatorio Nacional de Música. En esta *cadenza* hay constantes cambios de compás y carácter anímico. Al terminar, la orquesta ataca el *Finale* en un *Allegro*. El timbal da la entrada al piano y éste hace una nueva variante del tema que, en cada nota, o en cada acorde, se desplaza a saltos de octava como si se hiciera en dos tesituras diferentes a fracción de segundo. Los movimientos estructurales del *Concierto* son: *Allegro Appassionato* — *Andante Amoroso* (en que el tema adquiere perfiles de canción mexicana) — *Allegretto* — *Allegro come prima* (o sea la reexposición) — *Cadenza* — *Finale* — (*Allegro*). La forma cíclica del *Concierto* sigue el ejemplo de Liszt en su *Sonata en si menor* y de César Franck en su *Sonata* para piano y violín. El *Concierto No. 2* de Liszt ostenta un desfile de *tempi* (sin detrimento de la idea unitemática) de manera

similar a los presentados por Ponce en su *Concierto Romántico*.

Manuel M. Ponce y el Piano, es un asunto de largos y profundos estudios, aportaciones nuevas, investigaciones, análisis, revaloraciones. Un conocimiento y un detalle encaminan a otro detalle y otro conocimiento. Falta mucho por indagar, comprobar, deducir, pero hay algo que quiero dejar bien asentado: *La obra pianística de Ponce no es inferior a la de la guitarra*. La idea musical surge en toda su pureza. A veces trae cualidades ambivalentes al instrumento, o de expresión. Otras se le acondiciona. Pianista consumado, Ponce era, por ende, más auténtico en el piano. En éste cumplía su libre albedrío sin presiones o caprichos ajenos que pueden ser excelentes pero menos personales y espontáneos. Empero, desde otro punto de vista, en el piano le faltó lo que en la guitarra le sobraba. Andrés Segovia, el artista inflexible, elevó su reconocimiento universal al través de su creatividad guitarrística. ¿Dónde estuvo el gran pianista que respondiera por él? El piano tenía muchos compositores, no así la guitarra. En esta época de terrible competencia y loca publicidad, el genio de Ponce se escapó por ese resquicio. Pero su desplazamiento fue del piano a la guitarra, no al revés. Sus balbuceos, búsquedas, experimentos y logros fueron hechos frente al piano, en el que viven las pulsaciones de su evolución. El es responsable de sus frutos del género vocal, sinfónico, de cámara. Y además ¿cómo podríamos negar la pureza de su *Intermezzo No. 1*, el encanto de su *Alhambra* y la elevación contrapuntística de sus *Preludios Encadenados*? El pianista y musicólogo de los Angeles, Mr. Crown, me aseguró que en el Album de Compositores Latinoamericanos con nombres prestigiosos y editado por Schirmer, lo mejor de la colección eran los dos *Estudios* modernos de Ponce. Usted, amable lector, revise el álbum, después déjelo y oiga el *Idilio Mexicano* para dos pianos.

En 1940 surgió la amenaza de un decreto presidencial mediante el cual ningún maestro de música podría ejercer la enseñanza a menos que hubiese obtenido su título debidamente registrado por la Secretaría de Educación Pública. Manuel M. Ponce y Jesús Estrada eran los únicos poseedores de diplomas europeos, así que ellos debían empezar a examinar a los maestros sin título. Mas, por otra parte, había

maestros con reconocimiento legal en México, —muy pocos— pero que deberían por lo tanto, ser los encargados de someter a la prueba a aquéllos. Figuras de la talla de Juan D. Tercero, José Rolón, Rafael J. Tello. Candelario Huízar, tenían que ser sometidos a examen. Con todo y sus méritos los más desvalidos eran Ponce y Estrada. Sabido es que el más alto honor jerárquico en la formación de la Escuela Organística de nuestro país corresponde a los maestros Jesús Estrada y Miguel Bernal Jiménez. Así, pues, era muy cómico que Estrada —en plenitud de su carrera— se presentara como pretendiente a un diploma oficial para ejercer su profesión. Y sustentó examen para que le otorgaran su título como Maestro de Música. Organista y Pianista. El caso de Ponce no era diferente. Sus sinodales, con una evidente chispa de humorismo, no podían ocultar su incertidumbre. La situación irónica no borraba la condición de formalidad. El examinado invitó al jurado a darle un tema sobre el piano y, sin otro preámbulo, improvisó una *Sonata*. Después una *Fuga*. La reunión se convirtió en fiesta. Prendió el entusiasmo, signo absoluto de entrega y comunión en el fuego inextinguible cuando es verdadero: el de la lealtad artística.

Personajes como Manuel M. Ponce no debían haber muerto jamás.

El Dr. Robert Stevenson musicólogo norteamericano de prestigio internacional, en memorable carta que me dirigiera el 25 de junio de este año, expresó:

“... I love every note of Ponce's music known to me. His poetic soul found ineffable expression. How the musical world will grow in appreciation of his genius you will live to see. The noble task of divulging his inspirations to the wider world rests not only on your shoulders but on the conscience of all who truly appreciate the beauty of his works”.

Como dijimos al principio la última expresión de su fantasía tejida en su *Segundo*

Concierto para Piano y Orquesta no tuvo oportunidad de materializarse —él nos decía que lo tenía íntegro en su mente y no lo dudamos, según atestiguadas experiencias de su asimilación y concreción—, más su númen creador y su música expandieron suavemente en su espíritu el alma universal, y lo envolvieron como una aura luminosa, en amorosa mortaja.

EL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA DE MANUEL M. PONCE

UWE FRISCH

Este *Concierto*, estrenado el 20 de agosto de 1943 por el violinista Henryk Szerying con la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez, es una de las obras más representativas de la etapa de madurez creadora de Ponce —nacido el 8 de diciembre de 1882 y fallecido el 24 de abril de 1948— y, sin que en ningún momento pierda su carácter mexicano, ese regusto lírico y acre al mismo tiempo, tan peculiar de la expresión nacional —sabor que necesariamente tenía que dejar su impronta en la totalidad de la obra de un artista que, con el poeta Ramón López Velarde y el pintor Saturnino Herrán, integra la trilogía de fundadores del nacionalismo artístico mexicano— se halla a gran distancia del folklorismo, tal vez un poco candoroso, de su primera producción.

No hay que echar al olvido que fue precisamente Ponce quien por primera vez recolectó y clasificó de manera sistemática el producto musical de la inspiración popular, analizando y catalogando una alta proporción de los tipos y formas del folklore mestizo que constituyen el tronco central, el pilar fundamental de la música del país. Y al hacerlo no sólo fue el primero que señaló —en un artículo que data de 1919— la estrecha relación que hay entre estas formas de expresión popular y el tipo del paisaje en que se ambientan, sino que también les impuso patrones de valoración estética para separar el grano de la paja. Así, Manuel M. Ponce fue el primero que verdaderamente tomó conciencia de la expresión musical del “alma” (o de las “almas”) de la nación.

Hubo quienes le reprocharon que falseara la música popular en sus transcripciones pianísticas, “europeizándola” al cambiarla de medio sonoro y al armonizarla. Pero estos críticos no tienen razón. En efecto, el fenómeno histórico de la Conquista ha determinado que toda la música folklórica de México —aún la de las comunidades indígenas más remotas y menos asimiladas— contenga una alta proporción de elementos de origen europeo o, más específicamente, hispánico (con todas las adicionales conno-

taciones extraeuropeas, es decir, arábicas, moriscas y, por último, incluso africanas de ese vocablo), por lo que en este punto no hay una contradicción esencial; además, el proceso comenzado por Ponce representaba el necesario paso inicial hacia la tecnificación y estilización del folklore, condición previa indispensable para que éste resulte un elemento fértil en la construcción de una música de concierto que sea, al mismo tiempo, nacional y estéticamente digna. Es casi increíble que a la fecha, tanto tiempo después del deceso de Ponce, aún no se haya justipreciado su importancia crucial en la evolución de la música de concierto del país.

Pero aún hay más: Ponce no se detuvo en esa fase inicial ni se inmovilizó en una técnica musical que, correspondiendo a la época en que se formó profesionalmente, esto es, a los finales del siglo XIX, tenía que ser característicamente romántica. Ponce estudió siempre, y si bien resultaría difícil calificarlo como lo que hoy llamaríamos “un músico de vanguardia”, se mantuvo en todo momento a la altura de su tiempo, asimilando y utilizando los recursos expresivos de sus contemporáneos europeos y americanos.

Esta actitud inteligente y abierta es la que explica esa obra maestra representada por su *Concierto para violín y orquesta*: siendo de pura cepa romántica, no recurre —sin embargo— a un lenguaje musical obsoleto; su lirismo emparenta con el idioma tan típicamente contemporáneo de románticos del presente como Walton y Barber, e incluso con el de Alban Berg en el caso específico del segundo movimiento (aunque sólo por lo que hace al sentido expresivo del mismo, y no por lo que se refiere al procedimiento constructivo empleado para lograrlo).

Además, tiene una característica muy propia del espíritu latino —o mejor aún, del espíritu de esa Francia a la que fue a estudiar y en la que tantos amigos dejó—, pues siempre es nítido, diáfano y claro, sin que haya ningún

formal, ni aún en los momentos de mayor efusión expresiva. Y esto no sólo es representativo del técnico inteligente que piensa con claridad, sino que revela el absoluto dominio del compositor sobre sus materiales, amén de su gran autodisciplina.

Para caracterizar por completo a esta obra habría que añadir, por último, que en ella el sentido nacional ha sido decantado hasta quedar en lo puramente esencial —como en las obras maduras de Béla Bartók— ya que si bien siempre nos recuerda mediante algún giro melódico, algún ritmo o determinados timbres orquestales que su nacionalidad es la mexicana, no cae en referencias ingenuas y evidentemente folklóricas, y vale musicalmente por algo más que eso que algún crítico malévolo podría calificar (torcidamente) de “exotismo”, ya que sostiene por derecho propio en virtud de su gran fuerza expresiva.

El primer movimiento de esta obra es un *Allegro ma non troppo* de gran penetración lírica en el que aparece, casi al final, una difícil *cadenza* para el instrumento solista que, pese al virtuosismo que exige, nunca cae en la mera acrobacia sin sentido musical, y que culmina con el pequeño pero agradable *pendant* de una *coda* nostálgica aunque, simultáneamente, chispeante y vivaz.

El segundo movimiento es un *Andante espressivo* cuyo tema central está dado por la canción “Estrellita”, del mismo Ponce. Esta canción sentimental, empalagosa y musicalmente

poco significativa fue, sin embargo, la obra que lanzó el nombre de Ponce a la fama, oscureciendo y ocultando así el significado profundo y el verdadero alcance de su obra más seria. (Por la frecuencia de semejantes situaciones Rilke acostumbraba decir, no sin razón, que “La fama es siempre un malentendido”). Sin embargo, la melodía de referencia aparece aquí tratada de tal modo que, conservando su sabor romántico, no recae en lo almibarado ni en lo obvio, sino que, por el contrario, resulta siempre de un alto interés musical. Esto no constituye otra cosa que una reiteración del hecho bien sabido de que lo que importa en una obra musical no es tanto su material temático como tal sino lo que el compositor sea capaz de hacer con él mediante la aplicación sabia e imaginativa de su técnica.

El tercer movimiento —*Vivo giocoso*— tiene todo el sabor de un fin de fiesta popular, con su aire de danza, su ritmo vivo y entusiasta, sus sonoridades reminiscentes de los conjuntos pueblerinos y su discreta brillantez. Se trata de un movimiento que posee un sentido similar al que tienen los finales de algunas de las obras más importantes de Bartók, en los que si no estalla la alegría, sí surge al menos el bárbaro entusiasmo contenido en muchas de las formas folklóricas más representativas. Sin que lo que se escucha deje de ser “música pura” en el sentido más cabal del término, se siente que el espíritu nacional está presente en la sala de conciertos. No se perdería nada con atenderlo y dejarse seducir por su encanto.

VENDREDI 9 MARS 1934
 SALLE DE L'ECOLI NORMAL DE MUSIQUE
ŒUVRES
Manuel M. PONCE
 Clara PONCE, Cantatrice
 Carmen PEREZ, Hélène HUVELIN, Julien KREIN, Pianistes
 F. FUENTES, André HUVELIN, Jaime FIGUEROA, Georges DROUE,
 Violon Violoncelle Violon Alto
 QUATUOR A CORDES
 PIANO PLEYEL

MANUEL M. PONCE, MUSICO POLIFACETICO

PAOLO MELLO

No siempre tenemos oportunidad de encontrarnos ante un músico que demuestre el mismo interés en desempeñar diferentes actividades dentro de su arte, además de la que puede ser considerada como su especialidad. Menos aún, que logre conferirle a cada una de ellas una importancia determinada, de manera que estos distintos intereses queden colocados en un mismo plano y se fusionen, formándose entonces un solo cuerpo, con muchas ramas que brotan de él y un tronco sólido bajo el nombre de "Música".

Este es el caso de Manuel M. Ponce, es decir, el haber realizado diversas actividades musicales y logrado además destacar en cada una de ellas. Compositor, intérprete, pedagogo, director de orquesta y musicólogo; como tal fue un profundo conocedor de la historia de la música, realizó amplias investigaciones en el folklore musical mexicano, fue conferencista, crítico musical y autor de innumerables artículos.

Si bien es cierto que ya antes de su primer viaje a Europa (1905-1906) Ponce había escrito arreglos de algunas canciones populares, no fue sino en los años posteriores a su regreso cuando decide estudiar a fondo el folklore musical de su país. En efecto, en 1913 sustenta la primera conferencia sobre *La Música y la Canción Mexicana* que, según la crónica del periódico, causó gran sensación en el numeroso público de intelectuales que llenaba la sala.¹ Con esto, quedaba de manifiesto públicamente el interés tan grande que Ponce sentía hacia tales investigaciones, las cuales fueron intensificándose cada vez más en los años sucesivos, hasta culminar en el artículo por él publicado en 1919 en la *Revista Musical de México*, en donde menciona las diferentes características que presentan

los cantos de cada región del país. En tal escrito podemos darnos cuenta de la minuciosa recopilación, selección y clasificación realizada por Ponce, a través de las siguientes frases:

...La necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.

Pero no todas las canciones eran dignas de estilizarse; ...era pues indispensable la selección; necesitábamos una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bells melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular; era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los campases, las modalidades de cada renglón.²

En fin, reuniendo todo lo que el Maestro nos expone en dicha publicación y sus trabajos llevados a cabo anteriormente, viene a representar la primera realización "metódica" de nacionalismo musical, motivo por el cual se considera a Ponce su iniciador. Con esto no quiero decir que haya sido el único hasta entonces en haber hecho labor nacionalista; sabemos que anteriormente varios compositores ya habían escrito obras sobre "aires nacionales"; sin embargo, repito, fue el primero que a través de sus composiciones por un lado e investigaciones por el otro, realizó un trabajo disciplinado y sistemático.

Por tal razón, el musicólogo Pablo Castellanos nos dice al respecto:

...A Ponce le corresponden los títulos de INICIADOR DE LA INVESTIGACION FOLKLORICA y FUNDADOR DEL NA-

1 Jesús C. Romero: *Efemérides de Manuel M. Ponce* en "Nuestra Música" 1950, No. 2.

2 *Revista Musical de México*, 15 de septiembre de 1919.

SIONALISMO CONSCIENTE en el campo de la música mexicana.³

Dentro de su obra musical podemos observar, tanto arreglos de canciones populares, como la introducción de tales melodías en composiciones de gran estructura, formando así los temas básicos. También, la creación de motivos propios de él con el auténtico sabor del elemento folklórico, ya sea rítmica o melódicamente. Si analizamos esto último lo vemos en pequeñas obras, como es el caso del *Scherzino Mexicano* (con combinaciones rítmicas al estilo

de los huapangos y genuina melodía local), de la *Danza Mexicana Romántica* (publicada junto a una *Danza Cubana*), la *Gavota, Malgré Tout* (aun cuando estas fueron escritas mucho antes, ya que datan de principios de siglo), etc. o bien, en grandes estructuras como el *Trio Romántico* y el *Concierto* para piano y orquesta (estrenados los dos en 1912 con el propio autor al piano).

En el *Concierto*, la inspirada melodía del segundo movimiento,

Andant^o amoroso

cantando

cellos

etc.

así como el tema siguiente, anterior a la reexposición,

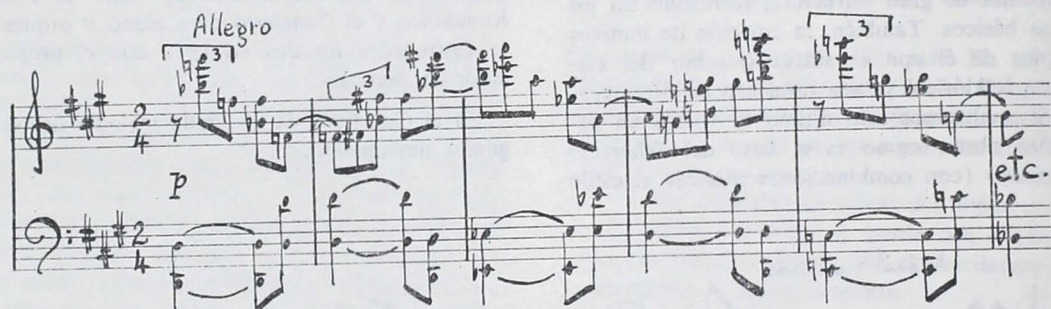
Allegretto

P

etc.

3 Pablo Castellanos: Manuel M. Ponce, ensayo (de próxima publicación, UNAM).

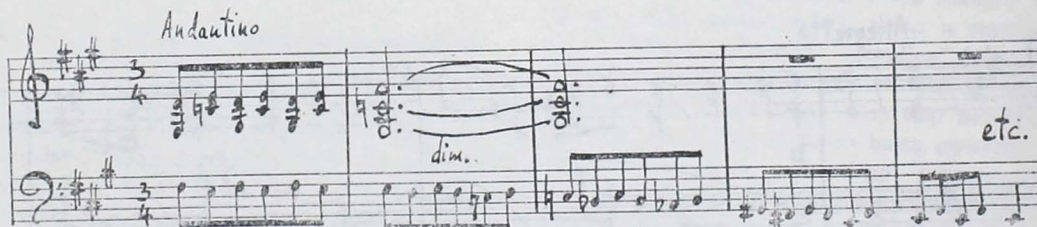
son evidentes ejemplos de lo que hemos venido mencionando. Por otro lado, la parte central del último movimiento refleja el ambiente de la danza mexicana.



Otra composición que podemos citar con tales características y que también pertenece a la misma época de las dos obras anteriores, es el *Tema Mexicano Variado* para piano, del cual emana toda la atmósfera de la canción romántica mexicana.

La obra de mayor importancia para piano sólo de este periodo es sin duda alguna su cé-

lebre *Balada Mexicana*. Con forma de primer movimiento de sonata, presenta como temas de la exposición dos melodías populares: *El durazno* y *Acuérdte de mi*. Antes de dar comienzo al puente que sirve de unión entre el 1o. y el 2o. temas, aparece un pasaje en el que utiliza la escala hexatonal,⁴ sistema musical que ya había sido usado en obras anteriores, como el



Scherzino dedicado a Debussy y el final del 7o. *Estudio de Concierto*, "Juventud". A este propósito cabe recordar que fue Ponce el que dio a conocer en México la obra pianística de Debussy, presentando en 1912 un recital con sus alumnos en el que se tocaron por primera vez en el país exclusivamente composiciones del maestro francés.

Y es precisamente durante este periodo (1910 a 1914) que destacó también en modo particular su labor pedagógica, formando esa pri-

mera generación de discípulos que serían los grandes maestros del México de mañana. Los nombres de Carlos Chávez, Antonio Gómezanda y Salvador Ordóñez, aparecían en los programas⁴ de los recitales que presentaba su Academia de piano.

Los años de 1915 a 1917 los transcurre Ponce en La Habana, Es de fácil suposición que du-

⁴ Archivo Manuel M. Ponce; cortesía Mtro. Carlos Vázquez.

rante este periodo enfoque su interés primordialmente hacia el folklore musical de aquel país, dando así como resultado la concepción de interesantes y bellas obras, entre ellas la *Suite Cubana*, que contiene *Serenata Marina*, *Plenilunio y Paz de Ocaso*; *Rapsodia Cubana*, *Elegía de la Ausencia*, *Sonata* para cello y piano, etc., la mayor parte de las mismas con la inserción de ritmos sincopados tan característicos del lugar.

A su regreso de Cuba es designado director de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que desempeñó durante dos años y en el cual realizó diversos estrenos. Asimismo contrató a solistas de renombre, dentro de los cuales figuró nada menos que Rosita Renard. Es interesante mencionar que precisamente en 1918 se tocó por primera vez su versión para piano y orquesta de la *Balada Mexicana*, escrita por cierto durante esa temporada.

Posteriormente dirige la *Revista Musical de México*, publicación mensual en la que Ponce aporta también numerosos e interesantes artículos y figura en ciertas ocasiones como crítico. En esta última fase, podemos observar su extraordinario positivismo en juzgar a los artistas, buscando siempre el lado constructivo y mostrando abiertamente su desacuerdo para aquellos censores que sólo se interesaban en ir a la "carcería" de fallas, como nos lo manifiesta en una reseña dedicada al pianista Arthur Rubinstein:

...A medida que el gran pianista ha venido desarrollando su vasto repertorio en subsecuentes recitales, la admiración y el entusiasmo del público (numerosísimo en los efectuados últimamente) ha crecido hasta tocar los límites de la locura.

No ha faltado quien, con el cristal de aumento de una crítica minuciosa, haya malgastado su tiempo en buscar deficiencias en la labor pianística de Rubinstein. Encontrar defectos es más fácil que descubrir cualidades...; y los que atisban las más ligeras notas falsas, haciendo caso omiso de la sensación de dicha que inunda el alma al escuchar, por medio de un verdadero artista, las altas creaciones musicales, acusan un espíritu enfermo, incapaz de sentir las hondas emociones; son como los pobres buscadores de basuras que no levantan los ojos para con-

templar la muda magnificencia de los cielos...⁵

Las publicaciones de esta revista no sólo comprendían artículos realizados por autores locales, sino también traducciones de escritos foráneos por firmas como: Camille Bellaigue, Alfred Cortot, Oscar Wilde, etc., lo que daba a todo el conjunto un aspecto variado y atractivo.

En el año de 1922 escribe la que sería su primera versión del poema sinfónico *Chapultepec*, dividido en tres partes bajo los títulos de *Hora Matinal*, *Paseo Diurno* y *Plenilunio Fantástico*; pero no será estrenado sino hasta 1929.

Durante este periodo Poce forma a otra generación de discípulos, contándose entre ellos Esperanza Cruz, Joaquín Amparán y Jesús Estrada.

Un acontecimiento que dejó una huella profunda en la vida del Maestro, fue la decisión tomada en 1925 de dirigirse a París en donde permaneció durante casi ocho años.

Tomó clases de composición con Paul Dukas y se relacionó con los músicos más destacados que vivían o llegaban a esa ciudad, logrando de esta manera penetrar más profundamente en el ambiente musical europeo.

Una transición inmediata que este viaje produjo en Ponce fue su estilo de composición. Eminentemente romántico antes, con características, en cambio, modernistas ahora. Esto lo podemos notar desde sus primeras composiciones escritas en Francia, como en el caso de los *Preludios Encadenados* (1927) para piano.

Uno de los artistas con el que estableció mayor contacto, ya sea personalmente, como a través de un extenso epistolario, fue el guitarrista Andrés Segovia, con quien le unían vínculos profesionales y profundos lazos de amistad. Gracias a esta relación nacieron numerosas composiciones para guitarra por encargo del maestro español, llenando así los huecos existentes hasta entonces dentro del repertorio de este instrumento. Sirvan de ejemplo sus *24 Preludios*, *Veinte Variaciones* y *Fuga sobre las "Folías de España"*, *4 Sonatas*, la extraordinaria *Sonata para guitarra y clavecín*, *Tema variado* y *Final*,

5 *Revista Musical de México*, 15 de julio de 1919.

etc. Muchas de sus obras para guitarra a partir de esta época fueron editadas por el propio Segovia.

De ahora en adelante, en general, todas las composiciones de Ponce, como decíamos anteriormente, tomarán una ruta diferente. Algunas, que podríamos considerar de un sutil impresionismo, como el *3er. Preludio Encadenado*, o el *Intermezzo No. 2*; otras, definitivamente modernistas, como la interesante *Suite Bitonal (Quatre Pièces pour piano)*, o su compleja *Sonatina* (1932).

En el caso de otros instrumentos tenemos la *Sonata Breve* para violín y piano, con su 3er. movimiento de carácter decididamente español, el *Trío para violín, viola y cello* y el audaz cuarteto *Miniaturas*, en donde cada instrumento toca en una tonalidad diferente.

En 1929 escribe una *Suite Sinfónica* basada en la obra teatral *Merlin* de Albéniz, ya que por encargo de la familia del músico español y recomendación personal de Paul Dukas, le Festivales Sinfónicos Ibero-Americanos llevados dieron la partitura orquestal de dicha obra para revisarla y reconstruir algunas partes.⁶

Ese mismo año se toca, bajo la dirección del propio Ponce, el Tríptico *Chapultepec* en los Festivales Sinfónicos Ibero-Americanos, llevados a cabo en Barcelona (dos meses antes se había estrenado en México por la Orquesta Sinfónica Nacional).

Durante su estancia en París funda y dirige a lo largo de un año la *Gaceta Musical*, en la cual colaboran personalidades como Manuel de Falla, Paul Dukas, Joaquín Turina, etc.

A mediados de 1932 Ponce obtiene la Licenciatura en Composición y poco después decide regresar a México.

Más adelante comenzó a recibir críticas en las que se atacaba su obra, diciendo que se había "afrancesado" y por lo tanto había dejado de ser compositor "nacionalista".

Qué poco conocían su música los que le juzgaban de tal manera. En realidad él nunca abandonó la inspiración de su país, aún en las composiciones de estilo más moderno escritas en Francia. Así, en su *4o. Preludio Encadenado* introduce un ritmo de danza indígena; en la primera de las *4 Piezas Bitonales* oímos la letanía de las posadas navideñas y hasta en su *Sonatina*,

6 Jesús C. Romero: obra citada.

hay influencia de la canción mexicana en el 2o. movimiento y sabor indígena en el 3o. En fin, no vamos a analizar una por una sus obras; baste con reproducir lo que el maestro Pablo Castellanos mencionaba en sus conferencias:

Después de sus primeros estudios en Europa, Ponce armonizó más de 200 canciones mexicanas, pero el número de sus composiciones originales de estilo romántico-nacionalista (cerca de 50) fue inferior al de sus obras de estilo romántico-universal (alrededor de 140). Al regresar del segundo viaje, prácticamente toda su producción final fue de estilo moderno-nacionalista, exceptuando algunas obras como el *Concierto* para guitarra y orquesta, o la *Sonata para violín y viola*, contribuciones trascendentales de la literatura moderna en su género respectivo.⁷

Es indudable que dentro del nuevo estilo de composición adquirido en los años de París, se perfila siempre, sin embargo, la inconfundible personalidad del gran maestro. A este respecto el musicólogo Robert Stevenson nos dice:

...La conversión de Ponce fue sincera y se expresó con la misma naturalidad en su segunda manera que en la primera.⁸

Definitivamente, en los años sucesivos, Ponce logrará su producción musical más importante.

Justamente de 1934 en adelante estrena sus bellos *Poemas* para canto y piano: *Cinco Poemas Chinos*, con letra de Toussaint, los de Lermontov, Mariano Brull, Tagore (ahora en versión orquestal), Francisco Icaza y hasta 1939 los últimos escritos sobre textos de Enrique González Martínez.

En ese mismo '34 termina la segunda versión de su poema Sinfónico *Chapultepec*, que estrena la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez, así como la *Suite en Estilo Antiguo* que será tocada por primera vez con la misma orquesta en 1935, año en que se estrena también el *Poema Elegíaco*, escrito en memoria del poeta Luis G. Urbina, fallecido poco antes. Recordamos que cuando Ponce viajó a Cuba en 1915, salió con Urbina, que en aquel entonces estaba exiliado y juntos

8 Robert Stevenson: Music in Mexico (Crowell, New York).

7 Pablo Castellanos: obra citada.

ofrecieron veladas literario-musicales allí en La Habana. Entre los dos maestros había por lo tanto una gran amistad de años, tal vez anterior todavía a ese viaje.

En 1933 es nombrado director interino del Conservatorio Nacional de Música y en 1934 funda la primera cátedra de folklore en la Escuela Universitaria de Música, logrando así, a través de los conceptos por él expuestos, la creación de las primeras sociedades folklóricas. Cinco años más tarde, en 1939, se hacía cargo de la dirección de la Academia de Estudios Folklóricos del Conservatorio Nacional. Poco antes había impartido dos conferencias sobre dicho tema: *Dignificación de la Música Mexicana y Música Indígena*.⁹

Durante todo este periodo una tercera generación de discípulos recibe sus valiosos consejos, destacando los nombres de Armando Montiel y Carlos Vázquez.

En 1936 nuevamente funda y dirige una revista: *Cultura Musical*, patrocinada por el Conservatorio. Entre sus colaboradores se encuentran altas personalidades del mundo musical de México, así como de otros países de Latinoamérica y Europa.

Entre las últimas obras de Ponce figura su divertimento sinfónico *Ferial*, estrenado en 1940, acerca del cual el propio compositor nos dice:

Al escribir *Ferial* no me he propuesto otra cosa que conservar en mi música las impresiones de una tarde de feria de un pueblecito cercano a Teotihuacan".¹⁰

Las *Cuatro Danzas Mexicanas* para piano, estrenadas en 1941, fueron escritas en la tradicional forma bipartita; sin embargo vemos en ellas un desarrollo técnico tal dentro de su escritura (politonalidad, modos gregorianos, acordes de cuarta, etc.), que nos hace pensar en la perfección estilística. Asimismo la *Sonata* para violín y viola, estrenada el mismo año, es según juicio de Sandor Roth, la máxima creación de Ponce. Y siempre en 1941, llegamos al estreno de su elaborado *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta; más de once años de trabajo, ya que según parece, a través de su correspondencia con Segovia, le fue encomendado

por éste tal vez poco antes de los años '30. La inauguración se llevó a cabo en Montevideo, dirigiendo Ponce y teniendo como solista a Segovia.

Es interesante recordar que durante este viaje en América del Sur realizado por los dos maestros, Poce sustentó dos conferencias bajo el título de *El folklore mexicano*; la primera en Uruguay (en donde cantó también la Chacha Aguilar) y la otra en Buenos Aires.¹¹

Una de las grandes creaciones del maestro es sin duda alguna su *Concierto* para violín y orquesta, estrenado en 1943 por Henryk Szeryng, quien lo considera como la mejor obra de Ponce. En el segundo movimiento aparece el tema de su canción *Estrellita*, dentro de una atmósfera totalmente modernista, envuelta en ricas armonías, ya sea cuando la orquesta acompaña al violín como cuando ella misma expone dicha melodía. El todo resulta de una belleza muy singular: Y es por supuesto esta versión la que hace suponer que su *Metamorfosis* de *Concierto* de *Estrellita*, para piano solo, haya sido compuesta durante este periodo, es decir alrededor de 1943, precisamente por el tipo de escritura que presenta.

La última obra sinfónica de nuestro Compositor es *Instantáneas Mexicanas*, seis pequeñas piezas, ya concebidas con anterioridad y ahora reunidas y orquestadas con el objeto de formar una *suite*. Fue estrenada en 1947 en el Festival Ponce que ofreció la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez. Gracias a esta obra, se le otorga el "Premio Nacional de Artes y Ciencias" de que le hizo entrega el Presidente de la República, Lic. Miguel Alemán, en febrero de 1948. Fue el primer músico en recibir dicha distinción y su último homenaje en vida.

Ponce siempre demostró una personalidad muy marcada dentro de sus composiciones, ya sea en el primer estilo desarrollado, como en el segundo. Al decir esto, me estoy refiriendo a la manera de poderle reconocer, puesto que sus obras llevan un sello muy especial. Por otro lado, independientemente de su manera de escribir, demostró en todo momento no ignorar lo que estaba pasando en el mundo musical que lo rodeaba. Estaba perfectamente consciente

9 Jesús C. Romero: obra citada.

10 Notas del compositor al programa del 9 de agosto de 1940.

11 Jesús C. Romero: obra citada.

de lo que ocurría con los otros compositores, así como de la trayectoria que seguía la música contemporánea de aquel entonces. Esto nos lo demuestra en sus conferencias *Igor Stravinski y la música moderna* en 1924; *La Estética de César Franck* en 1938 y *Arnold Schoenberg y su obra* en 1939.

Asimismo, un cierto número de sus escritos fueron recolectados después de su muerte y publicados bajo el título de *Nuevos Escritos Musicales*.

Miembro Fundador del Seminario de Cultura Mexicana de la S.E.P. en 1942; director de la Escuela Universitaria de Música en 1945; recibió numerosos homenajes y diplomas de Sociedades artísticas mexicanas y extranjeras; en fin, no terminaríamos de ennumerarlas una por una. Lo más importante es que en su música se reflejan las costumbres y tradiciones de una sociedad, el sentir de todo un pueblo, medio siglo de historia de México.



El joven pianista Manuel M. Ponce.

MANUEL M. PONCE VISTO POR UN PROFESOR NORTEAMERICANO DE ASCENDENCIA MEXICANA

RAYMOND LOPEZ

Si es verdad que todo artista creador aspira a la inmortalidad, las cosas marcharon a pedir de boca para *Estrellita*, puesto que el deficiente registro de esta canción puede haber acelerado su popularidad.

Ponce no pudo haber adivinado el movimiento juvenil de los últimos años de la década de los sesenta en los Estados Unidos que parece haber afectado el "renacimiento" del interés por todo tipo de guitarras y una literatura musical apropiada para cualquier nivel de talentos. Rara vez se ve un programa guitarrístico sin el nombre de Ponce.

A juzgar por los catálogos de grabaciones accesibles a toda clase de públicos, uno puede sacar la conclusión de que en 1982 Ponce ganó

mejor aceptación en los Estados Unidos que la obtenida por él mismo en su recital del Aeolian Hall de Nueva York en 1916, cuando tocó solamente obras suyas. ¿Quiere esto decir que los públicos se han vuelto más receptivos a la música nueva o desconocida? ¿O hay quizá un mejor conocimiento de los buenos ejecutantes y compositores mexicanos, gracias a la TV y a los discos y cintas grabados? Pero, por desgracia, en este país Manuel M. Ponce sigue siendo el autor de *Estrellita*, ora en su versión vocal original, ora en los arreglos corales o instrumentales. También se le conoce como autor de música guitarrística (cuando es el caso).

Antes de incurrir en más lamentaciones, recordemos lo que su *Preludio en Do Sostenido*

Menor hizo por Rajmaninov en los Estados Unidos. Mis propias experiencias tuvieron que ver con dicho *Preludio* y también con *Estrellita* por aquellos tiempos y ambas obras eran asimismo predilectas de mis padres mexicanos. Rajmaninov resentía que su popularidad estuviera basada en dicha obra y a esta distancia puede uno preguntarse si Ponce reaccionaría negativamente ante la "folklorización" de *Estrellita*.

Hoy día Ponce ha tomado su lugar entre los inmortales de la música de México: reposa en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores y su lugar en la historia de la música se halla firmemente establecido.

Este solitario músico-maestro-observador, habitante de un rincón sudoccidental de un vasto país, no osa hablar a nombre de todo mundo, pero hay ciertos datos que pudieran ayudar a formar un punto de vista racional y defensible de la posición de Ponce al norte de México.

Según lo estima el autor, la más inmediata y lamentable realidad está fincada en el escaso conocimiento que de la música de Ponce —fuera de *Estrellita* y una que otra obra para la guitarra— existe entre músicos aficionados y profesionales y maestros; y que sea mucho menos conocida aún por el público "consumidor". Pero comienzan a aparecer ciertos signos favorables.

En el resto de este escrito el autor proporciona algunas optimistas informaciones de la imagen de Ponce en los Estados Unidos, basadas en 18 años de viajes y relaciones en México y los Estados Unidos y ocho de enseñanza de la "Música en México" en el East Los Angeles College, situado en el corazón de la más numerosa comunidad mexicana fuera de México.

En mi condición de organista, pianista y maestro me siento sensitivamente atraído por la música de México y he considerado como una obligación personal conservarme en contacto —en los Estados Unidos— con la música culta de aquel país, por medio de la revisión de catálogos de grabaciones, audiciones críticas de conciertos de TV y radio, conciertos públicos y cuanto material impreso ofrecen las librerías al público en general. Se presentan aquí algunas razones posibles como causantes del lento crecimiento del interés del público; sugerencias pa-

ra mejorar el conocimiento de Ponce y algunos esfuerzos laudables de parte de algunos artistas visitantes mexicanos tendientes a mejorar la imagen de Ponce en los Estados Unidos.

¿QUE ATRACTIVOS TIENE LA MUSICA DE PONCE?

Un antiguo estudiante graduado en la guitarra clásica, respondió recientemente a la pregunta en cuestión: "Ponce le ofrece algo a todo el mundo", desde lo más sencillo hasta lo más complejo". Revisando su música se puede confirmar esta aseveración.

Ante todo, hay en esa música una apariencia confiable de los elementos tradicionales de melodía, armonía, ritmo, pero en forma fresca, imaginativa y atrayente. Aun en las obras neoclásicas más complejas, en las que Ponce se coloca en los límites de la tonalidad tradicional, existe un reposo y regreso a los centros tonales tradicionales, o a melodías accesibles, o a patrones rítmicos. Las texturas musicales tienden a lo complejo.

Hay, asimismo, referencias a lo nacional, a una esencia mexicana a través de temas folklóricos, melodías que a algunos les sugiere alguna canción de esas que les ayudan a comprender la música y su "internacionalización".

Por fin, para los mexicano-americanos de los Estados Unidos, el hecho de que Ponce sea considerado como un compositor distinguido de México, un intelectual en contacto con el alma y el pulso de la tierra nativa, uno que guió la búsqueda de las raíces nacionales y es con toda justicia llamado el padre del nacionalismo musical mexicano, asegura para ellos su lugar entre los ilustres.

Cualquier aumento de interés o de conocimiento de la música de Ponce en los Estados Unidos, puede obedecer a las razones siguientes:

1.—El renacimiento, o renovado interés por la guitarra entre los estudiantes de secundaria y bachillerato de los Estados Unidos, desde la década de los sesenta, como un instrumento que les proporciona una experiencia musical completa y personal en términos de melodía, armonía, expresión, facilidad portátil y mínimo costo de adquisición.

2.—Junto a lo antedicho está la necesidad de contar con una música apropiada. Esto no

significa que toda esa juventud conozca o ejecute música de Ponce, lo cual sería muy difícil de asegurarse.

3.—Ha aumentado el número de grabaciones de obras de Ponce hechas en México. Aunque éstas no aparezcan en catálogos nacionales pueden ser fácilmente adquiridas por viajeros norteamericanos, para uso personal, o para la enseñanza, como en el caso del autor.

4.—Ayudan las ejecuciones de obras de Ponce por guitarristas tales como Andrés Segovia, John Williams, Carlos Ontiveros, por mencionar sólo unos cuantos.

5.—Programas por concertistas mexicanos del calibre de Carlos Vázquez, eminente pianista y ciertamente el principal exponente de la música de Ponce para piano. Fue el suyo un reciente e importante recital de obras representativas de Ponce, desde las más sencillas hasta aquellas que demandan el vigor técnico de un Liszt; más las entrevistas radiadas y televisadas que se le hicieron mientras participaba como artista invitado en un simposio sobre música mexicana de ayer, hoy y mañana, en la Universidad de California, Los Angeles, del 28 al 31 de mayo pasado. Todo esto puede hacer mucho para proyectar el mensaje del "otro Ponce".

6.—Aunque en forma limitada, se ofrecen ejemplos en algunas obras guitarrísticas del mismo compositor que probablemente son las únicas grabaciones en los archivos locales.

7.—Una orquesta sinfónica comunitaria ejecutó recientemente el famoso *Concierto del Sur*, tocado por un maestro local, como excelente guitarrista. No recuerdo de ninguna otra ejecución en años recientes.

8.—El homenaje que se le hizo a Ponce por su centenario en México (1982) y la producción de discos Angel de México, desgraciadamente sólo adquiribles ahí, le ayudan al artista visitante para proyectar una más amplia vista de la música de Ponce para voz, piano y guitarra. En otras marcas están grabadas algunas de las obras orquestales. Es de esperarse que éstas sean usadas con provecho en los Estados Unidos por los maestros.

9.—Las grabaciones de la Organización de los Estados Americanos, Ediciones Musicales, Washington, D. C., están ahora a la venta. Este valioso proyecto ayuda a llenar un hueco para un mayor número de grabaciones de obras clásicas

de compositores latinoamericanos. *The Classical Guitar in Latin America* (OAS Record L012)) incluye la transcripción de Andrés Segovia de la *Sonatina Meridional* para la guitarra, con el guitarrista brasileño Everton Gloaden. El disco OAS-004 de la pianista uruguaya Raquel Boldonini, incluye dos *Estudios*. Richard Freed escribió las notas. El siguiente párrafo es digno de consideración.

Pese a que Ponce ocupa un sitio de importancia en la música mexicana y produce muchas obras mayores de gran originalidad y sustancia, su música ha sido tratada con indebido descuido. Su sino lo obligó a ser conocido únicamente por *Estrellita*. Pero quiso su propia suerte que fuese casi olvidado aun como autor de la propia canción, cuya sencilla elocuencia hizo que muchos la tomaran por una canción folklórica. Actualmente *Estrellita* es bastante representativa de los talentos de Ponce como melodista, lo cual está demostrado en sus obras mayores y en menor escala en sus dos *Estudios* grabados aquí...

10.—En general, se ha despertado una conciencia por conocer mejor a la América Latina. Existe un interés renovado en la lengua española y las cosas mexicanas, especialmente entre México-norteamericanos que se están despertando más abiertamente a las dimensiones tan vastas de su herencia cultural.

11.—También han colaborado los importantes recitales de la soprano mexicana María Luisa Rangel quien, acompañada por el autor cantó algunas de las más finas canciones artísticas de Ponce, ante comprensivos auditorios de universitarios y bachilleres, muchos de los cuales escuchaban estas obras, sin duda por primera vez. La respuesta permitió esperar que ha llegado el tiempo de aumentar aquí la dieta musical.

12.—Una lista de grabaciones de música de Ponce en el importante *Schumann Record and Tape Guide* (353 Boylston Street, Boston, Mass. 02116) ofrece constantemente sólo grabaciones de guitarra. En abril de 1982, la lista de discos catalogados de Ponce —principal fuente de marchantes de grabaciones en los Estados Unidos— presenta unos 45 000 LPs, stereo de las siguientes grabaciones:

- 1) *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta (1941). Segovia o John Williams.
- 2) Música para Guitarra (el guitarrista John Williams incluye las *Variaciones*).
- 3) *Preludios* para guitarra (Parkening).
- 4) *Sonatina Meridional* para guitarra (transcrita por Segovia). (Guitarrista Gloeden de la OAS Inter-American Recording mencionado arriba).
- 5) *Sonata Mexicana; Sonata Clásica* (Segovia).
- 6) *Sonata Romántica* (Segovia).
- 7) *Tema, Variaciones y Fughetta sobre un tema de Cabezón* (Benítez).
- 8) *Variaciones sobre "Folías de España", y Fuga para guitarra. Y Tres Canciones Populares Mexicanas* (John Williams. Music. Recording como arriba).
- 9) *Variaciones y Fuga sobre "Folías de España"* (Fisk).

mayoría de autores se refieren a él como líder de la música mexicana nacionalista.

Entre publicaciones recientes, la más digna de crédito en lengua inglesa es, en opinión del autor, el artículo que Robert Stevenson le dedica a Ponce en las pp. 74-75 del volumen XV del *New Grove's Dictionary*, VI edición (1980). El Dr. Stevenson es muy respetada autoridad en la música latinoamericana y profesor en la Universidad de California en Los Angeles. Igualmente valiosa y más profusamente ilustrada con análisis es la parte que le dedica el propio Stevenson al compositor en *Music in Mexico* (Crowell, 1951, pp. 231-237), cuya edición está agotada.

La VI edición del *Biographical Dictionary* de Baker (1978); *Music of Latin America* de Nicolas Slonimsky (1947) y *Music in Latin America An Introduction by Gerard Béhague* (1979) se ocupan, aunque brevemente, de Ponce.

Las series *Compositores de América* de la OEA son fuentes valiosas. El Vol. I de la edición de 1955, pp. 60-70 contiene una breve información bilingüe de la vida y obra de Ponce, acompañada de una excelente fotografía, más nueve páginas de un catálogo cronológico de 283 obras de Ponce, procedentes de 13 editores, más los manuscritos. Están catalogadas así: órgano (1), canto y piano (98), canto y orquesta (9), guitarra (23), guitarra y orquesta (*Concierto del Sur*), música de cámara (29), piano (98), dos pianos (1), violín y orquesta (el *Concierto*), violín y piano (5), coro (12), órgano (2), ópera (1) obras varias, (*sonata para piano y guitarra*) (1).

Para los lectores de lengua española hay en nuestras bibliotecas públicas la *Enciclopedia de México*, que en su tomo X, pp. 784-785 presenta una página entera dedicada a Ponce, con una pequeña foto del compositor en el piano. Merece citarse: "La música de Ponce elevó la guitarra a la categoría de instrumento de concierto".

LIBROS INFORMATIVOS SOBRE PONCE EN BIBLIOTECAS PARA EL PUBLICO EN GENERAL

De acuerdo con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce es el compositor mexicano más frecuentemente citado en textos sobre historia de la música, como el padre del nacionalismo en la música mexicana. Una reciente investigación en libros regulares de las librerías públicas y de bachilleratos, revela básicamente la misma información referente a tiempos tempranos, educación, estudios extranjeros y composiciones. Estos artículos se extienden de una pulgada de dimensión a una página entera, con sendas fotografías de Ponce.

La obra más frecuentemente mencionada es *Estrellita*. Cuando se menciona alguna otra es *Concierto del Sur*, sin omitir a Segovia. Cuando hay más espacio aparecen *Ferial* y *Chapultepec*; pocos mencionan las canciones "clásicas", piezas para piano, música de cámara. La

¿COMO PUEDE CONSEGUIRSE LA MUSICA IMPRESA DE PONCE?

En los Estados Unidos, salvo en colecciones para préstamos de las más importantes uni-

versidades y bibliotecas públicas, la música impresa de Ponce no está en venta en los principales repertorios de música del área de Los Angeles. Es posible conseguir *Estrellita* en innumerables arreglos, ora en español, ora en inglés, ora en ambos, en muchas tonalidades y en versiones simplificadas. Con suerte, el *Concierto del Sur* y algunos solos para guitarra pueden aparecer por ahí. Aparte de esto debe uno dirigirse al catálogo de la Southern Music Publishing Co., 1740 Broadway, New York, N.Y. 10019 para adquirir música impresa de sus listas. Es posible conseguir viejos catálogos libres de gastos.

Por tanto, los músicos serios y aún los aficionados interesados en la "otra música" de Ponce tienen pocas oportunidades en los Estados Unidos.

Debemos mencionar las partituras comprendidas en el catálogo de la biblioteca del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana, Bloomington, así como las partituras de orquesta en la Colección Fleisher de la Biblioteca Pública de Filadelfia.

ALGUNAS CAUSAS DEL LENTO CONOCIMIENTO DE LA MUSICA DE PONCE

A falta de una apropiada requisitoria nacional, uno debe atenerse a sus observaciones personales con objeto de hallar las causas determinantes del lento conocimiento de las obras mayores de Ponce en los Estados Unidos.

Ante todo, debo insistir en que la estatura y lugar ocupados por la música de Ponce en México, con todo derecho, está literalmente avalada en los Estados Unidos, pero en la práctica, las oportunidades para un contacto público con el genio del compositor son limitadas.

Contribuye a tan negligente postura la pobre opinión que de la música de México tiene el público, tanto entre los músicos como entre los amateurs de los Estados Unidos. Los clásicos europeos y la música folklórica y popular de México inundan la escena (aparte del "pop" doméstico).

Las estaciones radiofónicas de música clásica parecen rechazar los discos de música culta grabados en México. Y como las compañías mexicanas y los artistas no les envían discos de cortesía, las estaciones locales se sujetan al catálogo doméstico de Schwann que los surte de grabaciones de ejecutantes artistas por razones comerciales.

Entre los organizadores de programas de grupos profesionales, parece existir una carencia lamentable de conocimiento del valor y jerarquía de la producción de Ponce, y, naturalmente, de la música mexicana en general. Como se dijo antes, esto puede ser un reflejo de la falta de contactos y grabaciones y la carencia de instrucción en las escuelas musicales preparatorias. Obviamente, el maestro no puede enseñar lo que desconoce y por tal motivo, es posible que nunca se entere del asunto. Solamente la iniciativa individual es capaz de ampliar el horizonte musical del estudiante en campos del vasto tesoro musical existente al sur de nuestro territorio.

No es imposible el acceso a multitud de partituras que pueden ser ejecutadas. Sólo se requieren algunos esfuerzos. Ya hemos mencionado varias fuentes de acceso.

En suma, si la música de Ponce debe ser mejor conocida, las grabaciones hechas y vendidas en México deberían eventualmente entrar al mercado de los Estados Unidos. Pueden presentarse factores legales formidables, pero las estaciones radiofónicas de música clásica podrían ser provistas con discos de cortesía. Las ciudades importantes y algunos bachilleratos y universidades tienen FM en sus estaciones de radio para ofrecer música clásica casi en exclusiva.

En una reciente serie radiofónica titulada "Música del Mundo Hispánico", se tuvo aparentemente que recurrir a discos procedentes de España, o del catálogo Schwann; o quizá a colecciones privadas. De México se escuchó una mínima parte de música.

Si se estableciera un mayor contacto y conocimiento del hombre y su música, la demanda de partituras y ejecuciones pudiera aumentar. Tal como están las cosas, el auditor común, o

el amante de la música, dependen grandemente de lo que tienen a mano.

EL FUTURO

Para expandir el arte de la música mexicana en los Estados Unidos, incluyendo la del inmortal Ponce, deberíamos:

1.—Alentar giras, aunque sean limitadas, de músicos mexicanos especializados en música culta. Conferencias-conciertos de música mexicana son valiosos.

2.—Alguien, en alguna parte, debe abrirle el mercado a las grabaciones de música mexicana en los Estados Unidos. (¡Este puede ser un ingenuo deseo!).



3.—Por medio de los departamentos de música de los bachilleratos y las universidades explotar las posibilidades de programas que incluyan la música culta de México. La música folklórica y la música popular carecen de problemas. Es verdad que cuesta menos trabajo contratar concertistas individuales, con un esfuerzo mucho menor de hospedaje, transporte y alimentos.

4.—Es tiempo de que los grupos mexicanos que nos visitan les añadan a sus programas obras de Ponce tan impresionantes como el famoso *Huapango*, los *Sones de Mariachi* y *Sensemaya*, todas obras maestras, en realidad. Quizá en toda la literatura de Ponce haya por lo menos una obra que algún conjunto musical,

director o solista halle llamativa y adecuada para un despliegue de madurez técnica y musical del compositor.

PARA TERMINAR

Uno debe alabar los esfuerzos de los “empresarios” mexicanos independientes, tales como Carmen Sordo Sodi y sus Representaciones Artísticas de México, D. F., por haber introducido últimamente al pianista virtuoso y especialista en Ponce, Carlos Vázquez, a los públicos de Los Angeles: una primera experiencia valiosa e impresionante para muchos.

Las conferencias-conciertos de María Luisa Rangel, soprano de la ciudad de México, y las contribuciones de la *Heterofonía* de Esperanza Pulido (ahora órgano del Conservatorio Nacional de Música) han hecho mucho para elevar la imagen de Ponce en los E.U.

Ojalá que aumente el número de publicaciones póstumas de Ponce, y crezca el número de sus grabaciones en México y escuchemos, por lo menos, conciertos en vivo por radio o televisión y literatura impresa de “Ponce siempre presente”, todo combinado para producir una constelación en torno a la *Estrella* que añada brillo a nuestro firmamento musical.

Traducción de ESPERANZA PULIDO



El gran guitarrista Andrés Segovia.

La labor de Investigación Folklórica de Manuel M. Ponce

CARMEN SORDO SODI

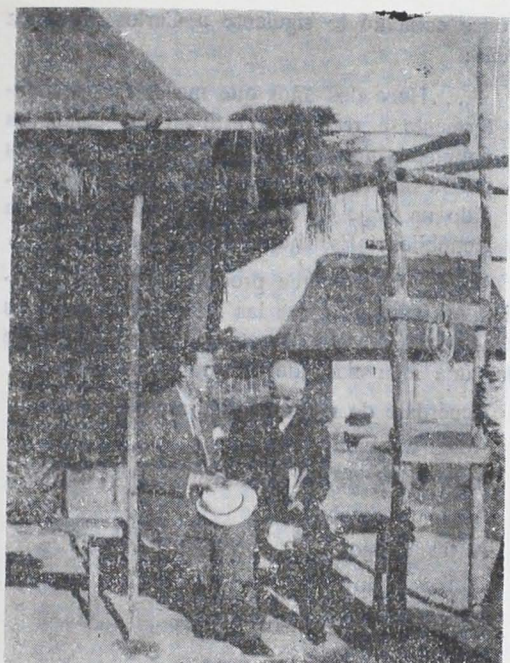
La obra de Manuel M. Ponce ocupa una de los principales capítulos de la historia de la música mexicana, no solamente por la prodigalidad de su parte creadora, sino porque, además de haber sido un extraordinario pedagogo musical, incurrió en otros campos en los que no hemos detenido suficientemente nuestra atención: su labor musicológica, su personalidad literaria, su poesía, sus crónicas y críticas musicales, sus trabajos editoriales y de promoción musical internacional y sus investigaciones en el ámbito de la etnomusicología y del folklore. A no ser por la recopilación realizada por Ponce de muchas de las más conocidas melodías tradicionales que circulan en la actualidad, formando parte de nuestra cultura musical nacional, éstas se hubieran perdido. Tal rescate, por sí solo, colocaría al autor de la *Balada Mexicana* en un lugar prominente.

Es indudable que el nacionalismo de Ponce se acentúa durante su primer viaje de estudios a Europa, principalmente cuando, como alumno del Conservatorio de Berlín, sufrió el choque de las corrientes imperantes y vivió las primicias de lo que sería la etnomúsica dentro de un marco científico al que no estaba acostumbrado. Los musicólogos berlineses se planteaban preguntas conducentes a la resolución de la problemática referente al conocimiento integral del fenómeno sonoro y su vinculación con el hombre. Lo que la música es para el hombre en sus múltiples funciones vitales y en sus diversos medios ambientales, era el objeto de discusión entre músicos, investigadores musicales y antropólogos, principalmente de Francia, Alemania, Holanda y Hungría, cuando Ponce era alumno de Martín Krause. Ahí sufrió el choque de las corrientes imperantes y tuvo la oportunidad de estar en contacto con los grandes musicólogos de la escuela de Berlín: Carl Stumpf, Abraham von Hornbostel, Curt Sachs y Robert Lachmann, quienes formaron a los más gran-

des etnomusicólogos del futuro, iniciando así la escuela de la etnomusicología, entre cuyos alumnos eminentes cabe mencionar a Fritz Bose, George Herzog, Mieczyslaw Kolinski, Edith Gerson-Kiwi y Marius Schneider. Este grupo fue el que llevó a cabo la mejor y mayor parte de la investigación y edición de la *Primera Antología Sonora del Mundo*, con materiales recopilados por ellos mismos para el Archivo de Berlín. Palpable resulta esta influencia en los trabajos de investigación folklórica y recopilación musical que se impuso Ponce.

Al fundar en París la revista GACETA MUSICAL, su vinculación con el mundo de la etnomusicología fue mayor: varios etnomusicólogos colaboraron con él, escribiendo artículos para la incipiente publicación, como el eminente organólogo Andrés Schaeffner, el Dr. Braillou, Jacques Chaillet, entre otros.

Por aquel entonces, la etnomusicología era desconocida en nuestro país. Le tocó a Ponce darnos informes acerca de esta nueva ciencia, primero por medio de sus escritos y de la revista mencionada, desde París. Posteriormente a su regreso a México, se empeñó en la formación de investigadores musicales y recopiladores de folklore, consiguiendo introducir aquí la carrera de folklorólogo, tanto en la Escuela de Música de la Universidad, como en el Conservatorio Nacional de Música, de cuya carrera fue no sólo el promotor, sino el principal maestro. Tuvo como alumnos en esta cátedra, a distinguidos investigadores y compositores, como Francisco Domínguez, Concha Michel, Amelia Millán, Virginia Rivera, Vicente T. Mendoza, Carlos Chávez, Alfonso del Río, Nabor Hurtado y Pablo Castellanos, entre muchos otros. Gracias a ellos hemos podido contar, si no con un estudio completo, cuando menos con un panorama de la música tradicional y folklórica de México.



El maestro Ponce con Armando Montiel Olvera en un viaje de estudio a Tamiahua, Veracruz. . . .

Apasionado de la investigación musical, sus trabajos de recopilación de melodías tradicionales, tanto entre los grupos étnicos, como en los diversos *habitat* del pueblo mestizo, fue infatigable y encomiable. Dentro y fuera del país se le conocía más, a nivel popular, como autor de canciones mexicanas que como compositor de música culta. Las canciones del pueblo le dieron las primicias de la fama, pero él nunca se las atribuyó: siempre dijo que lo único que había hecho era armonizarlas, dejándolas como las canta el pueblo. Otra cosa es el uso que posteriormente hizo de algunas de esas melodías en partes de sus obras.

Tomando a Francia y a Alemania como ejemplos, Ponce aplicó en México el folklore a la pedagogía infantil, tanto en lo que escribió para los jardines de niños, como en la enseñanza del piano. Tituló la primera serie de piezas fáciles para niños *Veinte piezas fáciles para los pequeños pianistas mexicanos*, edición realizada bajo el patrocinio del Ateneo Musical de México en marzo de 1935. En todas estas piezas usó temas folklóricos.

Curiosamente, Pablo Castellanos escribe en diciembre de 1966 la introducción para su obra

El pequeño pianista mexicano, que fuera editada por Ricordi, México, en 1976, la cual consiste de 40 piezas tradicionales mexicanas, adaptadas para la enseñanza elemental del piano, repitiendo así, aunque con varios temas nuevos, lo que anteriormente hiciera su maestro.

Ponce fue uno de los promotores del Departamento de Folklore que fundara en 1921 la Secretaría de Educación, mucho antes de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al promulgarse en diciembre de 1946 la ley orgánica que dio lugar al Instituto mencionado, los departamentos de Música y Folklore de la Secretaría se convierten (según el artículo 6o. de esa ley) en el Departamento de Música del flamante Instituto, y el Departamento de Folklore se reduce a la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, misma que se transforma, en 1976, gracias a un proyecto mío, en el actual Centro Nacional de Investigación e Información Musical del INBA (CENIDIM), del que fui fundadora y primera directora y en cuyos archivos se encontraban, hasta 1977, muchos de los trabajos de recopilación de Ponce: manuscritos de su puño y letra, correspondientes a las investigaciones que realizó el maestro para el extinto Departamento de Folklore, principalmente en los estados de Michoacán, San Luis Potosí, Oaxaca, Nayarit, Zacatecas, Jalisco, Yucatán, Guanajuato y Aguascalientes. El rescate de estas "fichas de trabajo" de las investigaciones folklórico-musicales de Ponce, se debe al ilustre etnomusicólogo y compositor catalán Baltasar Samper, exiliado político español, quien tomó la nacionalidad mexicana. Desde su llegada a México, Samper trabajó para nuestro gobierno, habiendo sido nombrado posteriormente miembro de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, lugar donde le conocí y de quien tanto aprendí durante los siete años que tuve la suerte de trabajar a su lado.

En la época de aquellas investigaciones, Ponce propuso un plan de trabajo a las autoridades de la Secretaría de Educación:

1.—Antes todo, recoger las tonadas populares, obedeciendo a un plan general, cuya base sería la división de nuestro territorio en zonas de estudio y exploración, formadas por las regiones más ricas en canciones (estados de Michoacán, Jalisco, Oaxaca, Veracruz, las impor-

tantes y fecundas zonas del Norte y del Bajío, etc., etc.).

2.—Nombrar un comité directivo que podrían integrar, además de un delegado de la Secretaría de Educación Pública, un músico (“por Dios, que sea músico”) entusiasta por este género de trabajo literario, que se encargaría del texto de las canciones.

3.—Este comité enviaría a las diferentes zonas delegados con preparación adecuada de estudios serios de composición musical y provistos de gramófonos y otros aparatos fonográficos para imprimir discos y cilindros con los directamente tomados de los campesinos y de los “cantadores populares”.

4.—Los delegados tomarían, asimismo, fotografías de los lugares donde recogieran las canciones de las “danzas” religiosas y profanas, de los instrumentos musicales más característicos de la región, y apuntarían los datos interesantes acerca de la producción de los cantos, fechas, etc.

5.—Las investigaciones se harían, de preferencia, en los lugares más alejados del ferrocarril, donde se supone que no ha llegado la plaga del jazz, o de los couplets ciudadanos.

6.—La traducción de los cantos y bailes sería hecha por músicos competentes, quienes los escribirían en notación actual, mas cuidando de no alterar ni el ritmo, ni la melodía recogida por el gramófono.

7.—Las melodías se escribirían en un pentagrama, reservando otros dos para la armonización o acompañamiento, si así se deseara.

8.—Las melodías catalogadas y ordenadas por regiones, o asuntos (canciones de amor, humorísticas, picarescas, etc.), se publicarían en un volumen, ilustradas con las notas y fotografías adecuadas.

En teoría, el plan fue aprobado, más no así el presupuesto para llevarlo a cabo, de lo que mucho debemos lamentarnos ahora, pues de haberse podido comprar los aparatos necesarios, tendríamos hoy día una muy valiosa antología sonora del folklore nacional. Respecto a la falta de apoyo para la investigación folklórica,

Ponce comentó lo siguiente a Carlos González Peña:

... Hace dos años que me dedico particularmente a recoger y estilizar las canciones populares mexicanas. He tenido dificultades por la falta de apoyo oficial y no he emprendido un viaje de estudio a través de toda la República. ¡Ese hubiera sido mi deseo!...

Aunque la lista que proporciono a continuación no contiene todas las melodías recopiladas y armonizadas por Ponce, al menos se puede dar una idea clara de lo que logró hacer:

Acuérdate de mí mujer ingrata

Adiós mi bien

A la orilla de un palmar

Antes te amaba

A tus amigos

Cielito lindo

Ciuden su vida

China del alma

De tres flores

Dolores hay

Dos seres hay

Hace ocho meses

India mía

Isaura de mi amor

Jarabe Zacatecano

Joven divina

La Adelita

La barca del marino

La Cucaracha

La Pajarera

La Pasadita

La Peña

La Posada

La Revolución

La Trigueña hermosa

La Valentina

La Zandunga

Las Mañanitas

Lejos de tí; (según Carlos Vázquez hay tres manuscritos de Ponce con este mismo título, uno corresponde a la versión original de la canción del propio Ponce y, los otros dos constituyen versiones del pueblo).

Los Tecuanes

Los Xtoles

Mañanitas de Aguascalientes

Marchita el alma; (esta canción se le conocía también desde el siglo pasado con el nombre de "La ilusión perdida" y se le atribuye a Antonio Zúñiga, trovador y compositor popular que cerca de 1875 vivía en Silao, Guanajuato).

Me he de comer un durazno

Palomita

Perdí ya toda esperanza

Por tí mi corazón

Qué lejos ando

Qué pronto

Rayando el sol

Si algún ser

Soñó mi mente loca

Soy del rancho

Soy paloma errante

Te amo

Vengo a saber si tú me amas

Ven oh luna

Ya no llores, enjuga ese llanto

Ya sin tu amor

Yo me propuse

Yo mismo no comprendo

Yo no sé qué decir

A esto, cabe añadir un comentario sobre en cuáles obras de concierto introdujo Ponce algunos temas folklóricos, producto de su propia investigación. Y así encontramos: "Cuiden su vida", en el *Ferial*; "Mañanitas" y "Jarabe" en la *Rapsodia Núm. 2*; "Me he de comer un durazno" y "Acuérdate de mí", en *Balada Mexicana*; "Cielito lindo", en *Preludio Mexicano*, melodías yucatecas y chiapanecas en el *Scherzino Maya*, etc. Otras obras nacionalistas contienen melodías que habían sido rescatadas con anterioridad por Melesio Morales, García Cubas, Ricardo Castro, Ríos Toledano, J. Iriarte, Tomás León, etc., aunque sin un propósito tan definido como el de Ponce.

A lo largo del estudio y análisis de sus recopilaciones musicales, es notoria su afición desmedida por la canción y por los buenos textos

de las mismas, hecho que indudablemente obedece a las ligas psicológicas y afectivas de Ponce con la poesía: su entrañable amistad con poetas de la talla de López Velarde, González Martínez, Urbina, etc., y, el hecho de que él mismo era poeta y acostumbraba entre amigos y en la intimidad hablar en verso. Las letras que escribió para algunas de sus canciones de concierto son prueba de su delicado estilo y buena rima.

Alguien ha dicho que la música mexicana es toda canción y la música de Ponce, no sólo por concepto y uso de las melodías tradicionales del pueblo, sino por su proyección, es toda canción: una canción a México.



Ponce con niñas tarascas y la ciega Severiana Rodríguez, quien cantó para él muchas canciones populares mexicanas.



Ponce en la feria de San Marcos.

RECTIFICACION DE ALGUNOS ORGANISTAS MEXICANOS

La escuela organística de México, durante este siglo, fue iniciada en 1934 por los maestros Jesús Estrada y Miguel Bernal Jiménez, poco después de su regreso de Europa, en donde por varios años habían cursado altos estudios musicales. Con base en esa escuela, muchos destacados organistas mexicanos, desde hace más de un cuarto de siglo, han cotinuado la tradición organística mexicana mediante la cátedra y los conciertos, que en nuestro país y en el extranjero ofrecen, dando con ello profundo realce a este arte. O sea, que no hace falta "crear escuela" aquí, como afirma Felipe Ramírez Ramírez en reciente entrevista.

Las apreciaciones que hizo Felipe Ramírez, en el comentario aparecido en *Diorama de la Cultura de Excelsior* están llenas de impresiones y anhelos de ocultar realidades, lo cual denota falta de ubicación y de información. Es justo por lo tanto aclarar la serie de conceptos vertidos por ese músico, ya que con ellos se desvirtúan los hechos, logros, datos y fechas, que enmarcan la ya larga actividad organística en nuestro país.

En primer lugar, la intensa labor que se desplegó para reconstruir los magníficos órganos de la Catedral de México, destruidos por el incendio de 1967, la emprendió el organista Víctor Urbán, según se puede comprobar en la nota de protesta publicada por *Excelsior* el sábado 2 de diciembre de 1972, en la que maestros y alumnos del Instituto de Liturgia, Música y Arte, hacían ver a la opinión pública que instalar un órgano electrónico en el recinto catedralicio, iba en contra de la dignidad del Templo Mayor de México, dado que era posible la restauración de los órganos históricos.

A los afanes de ese grupo de músicos, se sumaron los de la Unión Nacional de Organistas, con el total apoyo y prestigio del entonces su presidente honorario, maestro Jesús Estrada y los de destacadas personalidades mexicanas

como los doctores Arturo Arnaiz y Freg, Ignacio Bernal, Miguel Bueno, Rodolfo Rojas Zea, entre otros; y también extranjeros, como los maestros Fernando Germani, Helmut Reiling, Ferruccio Vignanelli etc., de cuyos comentarios y opiniones dio amplia cobertura la prensa nacional.

Convencido el Gobierno Mexicano, después de haber efectuado consultas, dentro de las cuales la que se hizo al Instituto Smithsonian de Washington, se decidió preservar esos tesoros artísticos, iniciándose su reconstrucción en el año de 1975, labor que se terminó en 1977. Una vez reconstruidos los órganos, se solicitó insistentemente se hicieran oír de nuevo, como lo prueba, por ejemplo, el artículo de Manuel Aguilar de la Torre del 18 de diciembre de 1977, publicado en *Diorama de la Cultura de Excelsior* y la copiosa correspondencia, que el mismo maestro Víctor Urbán envió a la Dirección General de Bellas Artes, en su calidad de Director del Conservatorio Nacional de Música.

Por otra parte, en relación con el órgano del Auditorio Nacional, no se entiende por qué Felipe Ramírez habla de su reinauguración ¿Acaso se reconstruyó, remodeló o reformó ese instrumento? Lo único que hizo el músico queretano fue tocarlo por tercera ocasión el pasado domingo 18 de julio, después de que lo hiciera Víctor Urbán el 15 de febrero de este año, en concierto privado para el Director de Bellas Artes y otras autoridades del INBA, según se informó al público en la nota aparecida el 21 de febrero en *Ultimas Noticias de Excelsior*; y más recientemente, el 30 de junio pasado, el mismo organista Víctor Urbán lo tocó para más de 5 000 personas, entre las que se encontraban el Subsecretario de Educación Pública, el Director del Politécnico y otras autoridades más, acontecimiento que se dio a conocer el 29 de junio en *Excelsior*. Con el recital de febrero, Urbán hizo escuchar de nuevo el instrumento,

después de varios años de silencio, manifestándose las autoridades del INBA sobre la necesidad de volver a utilizar ampliamente el magnífico instrumento.

Este órgano se instaló en el recinto de Chapultepec, gracias a la tenaz labor del maestro Jesús Estrada, quien lo inauguró el 23 de noviembre de 1958 con un concierto al que siguieron 3 recitales del afamado organista británico E. Power Biggs.

A partir de esa fecha, el maestro Jesús Estrada, en su calidad de organista Titular, auxiliado siempre por el subtítular maestro Víctor Urbán, promovieron durante 13 años los Festivales Internacionales de Órgano, en los que participaron connotados organistas mexicanos, como Alfonso Vega Núñez, Jesús Carreño, Daniel Trejo, Manuel Zacarías, Juan Bosco Correro, Roberto Oropeza, Francisco Javier Hernández, Hermilo Hernández, Abel Rodríguez, Dorothy Goullete y los propios Jesús Estrada y Víctor Urbán, así como también famosos músicos extranjeros, como Fernando Germani, Marilyn Mason, Jiri Ropek, Clyde Holloway, George Markey, Renzo Buja y otros más.

A uno de aquellos Festivales fue invitado Felipe Ramírez por el maestro Jesús Estrada para que tocara un concierto, propuesta que aceptó el organista queretano, no obstante "la acústica inadecuada" que según el invitado había en el Auditorio y el continuado rechazo de que hizo gala durante años, por ser ese instrumento italiano y no alemán. O sea que la "satisfacción" que tiene ahora el organista, es resultado de un sorprendente cambio, cuyos resortes se ignoran.

A mayor abundamiento, el órgano del Auditorio se hizo oír durante muchos años, desde su inauguración, en múltiples conciertos para el grueso público, "siempre en domingo, siempre a las doce y siempre a dos pesos el boleto", frases del maestro Angel Salas de quien fue la idea y quien desplegó todo su entusiasmo para que los muchos organistas mayores de México tocaran en aquellos Domingos Populares de la Cultura.

En este sexenio enmudeció el instrumento, debido a que las autoridades de la Dirección de

Música y Danza del INBA cerraron las puertas a toda iniciativa presentada por los antiguos titulares del órgano. No se comprende por qué ahora, a "todo vapor", organizan un festival, cuando durante casi 6 años estuvieron renuentes a patrocinarlo

El órgano, para que lo tocara Felipe Ramírez, no fue necesario "remozarlo", puesto que eléctrica y mecánicamente siempre ha estado en condiciones de ser tocado, gracias a los cuidados de sus organeros que lo han mantenido en excelente estado. Lo que se hizo fueron adaptaciones a la sala desde inicios de este año, quitándose, entre ellas, unos paneles que cubrían las fachadas del órgano.

La idea de efectuar conciertos populares en lo que resta del año, no fue del organista Felipe Ramírez. Este proyecto fue entregado al Director de Bellas Artes en febrero por los maestros Ramón Noble y Víctor Urbán, que presentaron detallado plan de conciertos, que es el que ahora aparece con una nueva paternidad, incluyendo la idea del homenaje al Maestro Jesús Estrada que se proyectó para el mes de octubre, que en este caso resulta contradictorio por el trato que le dieron las autoridades del INBA al fallecido maestro jalisciense, a quien como pago a sus esfuerzos y entusiasmo de años, le suprimieron, conjuntamente con Víctor Urbán, la titularidad del órgano, sin mediar explicación ni indemnización por los 20 años de servicios.

La labor de investigación se ha realizado en México desde hace varias décadas; prueba de ello son las ediciones impresas, las conferencias, los discos y los conciertos que se han multiplicado con los años, gracias, por ejemplo, al patrocinio de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Secretaría de Educación Pública y recientemente a FONAPAS. Esto demuestra que no ha habido "carencia de investigadores" y que no sólo Felipe Ramírez "ha tenido la suerte de encontrar, por primera vez, música organística mexicana del siglo XVIII".

Los maestros Bernal Jiménez y Jesús Estrada, hasta poco antes de su fallecimiento, rescataron tesoros de la música virreinal mexicana, labor que permitió reunir, estudiar, analizar, transcribir e instrumentar, en ocasiones, múlti-

ples obras de los siglos XVI, XVII y XVIII. Miguel Bernal en el Colegio de las Rosas y la Catedral de Morelia y Jesús Estrada en las Catedrales de México, Durango, Oaxaca, Guadalajara y Puebla fueron al encuentro de obras que se creían perdidas para siempre. Consecuencia de esa labor (apoyada la de Jesús Estrada por la Universidad), son las obras de Hernando Franco. Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Ignacio Jerusalem y Stella, Juan Matías de los Reyes y otros más, que ahora forman parte del acervo cultural de México. Esta herencia de los músicos del virreinato, no sólo se ha escuchado en concierto, radio y televisión, sino que también ha sido grabada en *Voz Viva de México* de la Universidad Nacional Autónoma de México y dentro del enfoque histórico, en el libro *Música y Músicos de la Epoca Virreinal*, editado por la Secretaría de Educación Pública, el maestro Jesús Estrada reconstruye el ambiente de la época, la vida de los compositores e intérpretes y las circunstancias en que se crearon aquellas obras, además de abordar las interrelaciones entre el medio y esta manifestación artística; y otro libro aún inédito: *La enseñanza musical en la Nueva España*.

Necedad sería seguir abundando en esta materia, por conocidos que son los hechos, logros y datos. Tranquilamente hay que situarse en el nivel de la cultura musical de México, parte de la cual sostiene la escuela organística mexicana y la investigación, que de la música virreinal, hicieron Estrada y Bernal con las sólidas bases académicas que requiere esta disciplina.

En resumen, no hace falta "crear una escuela", los interesados en aprender la tienen desde hace años a su disposición, aquí en México.

Con todo lo anterior se ha satisfecho la necesidad de aclarar, dentro de un cuadro de realidades, cosas demasiado sabidas y elementales, para salir al paso a tan insólitas afirmaciones hechas por el maestro Felipe Ramírez Ramírez.

Firman este escrito:

JUAN B. ESTRADA GUTIERREZ

RAMON NOBLE O.

VICTOR URBAN

MIGUEL REYES

PABLO HERNANDEZ

JAVIER GARDUÑO SANSAUBE

CRONICA

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

El libro de José Antonio Alcaraz, "El mundo de los libros", es un estudio de los hábitos de lectura en España. El autor, que es un bibliotecario, analiza los datos de los últimos años y muestra que el lector español es cada vez más exigente y selectivo. El libro es una obra de gran interés para los bibliotecarios y los amantes de la lectura.

LIBROS

ESPERANZA PULIDO

JOSE ANTONIO ALCARAZ, *Hablar de Música* (Conversaciones con compositores del Continente Americano). Universidad Autónoma Metropolitana, Coordinación de Extensión Universitaria, México, D. F., 161 pp.

Buena idea tuvo José Antonio Alcaraz de reunir en un libro las importantes conversaciones y entrevistas que ha tenido con algunos de los más conspicuos compositores de América: Carlos Chávez, Mario Lavista, John Cage, Sergio Cervetti, Aarón Copland, Virgil Thomson, Roger Sessions, George Crumb, Lukas Foss, Edgar Varese y Alberto Ginastera, o sea: dos de México, siete de los Estados Unidos, uno de la Argentina y uno de Uruguay. Quizá José Antonio vuelva sobre la carga con algunos otros compositores contemporáneos de este Continente, para que su obra no se quede trunca. Claro que habría de llevarlo a cabo entre los más jóvenes valores, pero para ello tendría quizá que permitirles unos cuantos años adicionales de evolución.

Partió, cual debía ser, en dominios de Carlos Chávez, dividiendo sus conversaciones con él en tres partes a cual más atractivas, entre las que la última incitó grandemente mi interés: *El testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas*. No me expliqué la razón por la que el maestro Chávez le haya pedido a su interlocutor que publicara lo que iba a decirle sobre Revueltas hasta después de su muerte. Hubiera sido mucho mejor que contribuyera con sus rectificaciones a borrar la mala impresión que teníamos muchos sobre relaciones poco amistosas entre los dos grandes músicos. Ahora quiero creer que se trataba de maledicencias contra Chávez, pero ¿por qué no aclararlo él mismo? Hay cosas que cuesta trabajo explicarlas. Estanislao Mejía fue mi maestro y nunca le conocí tan siniestras intenciones, como indicó Chávez, pero yo era entonces demasiado joven

para poder percibir cosas de ese jaez. Al artista lo hacen sus obras y a las obras los tiempos. Necesario es que éstos corran lo suficientemente para colocar a cada quien en su verdadero sitio...

El subtítulo de "Conversaciones" le sienta perfectamente a este libro. En el caso de Cage, por ejemplo, pronto abandona José Antonio el tono de entrevistador para iniciar una plática de igual a igual con John Cage, a quien su interlocutor le intriga e interesa, según puede uno irlo percibiendo paso a paso, sobre todo en el incidente entre Cage y Virgil Thompson, en el que insiste posteriormente J.A. al conversar con este último. Posee el autor un "sistema" especial para arrancarles secretos y comunicaciones a sus "víctimas". El secreto de tal "sistema" proviene del conocimiento estricto que de cada uno de los compositores elegidos tenía J.A. antes de abordarlos. No solamente conocía la obra integral de cada uno, sino también mucho de sus psicologías en el terreno de los conocimientos y las limitaciones. Llevaba en cada caso preparado un cuestionario que con frecuencia hacía a un lado para proseguir una conversación libre, de acuerdo con el sesgo que iba tomando. La pregunta inicial: "¿Cuáles son para usted los problemas más importantes a que se enfrenta actualmente el compositor?", aparece en el libro con Cage, Cervetti, Copland Mario Lavista y Ginastera. En George Crumb, hacia finales de la entrevista y en los demás está implícita en el transcurso de la conversación.

Las más interesantes conversaciones me parecieron integradas en las "confesiones" de Cage y Chávez. Después de leerlas se producen en uno reacciones determinadas, aunque con todas aprende uno algo que no sabía, o de lo que se hallaba inconsciente. Indudablemente José Antonio Alcaraz es extremadamente "du-

cho” en el arte de “conversar” con gente famosa del mundo internacioal de la música. Lo realiza con gran seriedad, pero intercalando aquí y allá un poco de sal y pimienta...

JOSE EDUARDO MARTINS, *La sonoridad pianística de Claudio Debussy*. Novas Metas Ltda. Sao Paulo, Brasil, 1982, 256 pp.

Afirma la prologuista de esta obra, Julia d'Almendra, directora del Instituto Gregoriano de Lisboa, que en el libro en cuestión se analizan por primera vez (el subrayado es nuestro) las sonoridades pianísticas de Claudio Aquiles Debussy. El autor, José Eduardo Martins, un pianista brasileño que es asimismo investigador, podrá no haber sido el primero en realizar esta tarea, pero tal cosa no disminuye en lo absoluto los méritos de un trabajo que le requirió varios años de pesquisas y resultados muy dignos de consideración y elogio.

Martins dividió su obra en dos partes: dedicó la primera al contenido de la obra pianística de Debussy; la segunda, al análisis de la misma. Después de proponer una nueva cronología para dicha producción pianística —en lo cual sí demostró su originalidad— entra Martins en el mundo sonoro del compositor impresionista, adoptando, en parte, el porcentaje de intensidades establecidas por Jarosovski:

p - pp	— 68%
f - ff	— 22%
pppp - mp	— 70.3%
mf - f total	— 29.7%

Martins acepta el procedimiento de porcentajes, pero variándolos en la siguiente forma, (de acuerdo con las cinco fases en que dividió su trabajo): títulos simbólicos; títulos literarios; títulos programáticos; títulos abstractos y adoptando solamente las intensidades p - pp; f - ff, de acuerdo con sendas fases:

	p - pp	f - ff
Primera fase:	59.6%	28.2%
Segunda fase:	66.1%	22.6%
Tercera fase:	74 %	17 %
Cuarta fase:	74.9%	18 %
Quinta fase:	65.8%	24.4%

Esta clasificación es muy original en el devenir de las “fluctuaciones sonoras” de la obra pianística de Debussy. Naturalmente el autor coloca todos los títulos dentro de sus categorías correspondientes.

No es ninguna novedad que en la obra total de Debussy reine una gran flexibilidad. Raros son los movimientos rígidos —expresa el autor— dando como ejemplo *Las Bailarinas de Delfos*, en lo que quizá no todo mundo podría coincidir. El término *rubato* se hallará siempre presente en la obra pianística de referencia —dice— pero adentrarse en la importancia agógica del *rubato* debussista resulta grandemente complejo, porque infiere una comprensión total del término para el intérprete. Generalmente se entiende por *rubato* la comprensión amplia de *stringendo-calando*, lo cual induce apenas una elasticidad y flexibilidad del ritmo; pero Debussy lo usa en formas diversas. En obras como *Reflejos en el agua* y *La plus que lente* predomina el *rubato* de principio a fin. Pero en otras varía considerablemente. Desde los comienzos de su obra, el autor acompaña sus conceptos con pertinentes ejemplos dentro de cada una de las cinco fases especificadas, sin omitir los términos clarificantes que Debussy escribió en francés, en detrimento de los usuales italianos.

Al iniciar el capítulo consagrado al timbre, Martins parte de aquella conocida frase de Debussy: “raros son aquéllos a quienes les basta la belleza del sonido” y consecuentemente a los procedimientos pianísticos (conocidos generalmente como “ataques”) que permiten proyectarla. Debussy no fue parco en sus indicaciones conducentes a la comprensión de sus intenciones, ni Martins en escudriñar tales términos en cada obra, términos que él sonsaca de un tirón, produciéndonos una sensación muy especial. Con rapidez casi fílmica pasan ante nuestros ojos una serie de ambientes sonoros que, no obstante sernos familiares, adquieren un sentido particular, evocando nuestros tiempos de estudiantes, cuando Antonio Gómezanda —genial intérprete de Debussy— nos deleitaba, ejecutando los *Preludios* con sonoridades pianísticas nunca antes percibidas por nosotros, sus discípulos.

LUIS BRUNO RUIZ *La Biblia y la Danza*, Editorial Tribuna, México 1982. 102 pp.

Nos complace reproducir el Prólogo que para esta bella obra de Luis Bruno Ruiz escribió Sergio Nudelstejer, distinguido Director de la Tribuna Israelita y escritor por sus propios fueros. Nada más oportuno y completo podríamos agregar, so pena de caer en reiteraciones. La Redacción.

La danza y la música son tan antiguos que se remontan a los principios de la civilización. Una de las milenarias tradiciones del Génesis acerca de la raza humana explica que la música fue inventada por Jubal, al mismo tiempo que sus hermanos Abel y Caín introducían la ganadería y la metalurgia. La música, como la danza, ocuparon un lugar muy destacado en la vida de la *antigüedad* en la liturgia, para acompañar un movimiento rítmico en las actividades que se ejecutaban en grupo, a fin de que el trabajo, realizada al unísono, resultase más agradable, y como acompañamiento en todos los acontecimientos importantes, individuales o nacionales.

La música y la danza de Israel, como algunos otros aspectos de su cultura, debió mucho a los cananeos. Los primeros grupos profesionales de danza y de música, iniciados en los primeros estadios de la monarquía bajo David y Salomón, fueron probablemente copiados de la práctica entre los propios cananeos.

En el Antiguo Testamento se hace referencia tanto a la música como a la danza religiosa y secular. En los primeros tiempos parece ser que las mujeres predominaron como bailarinas y como cantoras sagradas; por ejemplo Miriam (Ex. 15, 20-21), o las mujeres que dieron la bienvenida a David después de su victoria sobre Goliat.

De una manera histórica y artística, el autor del presente libro, el eminente crítico y fino poeta Luis Bruno Ruiz, nos lleva por las páginas de esta obra a penetrar en los secretos y la hermosura de la danza. Libro sugerente, lleno de emociones estéticas, viene a ser un serio y valioso aporte al mayor conocimiento de este arte.

La danza es un folklore popular. El folklore es un bien cultural que pertenece a un pueblo, que lo cultiva y lo desarrolla a través del tiempo. El pueblo hebreo ha sido desde sus principios un pueblo que se expresó siempre a través del canto y la danza, que son complemento de la existencia y del ser mismo. Lo folklórico incluye decantación última en el seno del alma colectiva. Lo popular puede ser simple turno de gustos o preferencia en el uso de un bien cultural, propio o tomado de fuera; por tanto, susceptible de mudanza, sustitución o abandono en el momento menos pensado.

La danza en todos los tiempos ha tenido un profundo contenido artístico y está profundamente ligada al hombre y su desarrollo en el tiempo. De ahí que como señala el propio autor de este libro, "en ella está la más alta poesía, y por lo tanto, el mejor tema para ser danzado".

Obra digna de leerse y estudiarse, *La Biblia y la Danza* es una verdadera primicia en el mundo cultural y artístico. Su autor es apreciado en México. Nacido en Pachuca, Hidalgo, hizo sus estudios en el Distrito Federal y en Nueva York. Se graduó como cirujano dentista en 1954, más su sensibilidad e inquietud cultural lo llevaron a estudiar filosofía y letras, pintura y música, inclinándose desde muy joven por la expresión poética.

Ya en 1948 Bruno Ruiz colaboró como crítico de arte, especialmente de ballet y danza escénica, en diversas publicaciones. Tuvo la oportunidad de presenciar durante un tiempo los procesos coreográficos de los ballets y las bases clásicas de la danza en la compañía del Marqués de Cuevas, lo que permitió profundizar en este arte. En el año de 1956 escribió la primera *Historia de la danza en México*, ediciones Libre-Mex.

Hombre creativo y de pluma fácil, su obra va desde la poesía al teatro, pasando por la narrativa. Ha publicado, entre otros: *El Hombre Inclinado* (Poesía), 1950, que obtuvo premio en el aniversario de la UNAM; *Agua Clara*, 1961; *Poemas Terrestres*, 1961; *Sinfonía de un Sueño*, 1966; *Variaciones de la Angustia*, 1968; *Poesía de Protesta*, 1967; *Sonetos a la Danza*,

1977; *Tres Poemas Zapatistas*, con prólogo de Luis Rius, 1969; *Poesía para Danzar y Poemas de Amor y Sueño* (aún sin editar).

En su poesía con coreografía deben mencionarse estas obras que ya se han presentado: *Espacio y Tiempo*, para coreografía de Waldeen; *Mudras*, para Pimpo de Aguirre; *Tiempo Indostánico* para Maya Silva; *Tienda de Sueños*, para Guillermo Keys Arenas (1954), *Constanza Hool*, (1974) y *Lilia López* (1980); *Eva*, para Athenea Baker.

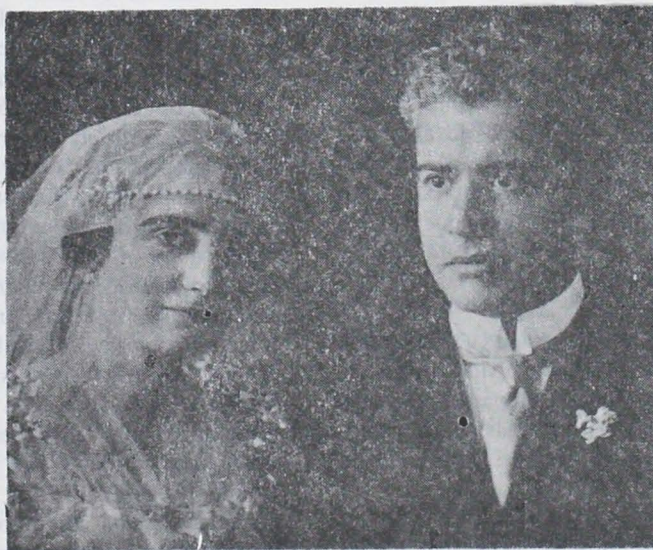
De sus obras de teatro han aparecido: *El cumpleaños de la Muerte*, 1966; *Marcela y la Paloma*, 1967; *La Jaula*, 1975 y *Fedra en la Noche*, 1978. Como narrador ha creado la novela *Ocelotl*, *El Profeta Terrestre*, que lleva ya dos ediciones, 1956 y 1977, y un estudio sobre el teatro de Jean Paul Sartre.

Su actividad periodística es muy variada e intensa, colaborando con importantes periódicos y revistas de México y Europa. Su columna sobre crítica de ballet, en el diario *Excélsior* es ampliamente leída, siendo considerado el Dr. Luis Bruno Ruiz uno de los más serios y cultos críticos de nuestro país.

La amistad que me une con tan distinguido hombre de letras data ya de muchos años y una de nuestras más personales vivencias lo fue una visita a Toledo, la antigua capital de España y cuna de la cultura, la poesía y la música sefardi, donde coincidimos por azares del destino.

El libro que hoy se ofrece al lector, es sin duda alguna, un valioso aporte al mejor conocimiento de la danza, una de las expresiones artísticas que tiene proyección universal. *La Biblia y la Danza* es, además, un documento valioso para el estudioso del arte, y sin duda alguna un homenaje y un reconocimiento a un pueblo milenario que en su vida, junto con sus sufrimientos y adversidades, ha sabido cantar y bailar a la vez que construir. El tema de la danza y la música tienen un poderoso efecto emocional y psicológico en todos los pueblos, constituyendo a la vez un tema preeminente en la antigua literatura, en la *Biblia*, el Libro de los Libros, fuente innagotable de inspiración para poetas, escritores, pintores, músicos y aun para el hombre de nuestro tiempo.

SERGIO NUDELSTEJER
México, D. F., Dic. 1981



Ponce con su esposa Clema.

Revista de Revistas

TONO.—El segundo número de la revista del CENIDIM es espléndido. Corresponde, apenas, al primer trimestre del presente año, pero su contenido permite presagiarle un futuro fructuoso. Aparte de dos artículos sobre Silvestre Revueltas procedentes, el primero, de la musicóloga cubana Victoria Eli Rodríguez, y el segundo, recopilado por José Antonio Alcaraz de algunas de las notas que solía escribir el compositor para programas de la Orquesta Sinfónica de México, hay otros de no escaso interés.

Reconocemos en Victoria Eli Rodríguez un valor de la musicología latinoamericana. Ella estableció un paralelo entre Revueltas y su compatriota Caturla, con afirmaciones convincentes. Son, en verdad, notables los rasgos que hermanan, casi como mellizos, al compositor mexicano y al compositor cubano, pese a los siete años que le aventajaba Revueltas a Alejandro García Caturla; pero murieron ambos el mismo año de 1940. En su *Convergencia a Dos* la autora desmenuza aquellos rasgos y obras en que coinciden ambos geniales compositores, hasta el extremo de producirnos admiración el para nosotros tardío conocimiento de algo por otra parte muy notable y curioso. Al mismo tiempo acrecentó nuestra admiración por García Caturla. Y es muy satisfactorio que ya comencemos a leer algo desconocido tocante a nuestro gran compositor.

Entre muy sabrosas notas de Revueltas a ciertos programas de la OSM, se olvidó José Antonio Alcaraz de aquella tan simpática referente a *Ocho por Radio* y algunas más; pero fue él el primero en llevar a cabo una recopilación de tan valioso material.

Como Suplemento, ofreció TONO el himno escrito por Revueltas para los mexicanos que

fueron a España a luchar por la República, y un fragmento de la *Rumba* de Caturla.

El resto de los artículos, por demás valiosos, provienen de un músico peruano, un músico y un literato cubanos y una musicóloga norteamericana: Aurelio Tello, Idalberto Suco Campo, Hilario González y Ann Mac Millan.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—El último número recibido abarca de enero a septiembre del año 1981. Estos tiempos que corren nos obligan a todo mundo a atrasarnos en nuestros trabajos. Y podemos aún considerarnos afortunados quienes publicamos alguna revista, si no nos vemos obligados a condenarlas al ostracismo, o a la muerte definitiva. ¡Cuánto debemos luchar quienes nos entregamos de lleno a estas tareas!

Con el placer de siempre leímos este número de la *Revista Musical Chilena*, en el que colaboran Luis Merino, María Esther Grebe, Juan Antonio Letelier, Raquel Bustos, distinguidos músicos y musicólogos de aquel país hermano. De éstos, solamente Alfonso Letelier es compositor. Y de él el artículo "*Los Sonetos de la Muerte*" en su *acontecer musical*: trece bellísimos poemas de Gabriela Mistral, transcritos por Juan Antonio Massone en el artículo que precede al de Letelier, bajo el título de *El sostenido dolor de "Los Sonetos de la Muerte"*. Massone analizó los poemas desde el punto de vista literario, mientras que Letelier, al decidirse a ponerles música, lo realizó "con la esperanza de que la estructura musical lograra, sin debilitarse, reflejar ese clima de tragedia con que Gabriela Mistral envolviera esta obra que por experiencia vivida, o por capacidad artística, le abriera las puertas de la celebridad". El autor ofrece enseguida un auto análisis de su obra, que promete gratas sorpresas a quienes la desconocemos.

NZ NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.—

En el último número recibido de Junio-Julio de este año, Brigitte Hoeft nos proporciona un sesudo artículo sobre *La Mujer en la Música*, refiriéndose principalmente a las compositoras del siglo XIX. Comienza su trabajo con un enunciado de Robert Schumann en su revista antecesora de ésta que dice literalmente: "Los nombres de nuestras compositoras se pueden escribir dulcemente sobre un pétalo de rosa, por lo que ningún rasgo de las obras de las damas se me escapa. Es así que una muchacha que ponga su atención en las cabezas de las notas, olvidándose de otras cabezas, puede tener diez veces más derecho de realizarlo que nosotros los hombres, únicamente atentos a la inmortalidad".

Cuando escribió tan poética gentileza —comenta la autora—Schumann debe haber estado pensando en las piezas que su esposa Clara componía en sus últimos tiempos de unión matrimonial. Pero enseguida B.H. se refiere, por contraste, a la crueldad de Hanslick hacia las mujeres compositoras, a quienes llama diletantes y anti musicales. El sarcástico crítico no deja títere con cabeza. Se ignora —agrega la autora— que Hanslick haya conocido las obras de todas las mujeres que componían entonces. ¿Por qué, entonces juzgarlas por parejo? Se sabe por responsables autoridades que la mujer jugó un papel musical importante en los primeros tiempos del cristianismo, aunque ya en el siglo III D.C. los hombres comenzaron a obligar a esa "Torre de Fortaleza" como llamaban a la mujer, a conservarse apartada en las ceremonias religiosas, cuyos menesteres deberían ser sólo cosa de hombres. En el siglo XVI Enrique VIII de Inglaterra se refería al talento musical de su cuarta mujer Ana de Cleve. En Alemania Federico el Grande tenía dos hermanas compositoras. Y así otras. Tras estos antecedentes, la autora entra al siglo XIX.

Por la correspondencia de Carolina Schiegel, o de Fanny Lewald conocemos las luchas de estas mujeres para poder proseguir una carrera de compositoras. Schumann el generoso, el comprensivo, defendió a las mujeres compositoras en su revista. Una de éstas fue Josefina Lang (1815-1860), compositora de *lieder*. (Mendelssohn la elogió extraordinariamente), así como Schumann y Brahms. — Fanny Hansel, la hermana de Mendelssohn estudió composición y escribió entre otras muchas cosas, cuatro *lieder* que su hermano aprobó y le hizo editar. Clara Schumann Wieck compuso música a la sombra de un genio como su esposo Robert. A principios de su matrimonio ella estudiaba contrapunto con él y escribió entonces los *Preludios y Fugas* Op. 16, los cuales precedieron a un ciclo de canciones, pero cuando comenzaron a llegar los hijos, él la convenció de que dejara la composición y se dedicara a los niños. Clara le obedeció, pese a ya tener en su haber hasta un *Concierto para Piano y Orquesta*. Clara debe de haberse sentido avergonzada de competir con un genio como su marido y no volvió a componer después de la muerte de éste. A mediados del siglo XIX nació Louise Adolphe Le Beau (1850-1927). Dotada para la música comenzó a componer desde muy temprana edad. Pretendió estudiar con Clara Wieck, pero habiendo surgido una incomprensible rivalidad entre ambas, fue imposible establecer una relación amistosa; pero Louise Adolphe prosiguió su carrera de compositora hasta que Hanslick la atacó con tan fastidiosa ironía, que la hizo abandonar temporalmente la composición. Más adelante reanudó sus tareas de composición y escribió un libro sobre las mujeres compositoras. —Ya en pleno siglo XX Lili Boulanger— hermana de la gran Nadia — inició una carrera de compositora que la muerte habría de cortarle en plena juventud. De ella y de las colegas que le sucedieron no podremos ocuparnos ahora, pero la autora les dedica debidos reconocimientos.

CONCIERTOS

ORQUESTAS

SINFONICA NACIONAL.—El principal acontecimiento de esta orquesta en el presente trimestre fue la ejecución de *La Historia del Soldado* y *La Consagración de la Primavera* de Stravinski. Por lo que se refiere a “La Historia” se trató de una puesta en escena, con la colaboración de gente conspicua: aparte de la soberbia dirección musical de Sergio Cárdenas, al frente de siete excelentes músicos de la OSN, destacaron en la escena Enrique Villa; en la coreografía Guillermina Bravo; en la danza Antonia Quiroz; el Soldado tuvo magnífica personificación en Arturo Beristáin; Claudio Brook fue el narrador; Alejandro Aura el personaje satánico. José Antonio Alcaraz agilizó el texto con su característico talento para estos menesteres. Pese a ser la primera vez que Sergio Cárdenas dirigía la obra, lo llevó a cabo con precisión, entusiasmo y esa seguridad que da el estudio y la preparación adecuados. El hecho de haberlo realizado sin la partitura por delante así lo reveló, descontando el correcto paso con que marchó esa puesta en escena.

La “Consagración” es obra de más enjundia y experiencia vasta. Cuando Sergio Cárdenas la haya dirigido un buen número de veces tendrá por fuerza que sentirse más satisfecho. Los directores jóvenes tienen toda una vida por delante. . . En varios aspectos de su carrera, S.C. está demostrando especiales habilidades para grandes logros. La labor que ha llevado a cabo en Aguascalientes así lo demuestra.

ORQUESTA SINFONICA DE MINERIA.—Jorge Velazco es otro director mexicano que va apenas alcanzando la madurez de su vida. El pertenece a la clase de dirigentes intelectuales, avalados por una vasta cultura adquirida en la universidad y en la vida, Seguramente llegarán

lejos, porque ya está siendo conocido y apreciado donde se valúan los méritos reales.

En el tercer programa de esta última serie programó *Dos Ambientes Sonoros* de Rodolfo Halffter, de los que escuchamos una versión que satisfizo plenamente al autor allí presente y a quienes conocíamos la obra de antemano. Después, Gerhard Oppitz, un pianista alemán alucinante, fue el solista del *Quinto Concierto* de Beethoven que interpretó en perfecta unidad con su acompañante orquesta. Terminó con una versión de concierto de *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla, programada con una pequeña coreografía, en la que tomó parte como cantante Guillermina Higareda y un “Cuadro de danza del Club España, A. C.”, con su directora María Antonia “La Morris”.

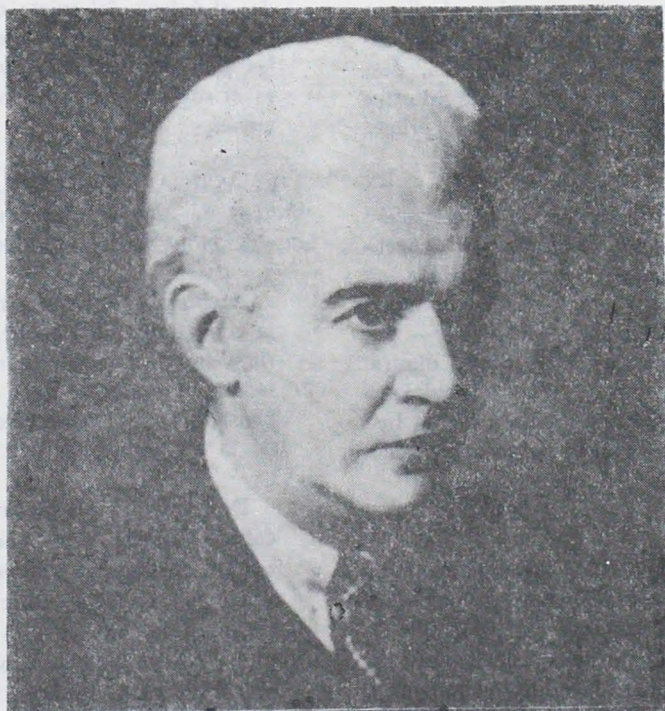
ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—En su segunda temporada de este año la OFUNAM está ofreciendo una docena de conciertos dobles con los directores Enrique Diemeke, Eduardo Díazmuñoz, Laszlo Rooth, Efraín Guigui y Armando Zayas, del 10 de septiembre al 5 de diciembre. Diemeke programó música mexicana de Ponce, Chávez, Cossío, Revueltas y Moncayo. Entre los de octubre, Laszlo Rooth ofrece el *Edipo Rey* de Stravinski y Eduardo Díazmuñoz las *Escenas de Ballet*, la *Sinfonía de los Salmos* y *Fuegos de Artificio* del propio Stravinski, Rooth vuelve a programar música mexicana: *Preludios Sinfónicos* de Raúl Ladrón de Guevara, *La Ninfa Eco* de Eugenio Delgado y un *Divertimento* de Jesús Villaseñor y Díazmuñoz, (¡Bien, por Rooth!), un *Concierto para orquesta y corno* de Javier Alvarez, *Obertura Concertante* de Rodolfo Halffter e *Iridiscencias* de José Luis González (Vuelven a la palestra aquellos de los miembros del Taller de Composición de Carlos Chávez que andaban rezagados).

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Esta orquesta que la creíamos en crisis por la situación económica del país, anuncia su última Temporada de este año, con Fernando Lozano como Director Artístico y los directores huéspedes Sergio Ortiz, Enrique Dimecke (este joven está realizando una carrera meteórica como director de orquesta) y José Guadalupe Flores (otro joven valor mexicano que va por buenos rumbos). Como solistas anuncia FONAPAS a Silvia Navarrete, Carlos Prieto, Jorge Risi, Jorge Suárez, Jon Gustely y Guadalupe Parrondo. Con excepción de Jorge Risi y Jon Gustely, los demás son mexicanos, porque hasta por esos rumbos parecen andar muy escasos los dólares que requieren los artistas extranjeros. ¡Enhorabuena para nuestros compatriotas artistas! Como de costumbre los conciertos se efectuarán los martes en la Ollin Yoliztli y los domingos en el Teatro de la Ciudad. Nuestras tres orquestas sinfónicas mayores

ya entraron en conflicto de horario los domingos. Esto no debería importar en una ciudad de tantísimos millones de habitantes, pero sí importa (y sobre todo en esta época de derrumbe económico general).

La SINFÓNICA NACIONAL inicia su temporada de otoño (octubre a diciembre), con su Titular, Sergio Cárdenas, quien últimamente ha incrementado muy considerablemente sus bonos profesionales y artísticos.

SINFÓNICA DE VERACRUZ. Después de dos años de vida, bajo la dirección de Manuel de Elías, esta orquesta de unos 60 músicos, en su mayoría polacos, dejó de existir por la crisis económica que nos llegó como inesperada avalancha. Lástima, porque no sabe uno qué van a hacer esos polacos con su país en condiciones apenas un poquito mejores que las nuestras. ¡Pobre humanidad!



GRABACIONES

J.S. Bach, *El Clave bien Temperado*, Volúmenes I y II. ANGÉLICA MORALES von SAUER, pianista BWV 846-893. ORION OAS 81415/20. Seis discos estereofónicos.

Cualquier pianista o clavecinista que haya grabado para el mundo de la música los 48 *Preludios y Fugas del Clave bien Temperado* de Juan Sebastián Bach es un coloso. Angélica Morales, al realizarlo, entra en esta categoría; y el INBA, al patrocinarlo, se convierte en mecenas extraordinario. Como no hemos escuchado aún tan preciosa grabación, doblemente valiosa para nosotros por tratarse de una pianista mexicana, debemos contentarnos ahora con traducir algunas críticas de una de las más famosas revistas norteamericanas consagradas al disco: *La Stereo Review*. Y comenzamos por la del conocido crítico Paul Turok quien afirma, después de comparar las grabaciones de Martins y Morales (el primero, sólo grabó el primer volumen):

Mucho más impresionante es la grabación de ambos volúmenes, realizada por Angélica Morales von Sauer, pianista nacida en México y alumna y viuda de Emil von Sauer. Su Bach —evidentemente conservador— posee gran estilo, autenticidad y técnica diestra, todo ello reminisciente de Wanda Landowska (sic). Esta grabación, patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, es excelente.

De S. L:

En muchos aspectos, la interpretación del *Clave Bien Temperado* de Bach empieza para el pianista en el punto mismo donde lo deja el clavecinista. Ambos ejecutantes tuvieron que confrontar problemas similares y ambos debieron seleccionar tiempos y articulaciones apropiados; pero una vez obtenidos por el clavecinista, su misión quedó termina-

da. No así la del pianista, quien está obligado a continuar desarrollando un esquema dinámico y eligiendo las voces que deban preponderar. Estas dos condiciones constituyen la principal diferencia entre las interpretaciones de ambos ejecutantes de los 48 *preludios y fugas*. Las nuevas grabaciones de Angélica Morales von Sauer de los dos volúmenes y la de Martins del primero, son típicos ejemplos de lo afirmado arriba. Como alumna de Emil von Sauer, a su vez discípulo de Liszt, uno podría esperar romanticismo en Angélica Morales. Más no es así. Su juego aparece pulcro y cuidadoso; sus tiempos moderados; su escala dinámica restringida; la ornamentación precisa y acertada; el énfasis del sujeto de las fugas siempre importante; sus ritmos metronómicos (aun en las cadencias evita los *ritardandi*). En suma, es el suyo un pianismo controlado, sin agitaciones.

CLASSICAL REVIEWS.—Uno de los 24 críticos de esta Sección compara las grabaciones de Horszowski, Morales y Martins):

Aceptamos el hecho, no absoluto, de que la edad traiga consigo la madurez, la sabiduría y la perspicacia. He aquí tres experimentados intérpretes de Bach que obviamente han pensado larga y sesudamente en esta cumbre de la literatura pianística.

Dos de ellos. Miszieslav Horszowski y Angélica Morales von Sauer supieron lo que hacían, al desechar cualquier frivolidad y proyectar un convivio entre el ejecutante y el compositor y no entre el ejecutante y el auditor. Nunca podrán dos intérpretes aproximarse a Bach desde el mismo ángulo; sin embargo, ambos veteranos se llegaron a él desde un nivel de exaltación. Angélica Morales es casi una niña al lado de Horszowski

(quien es cosa de veinte años mayor que ella)... El productor Giveon Cornfield dijo que Angélica Morales había realizado sus sesiones "con una marcada fluidez [no hay que olvidar que ella tiene las 48 obras en su memoria. La R.], increíblemente escasas segundas tomas. Cuando las juzgó necesarias me asombraba la riqueza de sus interpretaciones, coloridos y matices. Nunca sonaron iguales dos tomas de un mismo pasaje". Cualquiera duda que hubiera uno podido tener respecto a esta afirmación desapareció al percibir espontáneo cambio de articulación y pedaleo, como sucedió en el segundo *preludio* del primer tomo, por ejemplo. Existe amplia evidencia de que las segundas tomas fueron muy limitadas (esto lo decimos sin intención alguna de adulaciones...").

Premura y falta de espacio nos impiden tra-

ducir el total de un buen número de elogiosos comentarios (unánimes) procedentes de los Estados Unidos, donde fue realizada la hazaña de Angélica. Tenemos esperanzas de poder escuchar pronto esta maravillosa grabación.

Afortunadamente pudimos estar presentes la mañana del 22 de noviembre, cuando fue develada la placa con que la Escuela Superior de Música que dirige Francisco Núñez, le dedicó su nueva y flamante sala de conciertos a la eminente pianista mexicana en presencia suya y con asistencia del Director del INBA, Lic. Javier Barros, la Jefe del Depto. de Música María Luisa Lizárraga y otras destacadas personalidades del ambiente de la música. Que sea esta la primera prueba de reconocimiento efectivo del genio de nuestra eximia artista. Angélica Morales von Sauer.

NOTICIAS

FALLECIMIENTO DE CARL ORFF.—Aunque el gran compositor y pedagogo Carl Orff murió el 29 de marzo pasado, hasta ahora pudimos obtener todos los datos de tan infausto acontecimiento. De las más o menos 34 obras mayores y 24 ediciones de lieder, métodos didácticos, etc., del catálogo orffiano, en México solamente eran conocidas *Carmina Burana* y *Catulli Carmina*. Estas dos famosas obras y el sistema Orff para la enseñanza musical de los niños fueron grandemente apreciadas aquí a raíz de sus ejecuciones y lecturas. Por tal motivo el fallecimiento del compositor alemán ha sido muy sentido.

PIERRE BOULEZ.—El distinguido compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez recibió del Centro Pompidou una renovación de su contrato como director del Centro de Investigación Musical que con tanto éxito ha dirigido.

ANIVERSARIOS.—Sergiu Celibidache cumplió este año 85 años. Igor Markevich, 70. Alexander Tansman 85. Parece que entre los músicos notables aumenta la longevidad.

LORIN MAAZEL.—A partir de septiembre 1982, el famoso director ocupa el puesto de Director de la Opera de Viena. Maazel nació en París (1930) de padres norteamericanos y fue criado en los Estados Unidos. Se casó con la pianista Israela Margalit con la que ha tenido dos hijos. Su último puesto permanente fue con la Orquesta de Cleveland.

ULTIMA OPERA DE ZIMMERMANN.—Con Federico García Lorca como "objetivo", Zimmermann compuso, por encargo de una radiodifusora alemana su quinta opera que tituló *Die Wundersame Schustersfrau* (La espléndida mujer de Suhuster) y fue escenificada recientemente por la Opera de Hamburgo en Schwetzingen. La crítica se metió duramente con

el compositor, en parte por el poco canto escuchado y la superabundancia de guitarras, música andaluza, un "zorongo" del propio Lorca, impropriamente usado, etc.

MUSICA CONTEMPORANEA.—La UNAM y la UAMI han organizado una serie de conciertos de obras mexicanas contemporáneas. El último le fue dedicado a Mario Lavista, de quien se ejecutaron *Canto de Alba*, *Quotations. Simurg*, *Cante*, *Pieza para dos pianistas y un piano*, con la participación de Marielena Arizpe, Aarón Bitrán, Federico Ibarra, el dúo Castañón Bañuelos, Alvaro Bitrán, Leonora Saavedra, Lilia Vázquez y la presentación del acto por José Antonio Alcaraz.

LA OSN Y SERGIO CARDENAS EN AGUASCALIENTES.—María de los Angeles Calcáneo, quien fuera alumna de Manuel M. Ponce, nos ha informado de los festejos hidro-cálidos en memoria del centenario de su maestro. Entre éstos se destacaron especialmente las actuaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional y su director Sergio Cárdenas, por quien fuera ella invitada de honor. Aparte de los conciertos ofrecidos por la OSN, Sergio organizó unos cursos especiales de música en los que la niñez fue favorecida. Este fue el mejor de los honores que pudo haber recibido el maestro Ponce en su centenario natal.

LA SINFONICA DE MIAMI, FLORIDA, estaba en huelga desde febrero del año en curso, después que diez de sus músicos fueron despedidos. Era una buena orquesta sin director (Rainer Miedel estaba como interino). Tenía 18 años de existencia y la formaban 80 músicos. Habiendo sido imposible solucionar estos problemas fue clausurada la orquesta en julio pasado, pero hasta septiembre se hizo efectiva tan drástica solución.

FORO COYOACANENSE.—Entre los actos conmemorativos del Centenario de Ponce, este

Foro organizó un concierto, con la colaboración de Paolo Mello (pianista) Luis Sergio Hernández, (violinista) y Roberto Limón (guitarrista). Paolo tocó admirablemente un grupo de obras pianísticas y le acompañó a Sergio otras para violín y piano. Roberto ejecutó las admirables Variaciones sobre las *Folías de España*.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA.—Por su parte la ENMUNAM festejó también el Centenario de Ponce con un Festival Internacional Didáctico “Manuel M. Ponce”, dedicado a la infancia, para el que fueron invitados varios maestros extranjeros.

HECTOR GUZMAN.—Este joven organista mexicano, graduado en el Conservatorio Nacional de México y la North Texas State University, de Denton, Texas, (estudió aquí con Víctor Urbán), fue electo recientemente como miembro de la Sociedad *Pi Kappa Lambda* de dicha Universidad, honor que solamente se concede a aquellos alumnos sobresalientes (y Héctor obtuvo un *Cum Laude* en su examen final como Licenciado en Música). El arte organístico de Héctor es apreciado en los Estados Unidos y fue el primer organista latinoamericano que pudo competir en el Gran Premio de Chartres, Francia. Actualmente continúa sus estudios de dirección de orquesta con Anshel Brusilow y órgano con Dale Peters en la propia Universidad del Norte de Texas, donde se graduó.

AÑO PONCE.—No se le nombró así, pero debió haberlo sido, porque se cumplía el centenario del nacimiento del compositor. Aunque no tanto como era de esperarse, los actos en su honor fueron algo nutridos: la asociación Ponce los inició con un concierto de obras vocales del maestro, presentado por José Antonio Alcaraz, en el que tomaron parte Rosita Rimoch y Ma. Luisa Salinas. La Sinfonía Nacional, con Sergio Cárdenas al podio: tres programas con obra sinfónica y el Concierto para Piano ejecutado por Guadalupe Parrondo. Un disco marca Angel de la obra completa de Ponce para la guitarra, (puesto que permanece, éste ha sido uno de los principales acontecimientos del año en cuestión). El Dep. de Difusión Cultural del INBA organizó varios actos musicales, en FONAGORA y en Coyoacán de

obras para violín, piano y guitarra. La Sociedad de Alumnos del Conservatorio ofreció un programa Ponce en el Auditorio Silvestre Revueltas, El Fondo Nacional para Actividades Sociales publicó un bello libro de Corazón Otero dedicado a la obra guitarrística de Ponce etc.

UN CONCURSO DE VIOLIN EXTRAORDINARIO.—En la ciudad de Indianápolis, se inauguró en septiembre pasado un concurso de violín que habrá de efectuarse cada tres años. En este concurso inaugural se llevó el Primer Premio la violinista rumana de 23 años, Michaela Martin quien, aparte los 10,000 dólares del premio ganó otros 1,000, por la mejor ejecución de la obra *Improvisazione* del compositor finlandés Joonas Kokkone, especialmente escrita para este evento; 650 dólares como segundo premio de las publicaciones *Paganiniana*; más una medalla de oro; un recital en Carnegie Hall de Nueva York; otro en la sala de conciertos de la Biblioteca del Congreso de Washington; varias giras europeas y norteamericanas, incluyendo conciertos como solista de la orquesta de la B.B.C. de Londres y la orquesta Halle de Manchester. Tal cantidad de premios a un solo concursante nunca antes habían sido concedidos.

ESTRENO DE DOS OPERAS MEXICANAS.—Por fin, tras varias dificultades vencidas, fue estrenada *La Güera*, ópera en dos actos de Carlos Jiménez Mabarak, que halló gran entusiasmo entre los amateurs del teatro lírico que en México siguen siendo numerosos. A la güera Rodríguez quizá le habrían parecido un poco tibios los episodios que de su vida mostró Jiménez Mabarak, pero Bolívar y el Barón de Humboldt sonreirían satisfechos dondequiera que se encuentren ahora. La música es de grata y retenible audición.

El otro estreno —ya veterano— le correspondió a *El Espejo Encantado*, sobre la obra homónima de Salvador Novo, en interpretación de José Antonio Alcaraz, cuyo espectáculo “obviamente musical”, siendo, según J.A. “ópera sin música”, es, después de todo, ampliamente musical, puesto que Alicia Urreta —directora musical del acto— hizo concurrir melodías de

35 compositores, a partir de Monteverdi, hasta Alban Berg y Carlos Chávez, pasando por *La Cucaracha* de revolucionario linaje mexicano, y otras yerbas, a los que José Antonio adaptó la semántica con su acostumbrada pericia. Dice un anuncio por ahí: "Péguenos, pero páguenos", porque ha de saberse que se trata de una compañía lírica autosuficiente (con frecuencia autointerdependiente) desde el punto de vista económico, y ¡claro! dependiente de su público, el cual, en esta ocasión, no le pega y sí le paga, por lo que el espectáculo lleva trazas de subsistir largo tiempo en el *Urueta* y hasta obtener una placa de esas que notifican una larga escena y quizá —ojalá— unas mil representaciones. E.P.

MUSICA DE COMPOSITORES MEXICANOS EJECUTADA.—Este año ha sido —desde mucho tiempo atrás— el más rico en ejecuciones de obras mexicanas. Las hubo para orquesta, y teatro lírico, y toda clase de instrumentos de los siguientes autores: Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Juan León Mariscal, Carlos Chávez, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Miguel Bernal Jiménez, José Pablo Moncayo, Raúl Cosío, Federico Ibarra, Manuel Enríquez, Francisco Núñez, Leonardo Velázquez, Lan Adomíán, José Antonio Alcazar, Lilia Vázquez, Roberto Medina, Eugenio Delgado, Mario Lavista, Miguel Alcázar, Daniel Catán, Manuel de Elías, Manuel Mora, Juan Cuauhtémoc Herrejón, Víctor Manuel Medeles y otros que escapan de la memoria.

DIGEST

MANUEL M. PONCE

The present issue has been dedicated to the Mexican composer Manuel M. Ponce, whose centenary of his birth we have commemorated this year. He was born the 8 December 1882, but since there were certain doubts regarding the exact year of his birth, professor Cristian Caballero got a copy of Ponce's birth certificate, which we are proud to publish now for the first time. We also offer our readers a transcription of what we think to be the composer's very first article on music ever published. It appeared in 1916 in a short lived magazine that dealt with monographies of noted new Mexican artists. Afterwards the readers will find a number of articles on Manuel M. Ponce by well known national and international musicologists and musicians, such as our very distinguished collaborator, Dr. Robert Stevenson, from UCLA; professor Raymond Lopez, from East Los Angeles College; Professor Uwe Frisch; Carmen Sordo, a graduate from the University of West Los Angeles, the concert pianists Carlos Vazquez and Paolo Mello. Each one of these distinguished collaborators, whose articles were especially written for *Heterofonia*, took turns in elucidating Ponce's manifold talents — composition being his most important one for the

international world of music. — Unfortunately he wrote a song called *Estrellita* that soon became famous the world over, increasing the fortunes of many music editors, arrangers and performers, but not its author's. Ponce didn't care very much for money, but just the same, he had a special liking for that stolen child. In his *Violin Concerto*, one of his latest works, which he dedicated to Henryk Szeryng, *Estrellita* made its entrance with a certain kind of coquetry. — We have in Mexico three composers known all over the world through a single composition: Juventino Rosas' *Over the Waves* (*Sobre las Olas*); Jose Pablo Moncayo's *Huapango* and Manuel M. Ponce's *Estrellita*. Only Juventino Rosas profited as a composer by such international market's preference; not so Moncayo, who wrote beautiful and worthy music and Manuel M. Ponce who, besides being Mexico's principal pioneer of Nationalism, should have a place among the world's most important composers. Now that Mexico City's National University has recorded the whole of Ponce's output, let's hope his most valuable works will be heard wide and far. He deserves it as much as any of the Latin American composers of international repute, such as Villa-Lobos, Carlos Chávez Silvestre Revueltas, etc. E.P

ACTIVIDADES DEL C. N. M. DURANTE LOS MESES DE JUNIO Y JULIO DE 1982

RECITALES DE VIOLONCELLO.—En el periodo comprendido del 1o. al 29 de junio, se realizaron 21 recitales de alumnos de las clases de Violoncello del Conservatorio.

La presentación de estos veintiún recitales de violoncello, fue una demostración del nuevo panorama musical en lo que se refiere a cellistas mexicanos, además representó el trabajo pedagógico de los maestros especialistas de la materia, Sally van den Berg, Zoia Kamysheva, Alvaro Bitrán y Leopoldo Téllez, de la Institución y del esfuerzo de cada uno de los alumnos.

Participaron alumnos desde el 1er. año hasta el 6to., con obras desde J. S. Bach hasta Vaughan Williams y Téllez Oropeza, destacándose Araceli Henández Mejía, Carlos Pecero, Héctor Robles, Jairo Saquicoray y Orlando Idrovo.

Los maestros Laura León, Catherine Simmonds, José del Aguila, Areli Ricalde y otros pianistas destacados, tomaron parte como acompañantes.

RECITALES DE FLAUTA DE PICO.—El joven maestro Horacio Franco Meza, organizó 3 recitales de sus alumnos de flauta de pico, llevados a cabo los días 2, 3 y 14 de junio, interpretando Música Renacentista de Conjunto, Solos y Duos Barrocos de Arbesu, Susato, Salomone Rossi, Thomas Morley, Haendel, Telemann y otros compositores del periodo renacentista.

RECITAL DE PIANO.—El 2 de junio María del Socorro González, discípula del Mtro. Leopoldo González, presentó un recital de piano con obras de Beethoven, Schumann, Debussy,

“Los Muros Vardes” de José Pablo Moncayo y Prokofieff.

CORO DEL CONSERVATORIO.—Con motivo del Día de la Marina el 2 de junio, la Secretaría de Marina, organizó un Concierto de Gala en el teatro de la Ciudad de México, con la asistencia del C. Presidente de la República, en el cual tomó parte nuestro Coro del Conservatorio, interpretando brillantemente las *Danzas Polovetianas* de Borodin y trozos de *Carmena Burana* de Orff.

EXAMEN DE CANTO.—Continuando las audiciones de Comprobación Educacional, Jesús Ramón Morales Armenta discípulo de la Mtra. Rosa Rimoch presentó el 10 de junio, su examen de 4o. año de Canto, interpretando obras de Durante, el interesante “Monólogo del Tepo” de Emilio del Cavaliere, Haendel, Lieder de Schubert, Brahms y Tchaikovski, Arias de Mozart y obras mexicanas de M. M. Ponce y Salvador Moreno, acompañado al piano por el Mtro. Diego García de Paredes.

RECITAL DE ORGANO.—El 11 de junio, el organista Rodrigo Treviño Uribe, quien acaba de regresar de Alemania presentó un interesante recital de Música Alemana para Organó desde el Siglo XVII al XX.

Las obras escogidas para este recital fueron de los siguientes compositores: Bextehude, J. S. Bach, Joseph Ahrens, David Johann Nepomuk, Paul Hindemith y Max Reger.

En 1980, Rodrigo, obtuvo el diploma de Concertista del Conservatorio y al mismo tiempo la beca del Servicio Alemán de intercambio, para realizar estudios de post-agrado con el profesor Peter Wackwitz en la Hochschule der Künste de Berlín Occidental.

RECITAL DE PIANO.—El 14 de junio la distinguida Mtra. María Teresa Rodríguez presentó a su discípula Beatriz Helguera Lizalde, en un Recital Examen de 9o. año de Piano con obras de Haendel, Bach Beethoven, Moncayo, Ravel y Chopin.

RECITAL DE CANTO.—El 15 de junio, se llevó a cabo el Recital Examen de Canto de Sonia Cekado discípula de la Mtra. Rosa Rimoch, interpretando obras de Scarlatti, Caldera arias de Moreno, Bainbridge Crist, Rudolf Friml y G. Gershwin, con el acompañamiento al piano del maestro Diego García de Peredes.

RECITAL DE CONTRABAJO.—Muy interesante resultó el Recital de Contrabajo que presentó el 16 de junio Pedro Ruiz Mendoza, discípulos de la Mtra. Kamysheva Zoia, con obras de Marcello, Beethoven, E. Madensky, E. Grieg, G. Schlemiller, acompañando al piano por Cathy Simmonds.

EXAMEN DE CANTO.—El 16 de junio se presentó Flor de María Palacios Fabila, discípula de la Mtra. Rosa Rimoch, en su examen de canto interpretando obras de Paisiello, Pergolesi, Mozart, Enríquez de Valderrábano y Salvador Moreno, acompañada al piano por el Mtro. Eduardo Marín.

EXAMEN DE CANTO.—El 16 de junio la Mtra. Rosa Rodríguez, presentó a su discípulo Mauricio Rábano Palafox, en su examen de 5o. año de canto, con obras de Benedetto Marcello, lieder de Schubert, Bellini, Handel, Fauré, Lalo, arias de Ciléa y Verdi y de Manuel de Falla, acompañado al piano por el Mtro. Jorge Noli.

RECITAL DE FLAUTA.—El 17 de junio la Mtra. Brenda Sakofsky, presentó a su discípulo Gabriel Alcázar, en su examen para obtener el Diploma de Flautista Ejecutante, con obras de Scheindler, Giuliani, Ibert, Poulenc y Doppler, acompañado al piano por José Luis García Corona.

AUDICION DE LA CATEDRA DE VIOLIN.—El 17 de junio, se llevó a cabo una audición a cargo de los alumnos de la cátedra de

violín de la Mtra. Rasma Lielmane. Se presentaron Oswaldo Soto Calderón, Ana Luisa Escalante, Alfredo Reyes, Pedro Hernández, Eliazar Hernández y Jorge Budziszewski Mariscal. Se interpretaron obras de Vivaldi, Mozart, Mendelssohn, Kabalevsky y Chaikowski. El acompañamiento corrió a cargo de la pianista Magdalena Mariscal.

MUSICA RENACENTISTA.—El 18 de junio la Mtra. Colette Harris, organizó una interesante audición de Música Renacentista con sus alumnos. Las obras que se interpretaron correspondieron a los siguientes autores: Cornish, Mudarra, Ortiz, Henry VIII, Andriessen, Byrd, Ammerbach y otros. Los intérpretes que intervinieron en la sección instrumental ejecutaron dichas obras con flautas de pico, laúd, vihuela, viola da gamba, clavecín y percusiones, además de conjunto vocal y solistas.

BANDA SINFONICA DEL CONSERVATORIO.—El 18 de junio se llevó a cabo un concierto de la Banda Sinfónica de Aulmnos del Conservatorio Nacional de Música, en ocasión al primer aniversario de su fundación, bajo la dirección del Mtro. Salvador Márquez Salcedo. En el programa se interpretaron obras de Bach, Chaikovski, Schubert, Robert Hanson y Dmitri Shostakovich. En este concierto todos los alumnos demostraron su entusiasmo, sobre todo al interpretar el Scherzo y Final de la Sinfonía No. 5 de este compositor.

EXAMEN PROFESIONAL.—El 18 de junio se efectuó el examen profesional para obtenerse el Título de Maestra Especializada en la Enseñanza Musical Escolar, de María Concepción Bucio Rangel, asesorada por el Mtro. Teodoro Alemán Nava. El título de la tesis presentada fue: "La música como factor educativo para el desarrollo psicomotriz social y creativo en lactantes y maternas". El jurado estuvo integrado por los Mtros. Adoración Fabila, Juan Vera, Teodoro Alemán Nava, Aura Emma Pacheco Pinzón y Armando Montiel Olvera.

AUDICION PIANISTICA.—El 21 de junio la Mtra. Stella Lechuga, presentó a varios alumnos de su cátedra de piano en una audición de comprobación, como práctica de los estudios realizados.

RECITAL DE FLAUTA.—El joven flautista Dagoberto Estrada Martínez, discípulo del Mtro. Rubén Islas presentó el 21 de junio un recital, en el cual interpretó obras de Matt Doran, E. Bozza, acompañado por el celista José Luis Rodríguez Ayala. En la 2do. parte tocó la interesante "Picnic Suite" de C. Bolling, acompañado por un grupo formado por el pianista Eduardo Marín, el guitarrista Roberto Medrano, el contrabajista Emanuel Henderson y en la batería Rodolfo Sánchez.

EXAMEN DE CLAVECIN.—El 23 de junio Claudine Gómez Vuistaz, discípula de la Mtra. Luisa Durón, presentó su recital examen de 7o. año, tocando brillantemente la Partita No. 1 de Juan Sebastián Bach, 6 obras de J. Ph. Rameau, el Concierto Opus 3 No. 12 de A. Vivaldi Bach y Sonatas de Soler y Scarlatti.

CONCIERTO DE CLAUSURA DE CURSOS 1981-1982.—El 23 de junio se llevó a cabo un importante concierto, en ocasión de la clausura de cursos del Conservatorio, tomando parte la Orquesta Sinfónica de Alumnos y Coro del Conservatorio dirigidos por los maestros Jorge Delezé y Alberto Alva.

El programa escogido para esta ocasión, fue el *Concierto para Violín y Orquesta* en Re Mayor de Chaikovski, llevando como solista al violinista Jorge Budzisevsky Mariscal. En la 2da. parte se interpretó *La Creación* de F. J. Haydn en versión reducida por el Coro del Conservatorio, teniendo como solistas a la soprano Carolina Vadillo, Tenor Gerardo Rábago y el barítono Ramón Morales Armenta.

RECITAL EXAMEN DE FLAUTA.—El 24 de junio María Elena Guevara Castro, discípula del Mtro. Rubén Islas, presentó su recital examen de 5o. año de flauta, interpretando obras de C. Saint-Saens, J. S. Bach, Arthur Honegger, Reynaldo Hahn y Georg Ph. Telemann, acompañada por el pianista Eduardo Marín.

2da. AUDICION PIANISTICA.—La Mtra. Stella Lechuga presentó el 24 de junio una 2da. audición de sus alumnos, como práctica de la especialidad.

2do. RECITAL DE CLAVECIN.—Claudine Gómez Vuistas, discípula de la Mtra. Luisa Durón presentó su 2da. prueba para obtener el Diploma de Ejecutante de Clavecín el 24 de junio, interpretando obras de J. S. Bach, J. Ph. Rameau, A. Vivaldi Bach, A. Soler y D. Scarlatti. Fungieron como sinodales los maestros Francisco Javier Garduño, Horacio Franco Meza, Emma Gómez, Aura Enma Pacheco Pinzón y Armando Montiel Olvera.

SECCION INFANTIL.—El 25 de junio el Mtro. Juan Manuel Ceja, organizó una audición con sus alumnos de flauta dulce y guitarra del sector infantil, como demostración del aprovechamiento de los niños a su cargo. Se tocaron obras del libro de Julio S. Sageras y Sonatinas anónimas del siglo XVIII.

MUSICA BARROCA.—El 25 de junio la Mtra. Emma Gómez, organizó un interesante concierto de Conjuntos de Cámara del Periodo Barroco con varios de sus alumnos, interpretando obras de A. Scarlatti, G. F. Handel, J. O. Boismortier, J. J. Quantz, J. S. Bach y J. C. Pepusch, para violoncello y bajo continuo, flauta y trío para flauta, violoncello y bajo continuo y flauta, violín clavecín y violoncello.

CUARTETO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO.—El 28 de junio el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, integrado por Verónica Medina, violín 1o. Jorge Delezé P., violín 2o., Artemio Núñez, viola, e Ildefonso Cedillo, violoncello, presentó un concierto de cámara en el cual colaboraron, además, los guitarristas Alberto Ubach y Eduardo Rodríguez, ejecutando las interesantes obras siguientes: *Concierto para guitarra y cuerdas* de Vivaldi, *Variaciones sobre las folias* para guitarra y cuerdas de F. Sor, *Nocturno en La Mayor* de Borodin, *Cuarteto en Do Mayor* de Mozart y *Concierto para 2 guitarras y Cuarteto de cuerdas* de Vivaldi.

RECITAL DE PIANO.—El 28 de junio José Luis Arcaraz López discípulo del Mtro. José Luis Arcaraz, presentó su recital de 7o. año de piano con obras de J. S. Bach, Beethoven, Chopin, A. Tcherepnin y M. M. Ponce. El jurado estuvo integrado por los Mtros.: Andrés Acos-

ta, Paolo Mello y Guillermo Salvador Fernández.

RECITAL DE CANTO.—Noel Quiroz Sánchez discípulo de la maestra Irma González, presentó el 29 de junio su examen público para obtener el Diploma de Cantante con obras de Schumann, Strauss, Handel, Bach, Haydn, Donizetti, Mascagni, Revueltas, Moreno, B. Galindo y F. Longas. El jurado estuvo integrado por los Mtros. Rosa Rimoch, Consuelo Martínez, Alirio Campos, Aura Emma Pacheco Pinzón y Armando Montiel Olvera.

GERARDO RABAGO PALAFOX.—Este alumno de la Mtra. Rosa Rimoch, presentó el 29 de junio su examen público de 5o. año de canto, interpretando obras de: A. Falconieri, J. S. Bach, G. F. Haendel, Schubert, G. Rossini, G. Fauré, F. Poulenc, A. Montiel Olvera, J. Rodrigo y J. Nin. El jurado estuvo integrado por los maestros Alirio Campos, Consuelo Martínez y Jorge Lagunes.

2o. CONCIERTO DE VIOLIN.—El 30 de junio se llevó a cabo una audición con los alumnos de violín de la maestra Rasma Lielme, como demostración de su aprovechamiento.

Tomaron parte alumnos desde los primeros grados de estudio hasta el 10o. año. El grupo estuvo acompañado al piano por la Mtra. Magdalena Mariscal.

RECITAL DE FLAUTA.—Claudio Agea Bocanegra, discípulo del Mtro. Héctor Oropeza, presentó el 30 de junio su examen de 7o. año de flauta, interpretando obras de Fauré, Doppler, Hindemith y la interesante *Suite para flauta y varios instrumentos* de Claude Bolling. Tomaron parte en el acompañamiento, el pianista Héctor Oropeza, Contrabajista Antonio Avendaño y la Percusionista Gabriela Jiménez.

MUSICA DE CAMARA.—Para finalizar el ciclo de los exámenes que se llevaron a cabo durante el mes de junio, el Mtro. Homero Valle, presentó el examen público de su clase de Música de Cámara, con las siguientes obras y ejecutantes: *Preludio y fuga a 4 manos* de M. M. Ponce, con los pianistas Gilberto Gamboa y Adolfo Silva, *Adagio para viola y piano* de

Z. Kodaly con Ciro Ortega viola y el pianista Gilberto Gamboa, *Sonata simple* de Gutiérrez Heras, con el flautista Rodolfo Vázquez y la pianista Patricia García, *Primera gavota* para piano a 4 manos de M. M. Ponce con los pianistas Estela Campos y Efrén Guzmán, *Trio* de M. M. Ponce (1er. movimiento) con el violinista Eliazar Hernández, Fagot Juan Bosco Correro y piano Jorge Espinosa.

Las interesantes *4 micropiezas* de Leo Brewer, con los guitarristas Lucía de Lourdes García y Roberto Medrano, *Suite para dos guitarras* de M. M. Ponce con Alberto Ruiz Ascencio y Andrés Casales Galván, *Sonatina para flauta y piano* de Melcolm Arnold con Rodolfo Vázquez y Carlos Alberto Pecero, *Sonata para guitarra y clavecín* de M. M. Ponce con Fernando Lanz Muñoz y Homero Valle. *Idilio mexicano* para 2 pianos con Magnolia Orea Coria y Jorge Espinosa Paz y por último la *Balada mexicana* en versión para 4 manos de M. M. Ponce con Socorro González y Alberto Pecero.

CURSO PARA MAESTROS.—En los primeros días del mes de julio la Coordinación General de Educación Artística en colaboración con la Delegación Sindical de Maestros del Conservatorio, organizó un interesante "Curso de Pedagogía General y Psicología del adolescente", dedicado a los maestros de las diversas especialidades del plantel.

CURSO DE VERANO.—El Conservatorio Nacional de Música, con la colaboración de la Dirección General de Coordinación de Educación Artística del I.N.B.A., organizó el Segundo Curso de Verano a nivel infantil, en el periodo comprendido del 1o. al 17 de julio.

Se impartieron las materias de Solfeo, Conjuntos Corales, Introducción a la Música y Conjuntos de Orquestas a nivel infantil. Los maestros Francisco Zúñiga, Miguel Agustín López y varios alumnos pasantes, como Perla López Ríos, Gabriela Jiménez, Oscar Martínez, Pablo Torres, Elzabeth Guerrero, Micaela Huízar y otros maestros, impartieron los cursos y organizaron un pequeño Concierto de Clausura con los participantes, cuyas edades fluctuaron entre los 7 y 11 años de edad.

Muchos de estos niños realizaron las pruebas de admisión, para ingresar al Conservatorio, precisamente en el Sector Infantil.

ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DURANTE LOS MESES DE AGOSTO, SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1982

Durante el mes de agosto, se llevaron a cabo las pruebas de admisión de los aspirantes a ingresar al plantel para el periodo lectivo 1982/1983.

Más de 20 maestros del Conservatorio tomaron parte como jurado en dichas pruebas y de 1000 solicitudes, se admitieron por esta vez 700 alumnos de 1er. ingreso que sumados a los de reingreso arrojaron la cantidad de 1600 alumnos.

EXAMEN DE VIOLIN.—El día 3 de septiembre Cecilia Romero Ponce, presentó su recital examen, para obtener el Diploma de Concertista de Violín. Las obras escogidas para esta prueba fueron la Sonata No. 3 Op. 31 en Sol Mayor de L. V. Beethoven, Partita No. 3 en Mi Mayor de P. Sebastian Bach, Sonata Breve para violín y piano de Manuel M. Ponce, Sonata para violín y piano de Maurice Ravel e Introducción y Rondó caprichoso de C. Saint-Saens. Formaron el jurado los siguientes maestros: Aron Bitran, Icilio Bredo, Francisco Javier Montiel Llaguno, Aura Enma Pacheco Pinzón y Armando Montiel Olvera.

GRUPO DE JAZZ.—La Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos 1982/1983, presentó al Grupo de Jazz Xannate y Arbol, el día 27 de septiembre, en el Auditorio "Silvestre Revueltas", con obras exclusivamente de autores norteamericanos.

PERCUSIONISTAS.—El 30 de septiembre, se llevó a cabo el examen público de 5o. año de percusiones de los alumnos de la clase del Mtro. Homero Valle, Juan Carlos del Aguila Cortés, Gabriela Jiménez Lara, Norberto Nandayapa Velazco y Alejandro Reyes Moreno, quienes ejecutaron brillantemente obras para diversos instrumentos de percusión, siendo los sinodales el Mtro. Javier Sánchez Cárdenas y Armando Montiel Olvera.

CLAVECINISTA.—El 1o. de octubre, Salomé Hidalgo Wong, discípula de la Mtra. Emma Gómez presentó su 2da. prueba para obtener el Diploma de Clavecinista Ejecutante, con obras de John Bull, F. Couperin, J. S. Bach, D. Scarlatti, y G. Legeti, siendo los sinodales los maestros Luisa Durón, Francisco Javier Garduño, Emma Gómez, Aura Emma Pacheco Pinzón y Armando Montiel Olvera.

INAUGURACION DE CURSOS.—El 1o. de octubre el Conservatorio organizó un concierto para la inauguración de cursos 1982/1983, en el Auditorio del plantel. Tomaron parte el Mtro. Héctor Rojas, interpretando al piano obras del Mtro. Manuel M. Ponce y el Coro del Conservatorio dirigido por el Mtro. Alberto Alva, interpretó los *Liebeslieder* Op. 52 de J. Brahms. Los pianistas acompañantes fueron esta vez los maestros José Luis González y Patricia Vázquez.

En la parte intermedia del programa, el Director del Conservatorio Nacional de Música, Mtro. Armando Montiel Olvera dirigió al público unas breves palabras comunicando algunos de los últimos logros obtenidos y pidiendo a todos los maestros lo mejor de su voluntad para continuar una labor ascendente en pro de nuestro arte musical, a pesar de las dificultades que atraviesa nuestro país.

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XV — 1982

Enero-Febrero-Marzo, No. 76

ROBERT STEVENSON, Relaciones de Carlos Chávez en Los Angeles	3
ESPERANZA PULIDO, George Enesco. Músico Universal	20
JORGE VELAZCO, Juan Bosco Carrero	23
ALBERTO PULIDO SILVA, Estética y Música Electrónica	27
AGUSTIN SANDU, Explorando en le Mundo de Enesco	33
SELVIO CARRIZOSA, 9a. Feria y Festival de la Guitarra en Morelia	36
ESPERANZA PULIDO, Simposio y Festival Enesco en Bucarest	39
Libros y Música Impresa	42
Conciertos, Noticias, Grabaciones	45
DIGEST	52

EL CONSERVATORIO

JESUS C. ROMERO, Historia del Conservatorio Nacional de Música (II)	56
Actividades del Conservatorio Nacional de Música	63

No. 77, Abril-Mayo-Junio (Dedicado a Rodolfo Halffter)

EDITORIAL	5
CRISTOBAL HALFFTER, Ausencia y Presencia de R. Halffter en la Música Española	6
LEON SPIERER, El Concierto para Violín y Orquesta de Rodolfo Halffter ...	17
KURT PAHLEN, Rodolfo Halffter en la Música de su Tiempo	24
JORGE VELAZCO, Rodolfo Halffter	38
E.P., Grabaciones	44
FRANCISCO CURT LANGE Y E.P., Libros	46
Revista de Revistas, Conciertos, Noticias	51

EL CONSERVATORIO

DR. JESUS C. ROMERO, Historia del Conservatorio Nac. de Música (III) ...	60
Actividades del Conservatorio Nac. de Música	64

No. 78, Julio-Agosto-Septiembre

EDITORIAL	3
ESPERANZA PULIDO, La Mujer Mexicana en la Música	4
CARMEN SORDO SODI, Compositoras Mexicanas de Música Comercial	16
VERA STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT, Stravinsky y la Salud Física ..	21
KARL BELLINGHAUSEN, El Tesoro de los Diamantes de Vidrio	26
ALBERTO PULIDO SIVA, Estética Musical y Música Electrónica	30
JOHN ROCKWELL, Conlon Nancarrow, Poeta de la Pianola	35
KARL BELLINGHAUSEN, Dos Cantatas Desconocidas de Sumaya	39
Libros	42
ALFRED E. LEMMON, Festival Internacional Cervantino	44
DIGEST	51

EL CONSERVATORIO

DR. JESUS C. ROMERO, Historia del Conservatorio Nacional de Música (IV) ..	54
Actividades del Conservatorio Nacional de Música	64

No. 79, Octubre-Noviembre-Diciembre (Dedicado a Manuel M. Ponce)

EDITORIAL	3
Acta de Bautismo de Manuel M. Ponce	4
CRISTIAN CABALLERO, La Fecha Cierta del Nacimiento de Ponce	5
RUBEN M. CAMPOS, Manuel M. Ponce	6
ROBERT M. PONCE, La Música Mexicana	8
ROBERT STEVENSON, Un Homenaje a Manuel M. Ponce en su Centenario ..	10
CARLOS VAZQUEZ, Manuel M. Ponce y el Piano	14
UWE FRISCH, El Concierto para Violín y Orquesta de Manuel M. Ponce ..	25
PAOLO MELLO, Manuel M. Ponce, Músico Polifacético	24
RAYMOND LOPEZ, Un Profesor norteamericano, de ascendencia mexicana habla de Manuel M. Ponce	30
CARMEN SORDO SODI, La Labor de Investigación Folklorica de M. M. Ponce	36
Rectificación de Algunos Organistas Mexicanos	40
CRONICA Y DIGEST, Actividades del Conservatorio en Junio y Julio 1982 ..	59

*El Conservatorio Nacional de
Música y los editores de la revista
musical HETEROFONIA desean a
todos sus suscriptores, lectores y
amigos lo mejor para el año 1983.*

