

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

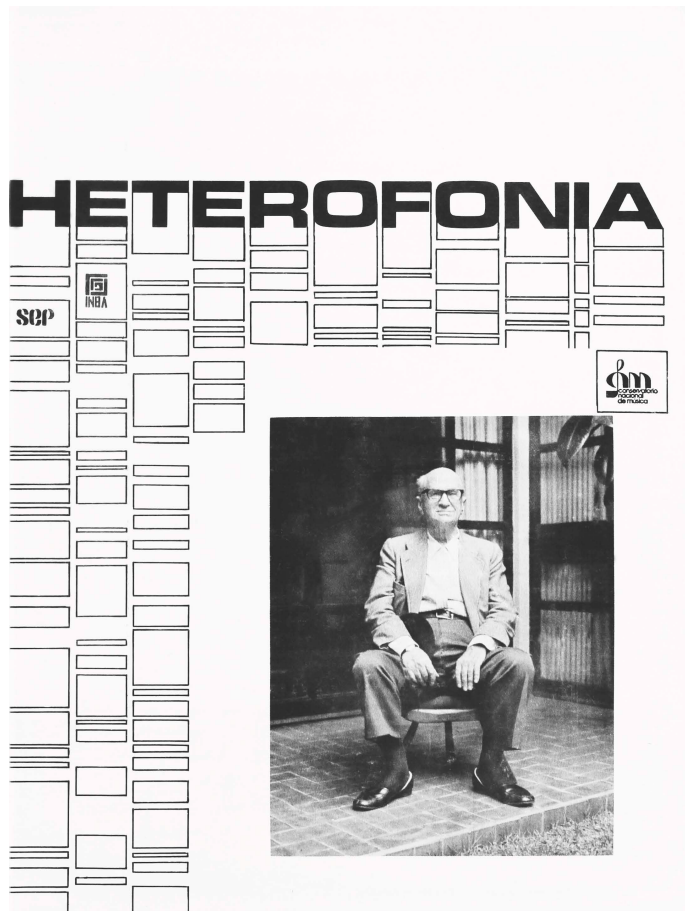
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 77, México, abril-mayo-junio de 1982

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 77, México, abril-mayo-junio de 1982, pp. #-#



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía 77*, México, abril-mayo-junio-1982

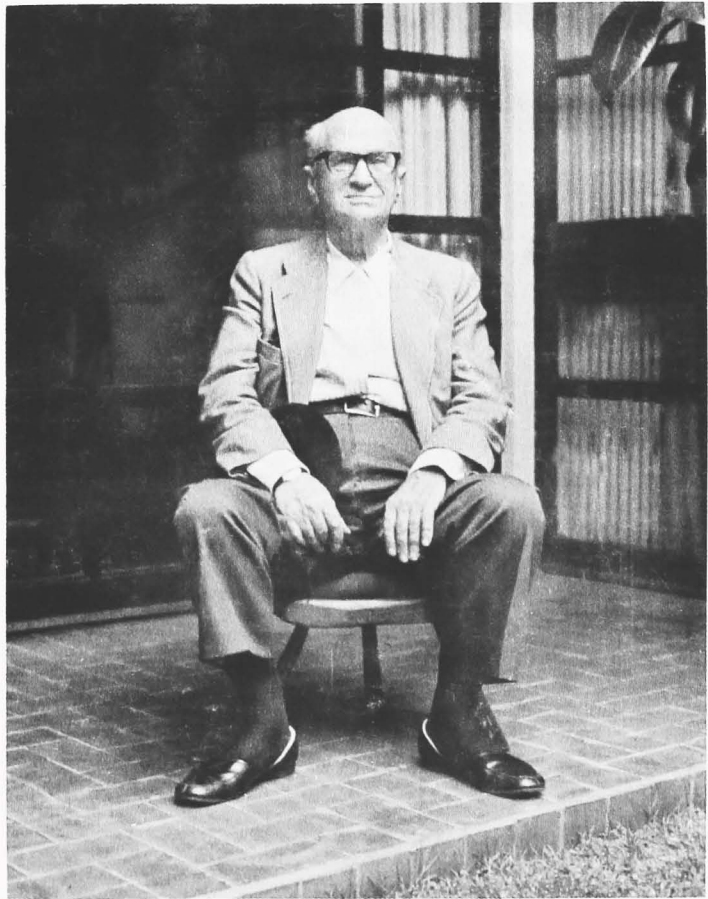
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía 77*, México, abril-mayo-junio-1982, pp. #-#

# HETEROFONIA



SEP



# H E T E R O F O N I A

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

SUSCRIPCIONES

NUMEROS ATRASADOS

I N F O R M E S

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

MAZARYK No. 582

Tel. 520-1013

---

---

## = P A U T A =

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSISICAL

*RESPONSABLE:*

MARIO LAVISTA

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Coordinación de Extensión Universitaria.

U A M. Iztapalapa.

Michoacán y Purísima.

Col. La Purísima, 09340

México, D. F.

Tel. 686-0322, ext. 470.

77

# heterofonía

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Organo del Conservatorio Nacional de Música

VOLUMEN XV, SEGUNDA EPOCA

Abril - Mayo - Junio de 1982 / No. 2

*Directora:* ESPERANZA PULIDO

*Jefe de Redacción:* JORGE VELAZCO

*COLABORADORES EN ESTE NUMERO:*

ANTONIO IGLESIAS

CRISTOBAL HALFFTER

KURTH PAHLEN

JORGE VELAZCO

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 ..... Dólares 6.00  
Un año ..... 22.00  
Número atrasado ..... 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 Mazaryk No. 582

México 5, D. F. Tel.: 520-10-13

Correspondencia al Apartado Postal 105-164, México 5, D. F.

# heterofonía

Abril - Mayo - Junio de 1982 / No. 2

77

revista musical trimestral

Directora: *ESPERANZA PULIDO*

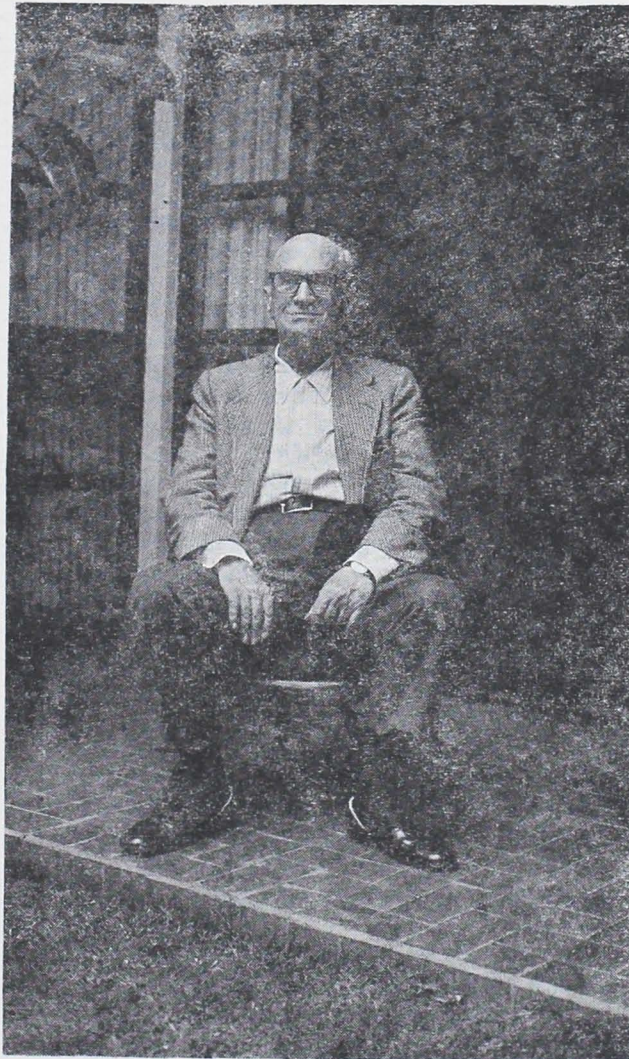
Jefe de Redacción: *JORGE VELAZCO*

Administrador: *C. P. PABLO FERNANDEZ FLORES*

## S U M A R I O

Editorial .....	5
CRISTOBAL HALFFTER	
Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la Música Española .....	6
ANTONIO IGLESIAS	
El piano de Rodolfo Halffter .....	9
LEON SPIERER	
El Concierto para Violín y Orquesta de Rodolfo Halffter .....	17
KURTH PAHLEN	
Rodolfo Halffter en la Música de su Tiempo .....	24
JORGE VELAZCO	
Rodolfo Halffter .....	38
OBRAS DE RODOLFO HALFFTER .....	40
CRONICA	
E. P.	
GRABACIONES .....	44
FRANCISCO KURT LANGE Y E. P.	
Libros .....	46
REVISTA DE REVISTAS .....	51
CONCIERTOS .....	53
NOTICIAS .....	54
DIGEST .....	56
EL CONSERVATORIO	
Historia del Conservatorio III .....	60
Actividades del Conservatorio Nacional de Música .....	64
En la portada: <i>Rodolfo Halffter.</i>	

# EDITORIAL



Rodolfo Halffter en el jardín de su casa (marzo de 1982).



---

# EDITORIAL

---

Se puede afirmar que los maestros más importantes del Conservatorio Nacional de Música, aquellos que han tenido un perfil histórico, son Ricardo Castro, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. Rodolfo Halffter es también uno de esa pléyade nacional, el que puso a México en el mapa de la modernidad musical, quien ha logrado una síntesis estética iberoamericana, con base física en nuestro país. Sus campos más importantes de actividad, como creador y como maestro, tienen tan gran alcance que justifican absoluta y plenamente que la revista *Heterofonía*, órgano oficial del Conservatorio Nacional de Música, dedique a su personalidad artística un número especial.

La carrera de las obras de Halffter, segura y firme, debe ser un timbre de orgullo para la institución y para México. Sus obras se han grabado recientemente en Inglaterra, España, los Estados Unidos y Alemania Federal. Su más reciente creación sinfónica, *Dos Ambientes Sonoros*, ha sido tocada por diversas orquestas nacionales y desde 1979 (año de su composición) hasta la fecha se ha programado en Madrid, Washington y Berlín, caso poco usual en el mundo sinfónico moderno. El próximo verano será grabada por la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín y todo ello permite aquilatar el profundo interés internacional que existe por su obra. Hay musicólogos importantes, en los Estados Unidos, que llegan a considerar a Rodolfo Halffter como uno de los creadores importantes de la música contemporánea.

Por esto dedicamos este número al insigne compositor mexicano, con el orgullo de saber que, al igual que los grandes músicos mencionados al principio, fue miembro del cuerpo docente del Conservatorio.

Los artículos de Cristóbal Halffter, Antonio Iglesias, León Spierer y Kurt Pahlen se publican aquí por primera vez por cortesía de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución a la que agradecemos su generosa contribución a este número.

---

# AUSENCIA Y PRESENCIA DE RODOLFO HALFFTER EN LA MUSICA ESPAÑOLA

---

CRISTOBAL HALFFTER

Cuando en 1939 terminaba la terrible guerra de España, esta vieja nación perdía, no sólo por la muerte, sino también por el exilio, al mayor y más importante estrato de su sociedad: a los portadores y creadores de la cultura española. La emigración intelectual de esos años hacia América es un hecho sociológico, todavía no estudiado en profundidad, que si bien supuso para España una sangría quizá todavía más importante que la destrucción material de vidas y bienes, significó, por el contrario, una fecundación trascendental en el quehacer de la actividad cultural americana.

Otras personas, con una visión más amplia que la mía, estudiarán este tema con la profundidad que merece. Yo sólo quiero tratar aquí el caso concreto de la música, en la que Rodolfo Halffter es pieza capital, tanto por lo que significó su ausencia en la España de la posguerra, por lo que supuso en el esplendor de la música mexicana, como por lo que años más tarde iba a tener de importancia con sus cursos en la formación de una nueva generación de compositores españoles.

Sobre la significación y trascendencia de su obra de creador, dejo paso a críticos y estudiosos, que tratarán este aspecto de su amplia personalidad con rigor y sabiduría. Sólo quisiera añadir que, en la obra fecunda de Rodolfo Halffter, encontramos muchos una constante lección de sabiduría y sensibilidad sonora. Basta para ello detenerse a analizar su producción pianística y orquestal, que son para mí especialmente significativas pues nos dan un aspecto muy definido de su personalidad creadora, en cómo saber adaptar un lenguaje a una tímbrica instrumental determinada, haciendo que ésta suene a su voluntad.

No menos importante en este aspecto de dar un sello personal e inconfundible a una sonoridad previamente establecida, lo encontramos en sus

*cuartetos* o en su obra de cuerda. Es decir que Rodolfo Halffter al tratar un instrumento, y por imperativos de un conocimiento, primero, de lo que quiere hacer, y segundo, del instrumento mismo, hace que éste "suene" de una forma especial, iluminando su pensamiento todo el espectro espacial y temporal que ese instrumento o grupo instrumental contiene en sí mismo.

Pero yo quería en estas páginas tratar otro perfil de su rica personalidad, que quizá pueda conocer mejor que otros por haber sido "víctima" de su ausencia y protagonista de su presencia entre nosotros.

Rodolfo Halffter era, sin lugar a dudas, el mejor y más preparado miembro de la Generación del 27 español, que recibió en plenitud las enseñanzas de Manuel de Falla. Quisiera detenerme a analizar esta frase, que dicha sin el comentario oportuno, pudiera no entenderse en todo su significado.

Un alumno, o un seguidor de un gran maestro, tiene que tener una formación cultural y técnica que le permita distinguir en la obra del maestro aquello que es fruto de la tradición heredada, aquello que es consecuencia del tiempo y del lugar en que este autor realiza su obra, y aquello que es verdaderamente aportación personal, para que su trabajo como alumno tenga verdadera significación.

Pues bien, en la España anterior al 1936, un grupo de músicos creían que el *Retablo* o el *Concierto* de clavecín de Falla —obras fundamentales para nuestra música— eran frutos demasiado avanzados y sin posibles consecuencias para la música española, por su ruptura con los cánones tradicionales de lo que era habitualmente considerado como tal. Otros, se dedicaban a la copia desvergonzada de unos sistemas armónicos, tonales y estructurales, sin saber que en la evolución

de Falla era lógico haber llegado a estas formas compositivas, y que por edad y formación estas sólo podían ser unos principios para evolucionar, pero nunca para tomarlos como reglas eternas de un arte que, como todo, está siempre en continua evolución.

Si observamos los trabajos de esa Generación del 27, vemos que el único que sabe distinguir lo que en Falla da pie para esa necesaria evolución de la música en España, es Rodolfo Halffter. El, con sus análisis armónicos y estructurales del *Concierto* de clave y del *Retablo*, ve lo que Falla había avanzado y aportado en el sistema politonal —quizá por pura intuición— y se basa en ello para sacar consecuencias, no ya politonal, sino atonales, y más adelante seriales. Es decir, Rodolfo Halffter realiza justamente lo que todo principio evolutivo en arte debe hacer: buscar en la generación inmediatamente anterior lo que aporta de novedad, para sobre ese dato basar su propia aportación.

En arte es posible también la evolución por generación espontánea, pero los creadores que esto realizan, no necesitan ni de maestros ni de escuelas. Su continuación es, por tanto, también mucho más problemática y, en casi todos los casos, imposible.

Tenemos, pues, a Rodolfo Halffter situado como receptor de una tradición, capacitado para aportar su propio yo a esa tradición para hacer posible su continuidad, cuando en España es imposible la paz, y tiene que huir a tierras donde hacer música ocupa a una parte de la sociedad como tarea de dignidad suficiente como para poder ejercerla con responsabilidad, y en esas tierras realiza la más importante creación, plena de conocimientos y madurez.

Termina en 1939 esa desastrosa aventura española y comienza una posguerra, con todo ese enorme número de secuelas que deja una guerra entre hermanos, que hoy todavía padecemos.

En los años 40, nuestros compositores vuelven a un nacionalismo entre neoclásico y castizo, que ignora todo cuanto Falla había supuesto de intentar avanzar en nuestros conceptos formales, tonales, armónicos, contrapuntísticos y estéticos. La generación del 27, entre dispersa y sin la fuerza moral necesaria —impuesta, claro está, por circunstancias enormemente adversas— no puede ofrecer soluciones válidas a la cultura que impone

la altura de los tiempos en que vive. La única excepción es la obra de Rodolfo en su totalidad, y alguna otra producción aislada.

Años más tarde, en la década de los 50, surge una nueva generación en España, a la que pertenecemos, que busca sus raíces y su propia entidad en una España que ha quedado huérfana de sus mejores hijos. Sabemos lo que no tenemos, y estamos convencidos de que lo que nos rodea no sirve.

Mientras tanto, Rodolfo Halffter enseña en México con su música y su ejemplo, en su aula y fuera de ella, lo que va a servir a muchos compositores como base de lo que él aprendió de Falla y luego transformó y sublimó en materia propia. Me he propuesto en estas páginas no citar nombres, excepto el de Falla y Rodolfo, para no cometer el pecado de omisión o confusión, pero en la mente de todo historiador de la música americana —del sur, del centro y del norte— están mil nombres que deben sus principios a ese hombre ejemplar que reside en México y que se llevó en su viaje el arca de oro para la evolución de una parte de nuestra música.

Mi generación hizo su propia evolución. Contactó con Europa, tuvo que estudiar y hacerse de una manera anárquica, sin saber lo que era necesario aprender y lo que nos hacía desviarnos de nuestro camino. Cada uno buscó sus propios métodos y cada uno encontró sus propias soluciones con una pérdida de esfuerzos y energía, que con una dirección oportuna hubiesen fructificado en logros mejores. Pero ese tiempo no es posible de retrotraer, pues ya ha dado sus frutos, sus éxitos y sus fracasos.

Años más tarde, cuando en España mi generación empieza ya a encontrar su puesto, por imperativos de edad, vuelve Rodolfo Halffter a estas tierras a dictar cursos, a contactar con la vida cultural y con el entorno que lo hizo posible 30 años atrás. Toda una nueva generación de músicos aprende nuevamente de él lo que nadie podía haber aprendido porque, nosotros, eso que él enseña, la tradición recibida, la hemos intuitido más que aprendido, y lo que se intuye tiene sus valores, pero difícilmente puede servir a los demás.

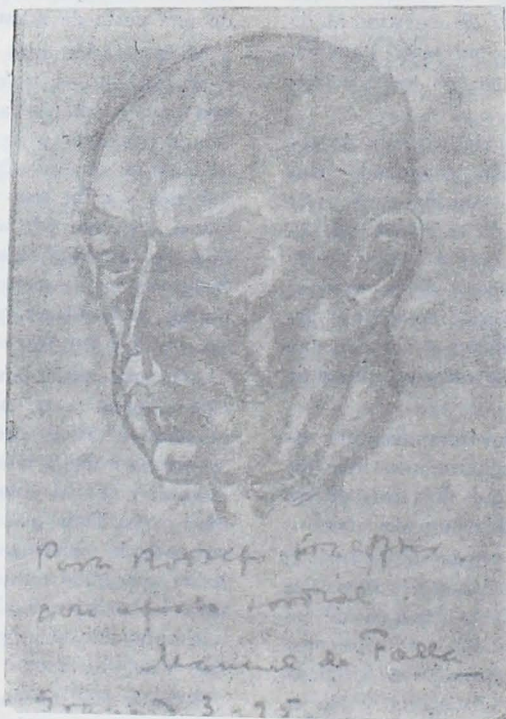
Rodolfo Halffter enseña en España lo que aquí debió enseñarse en los años 40, para que nuestra evolución cultural no fuese siempre a saltos, sino ordenadamente, como corresponde a un país que

sólo en la cultura puede competir con cualquier otro. Pero no sólo enseña aquello que fué necesario en los 40, sino también enseña su propia experiencia, su propia evolución, y hace posible que unas nuevas generaciones no pierdan pie en nuestra cultura y vuelvan a encontrar el eslabón perdido, que nuestra generación tuvo que inventarse para poder salir a flote.

Cuando veo lo que Rodolfo Halffter explica en sus clase, en los cursos de Granada o Santiago de Compostela, siento envidia de los alumnos que aquello escuchan, pues eso a mí no me lo enseñó nadie, y hoy creo que me hubiera sido enormemente necesario para mi formación, para no haber tenido tantas dudas y haber cometido tantos pecados de ignorancia.

Lo que es un hecho incuestionable es que la presencia de Rodolfo Halffter en la España de los años 40, 50, 60, hubiese generado una música que hubiese estado a la altura de su tiempo y a la altura de la tradición cultural heredada. También es cierto que en esos años su presencia en México fue motor y ayuda de todo un movimiento musical extraordinario y que sus viajes a España están significando una recuperación de un tiempo ahora no totalmente perdido. Pues bien, todo esto significa, como diría Don Quijote, que donde se encuentre Rodolfo se situará la presidencia, el vértice del que irradia una fuerza que a todos nos es necesaria. Que Dios nos lo conserve —en México o en España— largos y fecundos años.

Villafranca, España.  
Junio de 1981.



Manuel de Falla, dibujo a lápiz. La dedicatoria dice: "Para Rodolfo Halffter con afecto cordial. Manuel de Falla. Granada, 3 - 25."

---

# EL PIANO DE RODOLFO HALFFTER

---

ANTONIO IGLESIAS

La figura, de incuestionable autenticidad, de Rodolfo Halffter, tan varia en su total estimación como músico, alcanza una muy particular dimensión si la estudiamos, simplemente, desde su importante contribución pianística. Ya con la sola lectura del catálogo de sus composiciones, comprensivo de páginas para arpa, violín, violoncello, guitarra o canto —como instrumentos a solo— además de sus obras corales, operísticas, de cámara, ballet y sinfónicas, podremos apreciar cómo es el piano lo que parece predilecto, si nuestra consideración parte de un elocuente valor numérico; y convendrá anotar sobre el aspecto que nos ocupa, que me estoy refiriendo al piano “a solo”, dejando ahora a un lado su *Obertura concertante*, para piano y orquesta, así como su también admirada aportación al poco cultivado género de los dos pianos que, por cierto, olvidé su cita —*Música para 2 pianos*, es su título— al relacionar el conjunto de obras halffterianas, en mi libro [*Rodolfo Halffter (Su obra para piano)*].—Editorial Alpuerto; Madrid, 1979.]

Nuestro tan querido como admirado músico, parece ratificar así mi anterior apreciación de su predilección pianística, cuando su primera obra, *Naturaleza muerta*, es precisamente destinada al piano, lo que le hace comenzar a sobresalir en el rico ambiente cultural del Madrid de 1922; la estrena Fernando Ember y mereció el positivo juicio crítico de Adolfo Salazar (*El Sol*, Madrid; 29 de marzo de 1922), al afirmar se trataba de “una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes...” Esta obra permaneció inédita, y puede decirse que desconocida por completo, hasta que hace poco, en 1979, su autor se decidió a publicarla bajo el título de *Naturaleza muerta con teclado* que, seguida de la *Invencción a dos voces sobre el anagrama musical del apellido Chávez*, acabamos de admirar reunidas bajo un solo título: *Dos ensayos para piano*, incluidos en *Plural*, revista cultural de “Excélsior”.

Convendrá añadir todavía, insistiendo en una tal predilección instrumental por parte de nuestro gran músico, que *Secuencia* (con sus tres tiempos o movimientos, *Preludio*, *Interludio* y *Postludio*), publicado recientemente por Ediciones Mexicanas de Música, A. C. y estrenada por Jorge Suárez, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la capital azteca, es, hasta el momento, su última composición y, como podemos deducir, está escrita para piano. Entonces, el resumen de esta no tan simplista consideración —la de que la primera y la más reciente obra de Rodolfo Halffter —sea para piano— puede resultar de una cierta elocuencia al estudiar ahora (quizá, mejor, reflexionar) su producción pianística, en una global apreciación y antes de pasar, seguidamente, a hacerlo ya desde un punto de vista de su valoración intrínseca.

Permítaseme que, antes, deje constancia de lo que supuso para la música española y, en directa consecuencia, claro está, para el pianismo español, la pérdida de Rodolfo Halffter, cuando, como consecuencia de la guerra civil (1936-1939) marcha a exiliarse en México, con cuanto ello conlleva y supondrá, tanto desde un punto de vista cultural hispano-mexicano, como también para una evolución personal. Detengámonos a considerar que, en los años más inmediatos de lo que podríamos llamar “antiguerra”, nuestro ilustré músico comenzaba a ser “descubierto”, merced a la progresiva —naturalmente que siempre lenta, cuando de “novedades” artísticas se trata— inclusión de sus obras en las programaciones de este lado del Atlántico.

Rodolfo Halffter, como es sabido, militaba en el llamado *Grupo de Madrid, de la República* y, en todo caso, *de la generación del 27*, por situarse al lado del así reconocido dentro del movimiento poético que incluyó los nombres de García Lorca, Alberti, Gerardo Diego, etc. Con nuestro compositor, formaban, en el prestigioso Grupo, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García

Ascot, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pitaluga y Fernando Remacha, que, atendiendo el número de sus componentes e imitando en esto al célebre *Groupe de Six* francés, también sería conocido como *Grupo de los Ocho*.



Rafael Alberti. Foto con dedicatoria: "Al buen Rodolfo, siempre. Madrid - Noviembre de 1925.

Sea como fuere su titulación, diremos con palabras del propio Rodolfo, que sus fines eran, además del "acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no sólo musicales", apoyarse en la "convergencia admirativa" implicada tanto por el *Concierto* como por *El retablo*, una "lección magistral" ofrecida por Manuel de Falla con estas últimas páginas suyas. Por supuesto que los ocho compositores del Grupo madrileño discurrirían por caminos propios, pero su dirección no podía resultar más ambiciosa, ni más interesante: que nuestra música resaltase más culta, por así decirlo, y que la apertura falliana fuera seguida dentro de unos niveles de internacionalidad que, ¿qué duda cabe?, no solamente ocurrirían en la célebre teoría de los armónicos —la descubierta por Falla en aquel librito francés adquirido en la Cuesta Moyano— sino que se adscribiría a cuantas corrientes europeas se seguían en aquel entonces y que, únicamente, conocían

bien unos cuantos; entre ellos nuestro Rodolfo Halffter.

La guerra todo lo echó abajo, todo lo interrumpió... El exilio de los unos y el abandono de los otros, fueron la causa de la escisión y de separación del Grupo. Pero, claro, la pregunta ante el hecho surge de inmediato: ¿qué hubiera supuesto, por ejemplo, la presencia de Rodolfo para la continuidad de aquellos postulados? De entre aquellos ocho y sin detenerme ahora en la calidad o capacidad creadora de ellos, indudablemente que nuestro músico resultaba el más cualificado para seguir y hasta para formar una "escuela". Y el tiempo, sus vicisitudes, nos lo vendría a decir con la bondad de esas enseñanzas por él impartidas desde importantísimas cátedras y por la lección viva que nos ha dado a tantos con su reflexivo estudio de toda una problemática creativa, perfectamente analizada desde puntos de vista tan claros como concisos. El pedagogo —conviene señalarlo, porque es un aspecto quizá poco o mal conocido dentro de los que conforman la personalidad halffteriana— no cede un ápice ante el crítico o el compositor; lo digo abiertamente, sin que tema una posible equivocación.

Y dentro de este aspecto pedagógico —considerado el vocablo en su más alta y nobilísima significación— el piano, el piano español, se hubiera asimismo beneficiado, si no directamente de sus enseñanzas de tipo estrictamente técnico, sí por esa lección que sus propias obras pianísticas nos brindan. Viene a ser, en cierto modo y salvados los propósitos de escritura o destino, lo que ocurre con el *Microcosmos* bartokiano, magnífico y verdadero "tratado" o "método" de progresiva formación del virtuoso. Pues bien; si partimos de las tempranas *Dos Sonatas de El Escorial* y alcanzamos, aquella antes aludida *Secuencia*, habremos transcurrido por un camino de absoluta formación pianística.

El piano de Rodolfo Halffter, erizado de problemas y dificultades, si se penetra en él tras el estudio analítico debido —y esto no es privativo, no debe serlo nunca, de una pianística cualquiera— nos resutará tan claro, tan apto para las manos (espero que pueda ser comprendido en lo que esto quiere decir, respecto a una mera adaptación de índole fisiológica) como puede serlo el de un Franz Liszt, por ejemplo. ¿Quién duda-

rá que sus *Rapsodias húngaras* suponen un himalaya para toda mecánica pianística que se precie de ser completa, rica y brillante? Pero, al propio tiempo, su teclado es fácil, mejor dicho, puede resultarnos fácil, en virtud de su magnífica, genial, factura pianística. Algo que, si puede sorprender así, considerado dentro de un exponente liso y llano, podremos encontrarlo de lógica aplastante, a poco que nos detengamos en la reflexión o aclaración de lo que, momentáneamente, se nos aparece como incongruente.

Uno se pierde delante de los aspectos que surgen, de muy varia índole, al enfrentarnos con el piano halffteriano. Y, naturalmente, que no vamos a tratar siquiera de intentar agotar aquí el atractivo tema; lo ideal sería tomar uno por uno los interesantes puntos e ir comentándolos y hasta situarlos en un paralelismo de sesgo universal. La concreción resulta, además de impuesta por el tamaño de este breve ensayo, hasta quizá conveniente. Así, centraremos más el tema. Este, sin dudarle ni un solo instante, comenzará, tiene que comenzar, imperiosamente, por la cita de Domenico Scarlatti —cuya larga vivencia madrileña nos lo lleva a adoptar como español— y su discípulo el Padre Antonio Soler. Su proceso de escritura para el clave ha influenciado a todos —las excepciones son contadísimas y constituyen lo que en frase proverbial “confirman la regla” los contemporáneos españoles, y el mismo Falla no escapa a ello, ni lo ha desmentido jamás.

En el “caso Rodolfo Halffter”, no son solamente sus *Dos Sonatas de El Escorial*, de título tan explícito, lo que va a explicarnos esa manera —preciosa, admirable, inteligente, espontánea— pianística, sino que todo a lo largo de su obra para el teclado, y no solo para el teclado, conviene añadir en seguida, tintará fuertemente el resultado de un procedimiento que se sella de forma indeleble, aún por encima de la estética o corriente seguida en cada momento. Hablo, por supuesto, desde una estimación y punto de vista absolutamente personal: para mí, el perfume scarlattiano o soleriano —escorialense, emana de la obra entera del piano halffteriano, ya nos referamos al de una primera época, ya al de la segunda politonalista, ya al de su tercera de adopción del serialismo schönbergiano. Me es igual; podremos hacerlo depender de cierto grado o dosis, pero, siempre, el inconfundible con-

trapunto, la galana ligereza que alude de lejos a lo popular, la rítmica de pretendido o rehuído entronque folklórico, la forma de una temática y una estructura dada... , nos traerán el caro recuerdo clavecinista...

Por otra parte, Rodolfo Halffter, va a suponer, ni más ni menos, que el único mentís, la sola salvedad, para aquella estimación, un tanto o bastante vejatoria desde su sola exposición, de la música española, de los músicos españoles —y aquí han de entrar, por el momento del que hablamos ahora, no pocos compositores de la América española— de preferir la plasmación de sus pentagramas en momentos, hasta en *suites*, llegado el caso, pero rehuendo a toda costa las grandes formas tradicionales y, en concreto, la forma *sonata*. Nuestro músico admirado ha escrito tres para su piano. La *Primera* data de 1947; la *Segunda* es de 1951; y, por último, la *Tercera Sonata*, fechada en 1967, se adscribe por entero al sistema dodecafónico.

Pero, dentro de estos veinte años, período en el cual se inscriben las tres *Sonatas*, Rodolfo Halffter —yo creo que sin pretenderlo siquiera— permanece auténtico, sin renegar de sí mismo, escribiendo pentagramas, bien sea dentro de ésta o aquella manera o actitud estética —claro que aquí preestablecida— que, curiosamente, poseen un acusado sello, una indiscutible afirmación personalísima. No nos importe la manera de su escritura, pues hasta en el dodecafonismo halffteriano, desarrollado magistralmente, escrupulosamente llegaría a afirmar, sobresaldrá su mano o estilo. Contribuirán a explicarnos el fenómeno, curiosísimo, las aportaciones de una rítmica, de un contrapunto, de un colorido y, lo que aquí más ha de importarnos, de disposición de un teclado que, siendo distinto— ¿cómo podríamos comparar el de la *Tercera* con sus dos hermanas anteriores?— nos suena, de inconfundible manera, a Rodolfo Halffter.

Todavía dentro de esta gran forma pianística, cabe la referencia al soberbio *Homenaje a Antonio Machado*, dividido en cuatro partes, tiempos o movimientos. Aquí el retrato sonoro, no es el de un procedimiento figurativo, sino el de una imagen ambiental que rinde homenaje a España, cuando fallece su gran poeta en tierra francesa. El piano es muy hermoso y original y son los versos machadianos los que lo inspiran, tomados

de su *España en paz* y también de sus *soledades*. Es el propio compositor quien escribe: "En todos nosotros —los intelectuales españoles en el exilio— latía entonces la esperanza de recuperar pronto la patria perdida. Por esta razón, aparece en la edición de mi *Homenaje a Antonio Machado*, antes de que comience la música, el poema que dice:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya,  
—así en la costa un barco— sin que al partir  
te inquiete.

Todo el que aguarda sabe que la victoria es  
suya...

Esta manera de escribir para un piano música y poesía a un mismo tiempo, se me aparece como algo que puede suponer una de las más felices ocurrencias compositivas de Rodolfo Halffter. Y en este piano se entremezclan aquellos signos o resultantes de su procedimiento creativo que, por supuesto, vuelve su mirada hacia aquel querido mundo clevecinista y escurialense, neoclasicismo de poderoso influjo que, si sirve a una danza en un momento dado (su final), suma un sentido austero y castellano en ese tributo de póstumo homenaje al gran poeta desaparecido hacía unos años. En efecto; la muerte de Machado ocurre en 1939 y el *Homenaje* se fecha en 1944.

De 1949 son las importantes *Once bagatelas*. Y las califico de "importantes", precisamente, tomándolas desde una valoración primordial pianística. Fueron escritas con una intencionalidad eminentemente pedagógica y suponen aquella obra de transición —la que en todo compositor nos es dado encontrar— de unos mundos a otros nuevos. Su problemática resulta de cierta complejidad, exigiendo ya el pianista-músico, capaz de comprender y asimilar los valores de la politonalidad, lo polirrítmico, lo modal, y, en resumen, una contemporaneidad que nos exige la absoluta independencia de las dos manos y la aceptación de aquellos resultados armónicos que se derivan del fenómeno (tan querido como utilizado por nuestro músico) físico-armónico de la resonancia; el mismo que había encandilado a todo un Manuel de Falla, cuando le es dado conocerlo en aquel famoso pequeño tratado francés de Louis Lucas que, titulado *L'acoustique nouvelle*, se edita a mediados del siglo XIX.

Desde la estimación que desee establecerse, no ya solamente numérica, el piano dodecafónico resultará el más aludido por Rodolfo Halffter, dentro de su total obra pianística. Lo iniciará, en 1953, con sus *Tres hojas de album* y ya no lo abandonará hasta nuestros días. Pero, como creo haberlo escrito anteriormente, se trata de un dodecafonismo muy particular; en todo caso muy personal, que puede muy bien entenderse —si es posible hacer abstracción del análisis más riguroso que del procedimiento serial quiera realizarse— con oídos tonales, dicho así para que nos entendamos con mayor claridad en lo que pretendo afirmar. Es un dodecafonismo que admite cierta dosis nacionalista y que, para mí, al menos, supone una explicación meridiana de aquello que no hallo por parte alguna, cuando el hecho quiere explicarse partiendo del italiano Dallapiccola o del francés Pierre Boulez... Lo que no acierto a comprender en estos, por el contrario, me resulta inseparable, consustancial, interesante y hermoso, si me refiero al piano serial halffteriano.

Lo escribí en mi libro citado al comienzo de estas líneas, pero me parece oportuno traerlo a colación llegados a este momento de las mismas. Recientemente aún, como quiera que le preguntase a Rodolfo acerca de lo que tanto me sorprendía al admirarlo en su actitud del piano dodecafónico, personalísimo —como si continuara escribiendo con un lenguaje no concretado así, sino de su manera de siempre—, he aquí lo que me aclaró con su respuesta aleccionadora: "Establezco la serie, me familiarizo tanto con ella que la hago mía, y... después me pongo a componer, casi siempre, siguiendo un sistema en el que todo se explica, pese a escribir con entera libertad." Y, siempre que he pensado en ello, veo a nuestro compositor cual escultor que, tomando el barro o la materia más impensada para moldear la obra proyectada, durante largos meses de reflexión, la amasara entre sus manos, hasta hacer de un tal elemento como una suerte de prolongación de su propia manera artística. Lo que me explica el porqué del sesgo personalista, dentro de la actitud serial de Rodolfo Halffter.

Un elocuentísimo ejemplo —no sólo por preferida entre sus mejores páginas de hoy y de siempre— lo encontraremos en su muy bello nocturno titulado *Homenaje a Arturo Rubin*.

stein. Curiosamente, lo escribe en 1973, cuando un encargo le obliga a volver su mirada hacia maneras del pretérito: sus *Ocho tientos* para cuarteto de cuerda. Ante lo que entiendo supuso un esfuerzo—esta simultaneidad de componer, adoptando dos postulados, si no antagónicos por entero, sí por lo menos distintos— él me dijo tranquilamente: “Al componer mis *Tientos*, he vuelto a sentir el entusiasmo que me alentó cuando, antes de cumplir los treinta años de edad, solía expresarme en el lenguaje politonal, en el que las superposiciones de tonalidades producen, a menudo, sonoridades ásperas y agresivas, las cuales, para mí, no carecen de encanto. “Y todavía habría de aclararme: “A la cabeza de mis *Tientos* podría ponerse como epígrafe el siguiente título de un artículo de Schönberg: *On revient toujours*, en el que el gran artista, inventor de la música serial, confiesa que, en el atardecer de su vida, se ha rendido a veces al impulso de escribir música tonal; como por ejemplo, en su *opus 43*”

Quizá la cita resulte un tanto extensa para este artículo. Pero como la estimo tanto, por su elocuente sinceridad y claridad en unos propósitos, no vacilé en citarla en su más explícito contenido. Pues bien; el *Homenaje a Arturo Rubinstein* (subtitulado *Nocturno*), supondrá el más oportuno ejemplo de cuanto he pretendido exponer en los párrafos inmediatos y anteriores. Con decir que se trata de una página *a la manière de Chopin*, ya indicaría la clase de pianismo que se necesita para entendernos y entender esta obra. Todo un mundo romántico por excelencia se respira escuchándola..., si está bien intrepredada, porque, aunque no venga muy al caso, es preciso reconocer que la música de nuestro tiempo —y claro que la de toda época también— precisa, como ninguna otra, de esa traducción limpia en la técnica y clara en sus propósitos, para mejor comprenderla.

Sin adoptar una forma o estructura predeterminada, este hermosísimo *Nocturno* se acerca, por su factura instrumental, como ya queda dicho, a Chopin y, quizá más, también al mundo de Scriabin; pero, no lo olvidemos, por encima de todo, se acerca al propio Rodolfo Halffter, que tal es su acusada impronta. El piano, el tratamiento pianístico, es de primer orden, usando de los ricos recursos del gran cola de nuestro tiempo, del instrumento intuído, sin duda algu-

na, no ya por los Chopin o los Liszt, sino hasta por el mismo J. S. Bach... Pero volvamos al *Homenaje* al más grande de los pianistas del mundo, del de antaño y del presente. Y con esta cita hermosa de la hermosa obra, vamos ya a cerrar este breve comentario acerca de *El piano de Rodolfo Halffter*.

Romanticismo, pero también impresionismo, además del serialismo como procedimiento adoptado, se funden en este momento pianístico de muy cotizada magnitud, botón de muestra que elegimos para centrar el piano halffteriano. Federico Mompou dijo en cierta ocasión: “es injusto que en los conservatorios se premie una estirada y sabihonda *sinfonía* —aunque no sea de primerísima calidad— y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música. “En efecto; ello es muy cierto y supone, precisamente dentro del credo artístico, lo que ha de primar una calidad sobre la cantidad. Sería pueril tener que someterse a tal prueba. Pero si a mi se me obligara a elegir el mejor piano del entero Rodolfo Halffter, creo que me decidiría, feliz, por este *Homenaje a Arturo Rubinstein*, absolutamente compendio suyo, de su manera pianística, actual y de siempre, en verdad, admirable.

A guisa de oportuno apéndice a mis consideraciones anteriores respecto a *El piano de Rodolfo Halffter*, como aclaraciones conceptuales, pero también apoyado en el valor del personal juicio —suerte de autocritica en algunos casos— me permito añadir seguidamente (no sé si con ruego al editor de darlo en letra pequeña, lo que tantas veces ocurre con lo que sobresaale como más importante) algunos párrafos que, evidentemente, rozan el tema halffteriano por mi trabajo, pero que, al propio tiempo, afectan y se refieren a su obra general. Son los siguientes:

El primero va a explicarnos algo que, siempre, cuando del piano halffteriano se trata, es fundamental: su teoría apoyada en el fenómeno físico-armónico del sonido. Recuerdo ahora mismo que, aún en los esquemas simples —aparentemente, al menos— de las *Dos Sonatas de El Escorial*, por ejemplo, el compositor utiliza el procedimiento. Traté de explicarlo así en mi libro antes aludido:

“El concepto de “politonalidad aparente” surge en Manuel de Falla, en 1901, a raíz de su

descubrimiento en el Rastro de libros viejos de la Cuesta de Moyano (frontera con el Jardín Botánico de Madrid), del libro del teórico francés, Louis Lucas, editado en 1849, y titulado *L'acoustique nouvelle*. Combate lo convencional de nuestras escalas y habla, principalmente, de la tonalidad —o sistemas de escritura composicional seguidos hasta entonces— enraizándola y enriqueciéndola con el fenómeno físico-armónico de la resonancia. Sobre esta premisa, Falla cambia por completo de rumbo en su música y estima que la disonancia, con su cambiante tensión, es susceptible de someterse a diferentes combinaciones haciéndola depender en el grado que se desee de los sonidos resultantes de los armónicos naturales de una nota. Sobre esta teoría halla el “ritmo interno” para sus composiciones y son muchos los compositores de nuestros días que así han actuado al escribir sus más famosos obras. Dentro de este orden de cosas, Rodolfo Halffter es el más discípulo de Falla, pues sigue muy de cerca también la teoría de Lucas (al utilizar tantas veces el acorde de 7ª sobre el 7º grado de la escala y sucesivos apoyos para nuevas armonías sobre los armónicos así originados), cuyo ejemplo más elocuente lo encontraríamos en el *Concierto*.

Es de todo punto imposible el penetrar en una analítica de la obra halffteriana sin la plena comprensión de la anterior actitud, que él aprende del propio Falla y la hace tan suya como para llegar a constituir lo más definitorio de una manera compositiva. Quien pretenda comprender el piano halffteriano —no importa si neoclasicista, politonal o dodecafónico— ha de entender, primero, esta estimación de la disonancia, que pasa a “depender en el grado que se desee de los sonidos resultantes de los armónicos naturales de una nota”. Una premisa tan fundamental como para que jamás la olvide nuestro músico admirado.

No queda excesivamente alejado de este punto capital, alguno de los asertos establecidos por Rodolfo Halffter en su, en verdad, trascendental lección magistral por él pronunciada con ocasión de la inauguración del VII Curso “Manuel de Falla” (XXV Festival Internacional de Música y Danza) en el Paraninfo de la Universidad de Granada. Así nos dijo entonces el maestro:

La lección sustancial que ofrecen las últimas obras de Falla, fué el norte de los caminos que

emprendimos. Cada cual siguió por el suyo propio. Pero lo cierto es que las distintas rutas condujeron a un único punto final de convergencia admirativa. *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto* para clave, los dos pilares que señalan el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana.

Y, todavía, deseo añadir, en aras de una mejor comprensión, de una mayor claridad, estos dos párrafos extraídos de la misma lección granadina:

La música de Falla, tan hondamente arraigada en la tradición es, a la vez, congruente con las exigencias de la época en que fué compuesta. No se olvide que, en 1926, cuando don Manuel terminó el *Concierto* para clave, la técnica, armónica, contrapuntística e instrumental —en la admirable producción de un Ravel, un Schönberg, un Stravinski, un Webern— había alcanzado un grado increíble de refinamiento y virtuosismo. Al mismo nivel técnico de la obra de aquellos grandes creadores, situamos nosotros la obra de Falla, es más: para nosotros [Rodolfo Halffter, como se recordará, se refería en la citada lección a “los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”] la audaz y asombrosa armonía “descubierta” por don Manuel —en la que las latentes resonancias de los sonidos se hacen explícitas y audibles— constituyen uno de los más trascendentes logros de la música de nuestro tiempo.

Todo lo anterior es tan importante como para tenerlo siempre presente cuando uno quiere estimar, no tan sólo la obra pianística de Rodolfo Halffter, sino toda su producción musical. Podemos afirmar en directa consecuencia que, en sus partituras, apreciamos al seguidor voluntario de lo aprendido en Falla, con todas sus características de tipo nacionalista que se desee, pero al propio tiempo enriquecidas y, claro está, que posteriormente hasta modificadas en su misma base, por ese capital punto de partida que es el *Concierto*, cuyos horizontes podemos solamente intuirlos en el mismo *Prólogo* de la inconclusa *Atlántida*.

¡Qué impresión alentadora (nos dijo un día Rodolfo) causaron en nosotros —entonces com-

positores noveles— las declaraciones de Falla publicadas por la revista *Musique!* La técnica de un arte —declaró don Manuel— así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deben contribuir a su más grande expansión, son debidas frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes...

Estas leyes es preciso aprehenderlas para entender y poder analizar el piano de Rodolfo Halffter, sin lo cual toda traducción interpretativa correrá el peligro de la imperfección o, al menos, de una inconveniente desviación de su mejor y más propio sentido. Insistiré: se trata de unas músicas directas, pero solo aparentemente, ya que puedo afirmar que pocos de nuestros músicos han usado más de su inteligencia, al lado de lo que suele reconocerse como inspiración, intuición, predisposición, etc. Es un piano con resultantes lógicas, sí, pero fruto del más sesudo peso de la reflexión, del procedimiento aséptico de la disección inteligente. Que todo ello le lleve al final al logro de la obra redonda, por así decirlo para mejor entendernos, viene a ser algo ya consustancial con su propia naturaleza de artista cierto, de músico sensible.

Por todo ello, yo me atrevería a aconsejar, en aras de la mejor interpretación de los fragmentos pianísticos de Rodolfo Halffter, el más minucioso examen de la partitura que vaya a ser tocada. Que sepamos acercarnos a ella con un espíritu crítico suficientemente responsable, para que nuestro análisis previo —como tiene, por fuerza, que ocurrir, siempre, ante toda música, sea la que fuere, de la época que sea y factura que la misma ofrezca— nos dé unos frutos conscientes. El mensaje del maestro, lo que él quiso encerrar en sus pentagramas, resultará así muy claro y la traducción correcta y muy diáfana. Pero, eso sí, tengamos siempre presentes las resultantes de aquel fenómeno explicado, que heredó de Manuel de Falla y él ha sabido continuar y enriquecer hasta límites insospechados, desde la estructura escurialense y dieciochesca de una sonata soleriana, hasta el más elaborado procedimiento dodecafónico.

No dejará de tener su interés que, a continuación, extraiga de unos *Apuntes autobiográficos*, aquellos que tengan una relación con su piano:

20 de Marzo de 1922 —Fernando Ember

da a conocer, en Madrid, mi primera composición para piano, *Naturaleza muerta*. 26 de Junio de 1930— Enrique Aroca estrena, en Madrid, mis *Dos Sonatas de El Escorial* para piano. 20 de Abril de 1934 —En la sala de la Escuela Normal de Música, de París, la pianista Colette Cras estrena mi obra *Preludio y Fuga*. 25 de Mayo de 1941 —Se ejecuta en Nueva York, en el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), mi *Obertura Concertante* para piano y orquesta, obra ésta que ya había sido estrenada en Valencia, el 23 de Mayo de 1937. 29 de Noviembre de 1944— Mi obra para piano *Homenaje a Antonio Machado*, es estrenada por Miguel García Mora, en la ciudad de México. 28 de Julio de 1947 —En la ciudad de México, el pianista Miguel García Mora estrena mi obra *Primera Sonata*. 30 de Enero de 1950 - La pianista Alicia Urreta ofrece la primera audición de mi obra *Once bagatelas*, en la ciudad de México. 4 de Agosto de 1952 - Se estrena en la ciudad de México mi obra *Segunda Sonata*, por el pianista Miguel García Mora. 8 de Julio de 1962 - Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano *Tres hojas de album*, por Francisco Gives, en la Ciudad Universitaria. 15 de Mayo de 1966 - Asisto en Caracas, Venezuela, como invitado, al Tercer Festival de Música, de Caracas; en el concierto que se efectúa el 15 de mayo se estrena mi obra *Música para dos pianos*, escrita por encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, de Venezuela. 20 de Octubre de 1967 - En el II Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid, el pianista mexicano Carlos Barajas estrena mi *Tercera Sonata* para piano, escrita por encargo de don Eduardo Barreiros. 3 de Abril de 1973 - Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano titulada *Laberinto*, interpretada por María del Carmen Higuera. 11 de Marzo de 1975 - El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Nocturno (Homenaje a Arturo Rubinstein)* en Madrid. 6 de Agosto de 1977. El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Facetas*, en la ciudad de México. 20 de Junio de 1978 - El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Secuencia*, en la ciudad de México.

La anterior relación de estas primeras audiciones de las páginas escritas para el piano por Rodolfo Halffter, nos muestran que, felizmente, hoy, no se halla ninguna de ellas inédita, considerando este vocablo tanto desde su punto de vista de conocimiento público de las mismas, como, lo que es mucho más importante, de la edición de estas partituras. Sin embargo, no podemos afirmar otro tanto, si atendemos a aquellas de sus obras pianísticas que han pasado al disco; consignar seguidamente aquellas otras que sí lo fueron será un aviso sugeridor para los intérpretes y marcas discográficas que se hallan dispuestas a enriquecer sus repertorios y catálogos. En mi libro —base obligada para la redacción de este trabajo— he dejado constancia de los siguientes registros: *Danza de Avila, Op. 9* (EDUCO. INC. OJAL. CALIFORNIA - EP - 3020 - Charlotte Martin). *Once bagatelas, Op. 19* (MUSART, MEXICO, D. F. - MCD 3028 - Carlos Barajas). *Tercera Sonata, Op. 30* (VOZ VIVA

DE MEXICO. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. SERIE MUSICA NUEVA. VVM N-4. María Teresa Rodríguez) *Primera Sonata, Op. 16* (COMPAS. MEXICO, D. F. - CMMC - 1 Gert Kämper). Ciertamente, esta es una laguna incomprensible y tengo la absoluta certeza que, desde aquí, esta simple sugerencia será atendida rápidamente por aquellos pianistas con auténtica inquietud renovadora para sus programas, que enriquecerá sus horizontes, lo mismo que para aquellos sellos discográficos que, tantas veces, se inquietan por la falta de novedades a allegar a sus catálogos. El piano de Rodolfo Halffter es merecedor de esta difusión tan importante —podríamos afirmar que hasta capital— porque se trata, ni más ni menos, que de la divulgación de unos pentagramas tan interesantes como hermosos, tan actuales como adscritos a la mejor evolución de toda una estética que, en el presente, podríamos distinguir muy bien como hispano-mexicana contemporánea.

Madrid, España; Junio de 1981.



En Xochimilco: Francisco Serrano (poeta y escritor, hijo del general Francisco Serrano), la esposa de Milhaud, Darius Milhaud, el hijo de Milhaud y Gonzalo Halffter, (junio de 1946).

---

# EL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA DE HALFFTER

---

(SU ENFOQUE INSTRUMENTAL)

LEON SPIERER

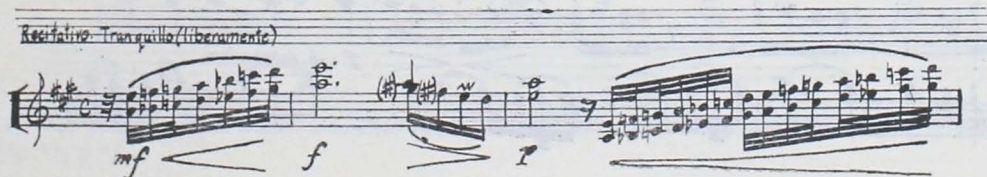
En contra de la usual suposición, tan lesiva para el verdadero avance de la creación musical, creo que los intérpretes tienen la obligación de adaptarse a los requerimientos técnicos de los compositores y que no debe ser un freno para los autores la pretendida necesidad de adecuar sus obras a las necesidades de los intérpretes. El compositor no debe sentir coartado el desarrollo de su fantasía creadora por el temor de que alguno de sus postulados técnicos pudiera resultar intocable a causa de su novedad.

Ya en el siglo pasado, la historia de la música ofrece diversos ejemplos que nos prueban las actividades de diversos intérpretes que calificaron *a priori* de técnicamente intocables a ciertas partes de obras para violín. Tal vez la más divulgada de estas instancias es el caso del *Concierto* para violín de Brahms. Schönberg afirmó humorísticamente el haber pensado en un "violinista con seis dedos" cuando escribía su *Concierto* para violín, *opus 36* y el autor de estas líneas creyó durante largo tiempo, mientras estudiaba dicha obra por primera vez, que Schönberg hablaba completamente en serio cuando lo dijo. Más de una vez, al tocarlo en diversos foros, he sospechado que algo hay de cierto en la irónica declaración de Schönberg. Pero es un hecho que en toda profesión, cuanto más grandes son las dificultades puestas en el camino de sus instituciones, tanto más se agudiza el ingenio para solucionarlas, aplicando tanto los conocimientos técnicos como la experiencia que se han adquirido.

Rodolfo Halffter, junto con Bartók, Berg y Stravinski, entre otros, ha contribuido en el presente siglo al desarrollo de la técnica violinística. La mayoría de los *conciertos* para violín y orquesta de la época barroca clásica, romántica y posromántica comienzan con una introducción orquestal que generalmente contiene los temas del primer movimiento, a pesar de las notables excepciones representadas por las obras de Mendelshon, Glasunov y Sibelius, para no mencionar sino los casos más célebres y evidentes. Los compositores del siglo XX generalmente presentan la parte solista prácticamente desde el primer compás, como en los casos de las obras de Berg, Schönberg y Barber.

Rodolfo Halffter enfrenta al intérprete a problemas técnicos de gran interés, sobre todo durante el primer movimiento de su *Concierto* para violín, *opus 11*, compuesto en 1941, obra de carácter neoclásico, en que la estética predominante tiene un puente común con el pensamiento de Stravinski y Martínú, autores cuyos *conciertos* para violín siguen el esquema creativo del neoclasicismo.

Es uno de los contados *conciertos* para violín que comienzan con una *cadencia* del instrumento solista, en forma de *recitativo*, basada en escalas de quintas.



que desemboca en el *allegro*, ritmo de danza española cuya característica rítmica es el uso alternado de los ritmos  $\frac{6}{16} = \frac{3}{8}$ .

Allegro

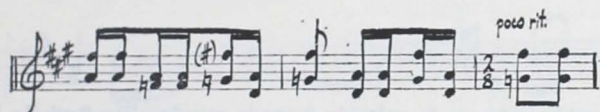
El movimiento es rico en ingeniosos recursos técnicos que crean problemas peculiares, necesarios al autor para expresar sus policromas ideas creativas, cuyos colores y caracteres cambian muy a menudo, usando la mayoría de las posibilidades mecánicas del violín, tanto en golpes de arco como en instituciones de carácter digital: *spiccato*, *legato*, arpeggios, escalas, apoyaturas, cuerdas dobles, armónicos, trinos de cuerdas dobles, etc. Se alternan saltos de terceras y décimas en *tempo* de

$$\text{♩} = 66$$

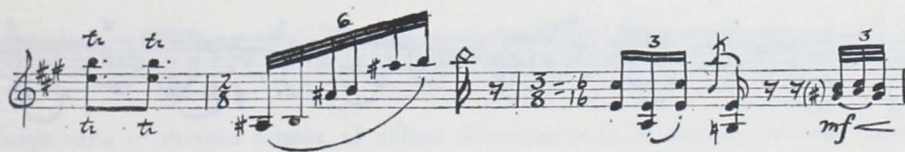
lo cual equivale a

$$\text{♩} = 198$$

*Legati* con *spiccatti* intercalados con escalas en fusas, cantinelas en cuerdas dobles y sencillas, para volver de inmediato a las cuerdas dobles, en esta ocasión alternando quintas con séptimas



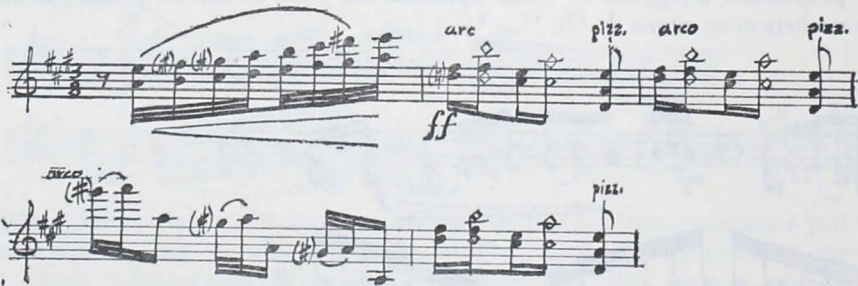
Más adelante aparece un elemento nuevo: la mezcla de cuerdas dobles distintas (sextas, quintas, cuartas terceras) con progresiones arpegiadas en fusas, espaciadas con trinos en cuerdas dobles o en notas con apoyaturas, que alternan en ritmos de  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$ ,  $\frac{2}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ .



A todo esto sigue un nuevo elemento rítmico, al utilizar sucesivamente terceras y quintas en ritmos de  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$  y  $\frac{5}{10}$ .



Para mayor abundamiento en la ejemplificación de la colorida fantasía creadora de Rodolfo Halffter citaremos el empleo de cuerdas dobles en armónicos, mezclando terceras y sextas en combinación con acordes en *pizzicato*



Y entonces aparece un nuevo ritmo de danza, que combina trinos con armónicos, todo en forma de *saltellato*:



Antes de desembocar en una *cadencia* donde se alternan ingeniosamente las combinaciones técnicas mencionadas, aparece aún otro elemento técnico novedoso: décimas alternadas con cuartas, en corcheas o semicorcheas, que culminan en un compás a ritmo de  $\frac{7}{16}$ , en décimas y octavas:





En la reexposición hallamos una hermosa cantinela en tercetas con aire de danza



y el movimiento termina con un efectivo *allegro* de cuatro compases



El segundo movimiento (*andante cantabile*) principia con una bella cantilena sobre la cuarta cuerda



que luego varía en diversas formas, al utilizar diferentes recursos técnicos (octavas, cuartas, tercetas, arpeggios) para concluir en un corto y bello epílogo



En el último movimiento, *allegro vivace*  $\text{♩} = 132$  el ritmo alterna compases de  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,

$\frac{3}{8}$  y  $\frac{5}{8}$  y Rodolfo Halffter demuestra de nuevo su profundo conocimiento de las posibilidades técnicas y sonoras del violín.

La *coda*, en estilo neo-clásico, que combina acordes de terceras y sextas con saltos a la octava y mezclas de dcimas con acordes de terceras, es uno de los pasajes verdaderamente interesantes de la literatura violinística

The musical score is written for a violin in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of chords with accents. The second staff includes a 3/4 time signature change and a triplet of eighth notes. The third staff continues with complex chordal patterns and triplets. The fourth staff features a triplet of eighth notes and a dashed line indicating a melodic line. The fifth staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a 7-measure rest. The sixth and seventh staves continue with intricate chordal textures and melodic lines. The eighth staff concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a final chord.

El *Concierto* para violín y orquesta de Rodolfo Halffter ha venido a enriquecer definitivamente el repertorio violínico de los últimos cuarenta años. Los intérpretes tenemos la esperanza de que de tan prolífica, vital y exuberante fantasía creadora surja en un futuro cercano una nueva composición, que coloque nuevamente al ejecutante frente a problemas técnicos quizá todavía no explorados.

Berlín, R. F. A., Mayo de 1981.

---

# RODOLFO HALFFTER EN LA MUSICA DE SU TIEMPO

---

KURTH PAHLEN

Dos pueblos reclaman para sí a Rodolfo Halffter: los españoles y los mexicanos. Entre ellos ha repartido su vida, por partes aproximadamente iguales. Sin embargo, Rodolfo Halffter no “pertenecer” a ninguno de ellos, ni a ningún otro; pocos compositores pueden considerarse tan universales como él. Naturalmente, sus raíces son hispánicas, son latinas,<sup>1</sup> su campo de acción durante las décadas más importantes de su evolución se centra en México. Pero su estilo, como pronto veremos, no es propiedad de país alguno, de ninguna raza. Es muy “siglo XX” y muy *sui generis*.

Halffter se casificó a sí mismo, durante mucho tiempo, como perteneciente a la *generación del 27*. Trátase de una denominación que abarcó a aquellos jóvenes españoles, poetas, músicos, en general hombres de la cultura, que nacieron a la vida pública alrededor de aquel año. Tuvo ese año un significado especial: España celebraba en aquel entonces el tercer centenario de la muerte de Góngora, eximio poeta hispánico cuyo arte señala el apogeo de un estido barroco; fueron los suyos versos de extraordinaria fuerza verbal, de un fuego interior sin límites, de sensualidad arrebatadora y de un artesanado insuperable. Naturalmente, Góngora fué hijo de su tiempo, de aquella época alrededor del 1600 que marcó un auténtico renacimiento europeo, una de las eras más fecundas de las artes y las corrientes espirituales, un derroche de belleza. Fué una corriente barroca, auténticamente barroca, lo que quiere decir —en un análisis profundo de la palabra— extraño, raro, fuera de lo común. También caprichoso, terco, exagerado. No pudo faltar quien viera en Góngora, apenas pasada su época, un exaltado cuyas imágenes oscuras y versos altisonantes no se hallaban, en el fondo, respaldados por los sentimientos correspondientes.

<sup>1</sup> A pesar de la sangre paterna que, según revela el apellido, indica un origen mucho más al norte de Europa.

Pero la joven generación hispánica, nacida alrededor del 1900 —Rodolfo Halffter exactamente en esa fecha— anhelaba reivindicar no sólo a aquel lejano poeta sino los valores inalterables del barroco. No se hallaba sola; en aquel tiempo amaneció por toda Europa un renovado interés en el arte y la espiritualidad, fenómeno sumamente interesante cuyas consecuencias se observan en todos los terrenos de la actual vida cultural.

La *generación del 27* no se manifestó “gongorista” por vanidad ni por excentricidad; hubo un inegable retorno a varias ideas básicas de aquella era, la de los “siglos de oro”. No en vano un sabio austriaco, Lorenz, había establecido su curiosa “ley” afirmando que cada tres siglos se repetirían los fenómenos interiores y exteriores del mundo occidental: a los trescientos años —diez generaciones— se sucederían las épocas “clásicas”, las “románticas”, etc.

Los españoles del 1927 tuvieron además, aparte de un inclinación general hacia aquel retorno al lejano pasado, un ejemplo pleclaro a seguir, un músico que a esa altura ya casi había prácticamente terminado su obra: Manuel de Falla. Su lema “ni una nota de más, ni una de menos” indicaba un “clasicismo” puro y, sobre todo, un anti-romanticismo muy característico. La curva de su vida señalaba el camino recorrido, con una claridad pocas veces observable. El genial gaditano, iniciado en la *zarzuela* y formas parecidas, había pasado por el impresionismo, con el cual se enfrentó por el contacto personal con su fundador y máximo exponente, Claudio Debussy; había dejado atrás restos de un neoromanticismo característico de algunos grandes maestros del momento, legando a su estilo musical tan propio que se alejaba cada vez más de la expresión pintoresca, anecdótica, programática. La austeridad falliana nada tenía de pobreza ni de renunciamentos. Era como la síntesis de todo lo importante y esencial. Y fué precisamente ese maestro

—de insuperable importancia en la vida y obra de Rodolfo Halffter— quien en 1927 compusiera, adhiriéndose a la gran fecha, un *Soneto a Córdoba* (para una voz acompañada de arpa) sobre versos de Góngora. No fué que Falla se hubiera sentido incinado desde siempre hacia el arte barroco y su representante Luis Góngora y Argote. Pero precisamente la manera como el maestro gaditano había llegado a esa composición revela, más allá de una innovación en su vida, un síntoma característico del cambio generalizado del pensar y sentir de la época.

Fué el ilustre Federico García Lorca, vecino y amigo, admirador y colaborador de Falla en su época de Granada<sup>2</sup> quien animó al maestro del *Retablo del Maese Pedro* y del *Concierto para clave* —ambos ya escritos— a dedicarse a la poesía de aquel gran andaluz. Y entre los versos de Góngora hubo un poema que muy especialmente entusiasmaba a García Lorca y pronto también a Manuel de Falla: el *Soneto a Córdoba* que comienza con las célebres, clásicas palabras:

*Oh excelso muro, oh torres  
coronadas  
de honor, de majestad,  
de gallardía.....*

Y así nació, en 1927, la composición que une los nombres de Góngora y Falla, un encuentro que parecía simbólico a la *generación del 27*. Para ella era como la confirmación de su propio camino. Quedó definitivamente atrás la época del “nacionalismo”, del pintoresquismo musical, basado en el folklore, a quien precisamente dos españoles tanto habían contribuido: Isaac Albéniz y Enrique Granados. Había sido una etapa tan fecunda como necesaria, prevista e incluso proclamada por el vate, el profeta del resurgimiento de la música hispánica, Felipe Pedrell. Pero para la *generación del 27*, la etapa ya se hallaba cerrada. Aunque el temerario bien podía ser “hispánico” —y lo fué aún para numerosos poetas, pintores y músicos— su trato debía franquear la valla de los Pirineos, debía hermanarse con las corrientes espirituales que a la sazón atravesaban Europa por todos los caminos. Y más aún: todo el mundo occidental.

Fué en aquel entonces cuando nuevas tenden-

<sup>2</sup> En festivales de música andaluza y en una intensa labor a favor del teatro de títeres.

cias se abrieron paso vehementemente, en todos los terrenos: en lo político y social no menos que en lo filosófico y artístico. Y para comprender el camino de Rodolfo Halffter, desde sus días juveniles, de ensayos autodidácticos, pasando de la *generación del 27* hacia la elaboración de un estilo propio y personal, es ineludible trazar las rutas de la música universal que se abrieron delante de él. No corrieron paralelas; fueron contradictorias al máximo. Escoger significaba una decisión difícilísima. Veamos el estado de cosas en la música europea de los años del 20, época durante la cual Rodolfo (y su hermano Ernesto) tuvieron que definirse.

El fin de la Primera Guerra Mundial —en la cual, a igual de la segunda, España logró mantenerse al margen de los tremendos acontecimientos— señalará probablemente para una historiografía futura el inciso más importante, el hito decisivo en la evolución de la cultura y civilización occidentales. No es el momento de dilucidar si el filósofo alemán Sedlmayr<sup>3</sup> acertó plenamente cuando ubica el descenso tanto de la cultura como de la civilización occidentales, a partir del siglo XVIII y cree ver ya sus síntomas en las artes anteriores a la Revolución Francesa. El hecho indiscutible es, de todas maneras, que el derrumbe señalado por el año de 1918 no es más que la última consecuencia de una larga disolución, una decadencia ininterrumpida durante décadas si no siglos. Esto no implica que el siglo XIX no haya producido manifestaciones artísticas maravillosas, realizaciones espirituales de admirable altura. ¿Por qué las horas en que se pone el radiante sol de un hermoso día estival habrían de ser menos fecundas que las matutinas?

El siglo XIX nace como época romántica. La nostalgia que la nueva clase, la burguesía, eleva a la misión espectacular de presidir las manifestaciones artísticas, engendra el romanticismo. La amplitud de tales sentimientos rompe el marco muy medido, espléndidamente simétrico, del “clasicismo”. Pero no sólo la forma sufre cambios; es el contenido el que más modificaciones acusa.

El “contenido” de la música barroca y clásica es la música misma. Una obra sonora del siglo XVIII es una obra sonora, nada más y nada menos. La belleza de una melodía, la tensión de

<sup>3</sup> *La pérdida del centro.*

una armonía, el interés de un ritmo, he aquí donde residen el encanto y el valor de una obra musical. No intervienen —o sólo por excepción— ideas extramusicales, descriptivas o sentimentales. El romanticismo tiene un afán de acercar, de hermanar las artes entre sí y a las artes con ideas y filosofías generales o especiales. Por ello el romanticismo tiende hacia la unión de todas las manifestaciones espirituales, hacia lo que Ricardo Wagner denominará el *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte integral. El romanticismo crea la forma del *Lied*, tan características para su modo de sentir: la pequeña canción de apenas unos minutos de duración pero que ofrece un cuadro perfecto de imágenes y sentimientos, a través de un texto poético y una música cuyo supremo deseo es consustanciarse con aquel, ahondar su pintura, crear el “ambiente” de la manera más perfecta y sumergir al oyente en los sueños más abigarrados. Otro síntoma muy característico del romanticismo es la conversión de la *sinfonía* en *poema sinfónico*. La *sinfonía* fué una obra netamente musical y en la cual para nada intervenía la descripción de estados o cosas extramusicales.<sup>4</sup> Es Beethoven quien rompe con esta idea, Beethoven el primer romántico de la música “posclásica.”

A partir de él, el “contenido” de una obra musical va adquiriendo nuevos horizontes. Será siempre discutible si su *Quinta Sinfonía* puede o no llamarse una obra “programática”, si debe o no buscarse en ella un programa, un contenido extramusical. Que ahí está, ¿quién lo duda? La cuestión no es ésta, tampoco. Es: si ese contenido (la lucha por la libertad, la batalla del individuo contra el destino, el problema de la grandeza auténtica del hombre) ha minado la forma clásica de manera decisiva o no. No hablemos de su *Tercera Sinfonía* en la que retrata tan abiertamente a su héroe de entonces, Napoleón, y cuya dedicatoria hace trizas al coronarse aquel emperador. Pero ¿quién negaría el contenido extramusical de la *Sexta*, la *sinfonía pastoral*? En ella, cada uno de los movimientos lleva un título que no deja lugar a dudas de que el compositor haya escrito música “programática”, cuya plena comprensión sólo se ofrece al oyente conocedor de tal programa.

Era inevitable que con el avance del siglo ro-

<sup>4</sup> Tan sólo hay que pensar en las de Haydn y Mozart, máximos creadores tempranos del género.

mántico, el XIX, la tendencia hacia la música descriptiva se haga cada vez más clara. Ya Berlioz va lejos al describir en su *Sinfonía fantástica* los estados anímicos de un artista fracasado que busca su postrer consuelo en las drogas.<sup>5</sup> Y a partir de mediados del siglo, prácticamente todo puede ser “tema”, “programa” de una obra musical: el curso pintoresco y plagado de leyendas de un río (Smetana, *El río Moldava*), una batalla (Liszt, *La batalla de los hunos*), ideas filosóficas, figuras populares, etc. Nacen obras fascinantes, encantadoras, bellas; sin embargo, en no pocos músicos surge la pregunta si todo esto puede aún considerarse “obra musical” pura, puesto que su origen radica muy lejos del arte sonoro. En la segunda mitad del siglo se hace evidente un grupo de compositores cuya posición es contraria a tal evolución y que reclaman para sí o reciben el nombre de “neoclásicos”. Su exponente de mayor envergadura es seguramente Brahms.

Al mismo tiempo, quiere decir durante el siglo XIX, se agudizan problemas puramente musicales. Guardan cierta relación con el antagonismo anteriormente descrito. Es claro que un compositor que desea “describir” un estado emocional de extrema tensión o hechos exteriores de gran crudeza, ha de acudir a sonidos tensos y crudos para conseguir su propósito. Esto no se consigue con las secuencias de dulces consonancias, tales como los “clásicos” solían presentarlas. Naturalmente, también los clásicos conocían la disonancia; la admiten todos los teóricos desde que existe una teoría musical. La comparan, por ejemplo, con la sal o cualquier otro condimento sin cuyo uso cualquier comida necesariamente carece de encanto. Pero indican reglas bastante estrictas según las cuales toda disonancia ha de “resolverse” indefectiblemente, después de su uso, hacia una consonancia. La idea es clara: la consonancia, símbolo de un mundo “normal” (quiere decir, sano, y sabiamente guiado por el hombre), ha de prevalecer siempre. Cada desvío, toda excursión momentánea hacia estados “excepcionales” se expresa mediante alguna disonancia; puede tolerarse, puede incluso encontrarse atractiva (tal como el hombre puede hallar tolerable y hasta atractivo un pasajero estado de embriaguez, de enajenación, de pasión) con tal de volver

<sup>5</sup> Según el programa originalmente indicado por él mismo, que después eliminó.

indefectiblemente hacia la "normalidad", expresada por la consonancia.

En el siglo XIX aumentan las disonancias, tanto por su número como su crudeza, su agresividad. Hay quienes advierten en su contra. Pero es como abogar contra una tormenta que se avencina en un bello cielo estival. Hasta que un día —es exactamente el 10 de enero de 1865— el problema se hace presente con un tremendo rayo y un trueno ensordecedor. Es el día en que Wagner estrena en la Opera de Munich su drama musical *Tristán e Isolda*. Porque esta magna obra no sólo se distingue por largos pasajes de disonancias ininterrumpidas sino que coloca en la cabeza un acorde disonante de "resolución" imposible. Sería difícil pensar que Wagner haya procedido de esta manera para romper conscientemente con el pasado o para aterrorizar al oyente. Quiso, esto sí, ya con el primer acorde de la obra, despertar en el oyente la sensación de un drama sin solución, de un estado de ánimo presente en las almas de Tristán e Isolda, que no puede encontrar otro remedio que la muerte. Así creó Wagner el misterioso acorde (Fa-Si-Re sostenido-Sol sostenido) que irrumpió en la música de su tiempo con una fuerza indescriptible, desconcertando a los conservadores, entusiasmando a la juventud.

No existía aún el término "atonalismo" con todos sus derivaciones, y del cual tendremos que hablar detenidamente para comprender el camino de Rodolfo Halffter (como de la mayor parte de su generación). Estamos aún en pleno siglo XIX, época que se jacta del triunfo del hombre sobre la materia gracias a la industrialización y las ciencias; que cree tener el derecho de soñar con una paz duradera, quizá "eterna". No en vano Stefan Zweig, gran novelista austríaco, la denominará (en su autobiografía) "el mundo de la seguridad". No obstante, los acontecimientos culturales y artísticos, acaecidos en sus últimas décadas, deberían haber despertado, alarmado al más confiado de los optimistas. Es signo de tiempos turbulentos, no tener un estilo uniforme. Cuando el romanticismo comienza a disolverse —y esto ocurre apenas pasada la mitad del siglo— las tendencias más controvertidas se hacen visibles, audibles. Corrientes que se tildan a sí mismas como "anti-románticas" coexisten con un romanticismo super-romántico. Habría que pensar en primer término en dos de ellas: el impresio-

nismo y el realismo, naturalismo, en la música denominado "verismo".

El "fundador" —casi podría hablarse de "inventor"— del primero, del impresionismo musical, es Claudio Debussy. El impacto que su música causa en los compositores contemporáneos o un poco posteriores, es sencillamente enorme. El mismo cree venir de Wagner, ha asistido en Bayreuth al estreno de *Parsifal* y admira, como casi la totalidad de los músicos de la época (incluso aquellos que no lo admiten o le niegan toda importancia) a *Tristán e Isolda*. Y aquel famoso primer acorde les está dando vueltas en la cabeza.

Debussy llega a resultados comparables. Ha disuelto la melodía en pequeñas frases o simplemente en sonidos encadenados cuyo valor y encanto radica en su impacto emocional. Ya no le interesa comenzar una obra —y ni siquiera una frase o melodía— en una determinada tonalidad y concluir las en la misma. Emplea acordes mucho más complejos que Wagner; no le viene a la mente "explicarlos"; los que tratan de analizarlos encuentran que Debussy junta dos tonalidades al mismo tiempo. Es la revolución. La continuación de la revolución iniciada por *Tristán e Isolda* de Wagner y que no fué seguida por su autor; no sabemos si porque los temas tratados ya no exigían tales innovaciones o porque Wagner había echado un vistazo hacia la música "sin tonalidad" y la visión le haya parecido temible. Debussy comienza cuando Wagner muere. Coloca acordes de dos tonalidades, una encima de la otra, y de repente se halla en el reino del "politonalismo".

La influencia de Debussy es enormemente fuerte en el instante en que los hermanos Halffter se inician en la música. Conocido es su efecto sobre Manuel de Falla; al llegar a París en 1907, no pudo ni quiso sustraerse al impacto que personalidad y obra de Debussy causaron en él. *Noches en los jardines de España* es el hermoso fruto de esa época, un Falla sumamente debussyano o impresionista. Sin embargo, el agudo intelecto del maestro español pronto lo liberó de ser un mero sucesor de *Claude de France*. Los Halffter ya no lo conocieron con vida; al morir Debussy —en el último año de la Primera Guerra Mundial— recién estaban despertando a la música. aín embargo, su obra los impresionó profundamente. Oigamos sus propias memorias:

... Mis primeros ensayos de composición, en los que se advierte el balbuceo propio de quienes se inician en un arte y carecen de una adecuada formación académica, acusan la influencia de dos grandes maestros: Schönberg y Debussy... La carencia de bases seguras, como les sucede a todos los autodidactas, me enfrentó a menudo a enormes problemas, cuya solución, prevista en los buenos textos didácticos, tuve que adivinar. Sin embargo, tal inconveniente se vió compensado por la falta de prejuicios técnico-estéticos que, en los Conservatorios, muchos maestros inculcan a los alumnos...<sup>6</sup>

Queda pues atestiguada la influencia de Debussy. Con respecto a la otra aquí mencionada, la de Schönberg, tenemos que explicarla más detenidamente. Porque las teorías de ese maestro vienes lograron sacudir no sólo a los jóvenes de los años 20 —como a Halffter— sino que produjeron consecuencias —tanto valiosas como desastrosas— durante varias décadas más. Interesante resulta otra cita del mismo Halffter en que comenta su primera obra pianística; data ésta de 1922 y se titula *Naturaleza muerta*:

... Mis comienzos como compositor se producen dentro del campo del cromatismo y de la vaguedad tonal. Aquellas primeras páginas musicales mías, todas ellas inéditas, son francamente atonales. En España, por aquel entonces, esta tendencia hacia el atonalismo constituía un caso insólito.<sup>7</sup>

Los dos “preceptores” cuya influencia decisiva admite Rodolfo Halffter, Debussy y Schönberg, lo inician en el atonalismo. Es la corriente que domina los primeros años de la posguerra. Hay que explicarlo porque se trata, en la música del siglo nuestro y en la de Rodolfo Halffter, de un concepto básico.

Hacia fines del siglo pasado, se multiplicaron los problemas de toda índole que acosaron más y más la vida del hombre. La técnica, en vez de simplificar su existencia dejándolo con más tiempo de “vivir” realmente, le creó nuevas ambiciones inútiles, nuevas preocupaciones y perturba-

ciones, al mismo tiempo que intensificó aún más las diferencias sociales. Las ciudades crecieron desmedidamente destruyendo la sociabilidad, la vecindad, la calma interior necesaria. El psicoanálisis no sólo curó algunas desviaciones sino que causó muchas más. La lista podría seguirse indefinidamente. ¿Podía un mundo así —cada día más lejos del preconizado ideal de ser “sano” en los sentidos físico, mental y sentimental— crear un arte “sano” según los conceptos de tiempos anteriores? Si en la vida del hombre, los problemas y las preocupaciones superaron a los momentos tranquilos, confiados, felices, en proporción cada vez mayor, el arte tuvo que cambiar radicalmente sus bases, su filosofía, su estilo, su razón. En la música esto significa sencillamente que la proporción entre consonancias y disonancias, tal como existía en el clasicismo, no ha podido permanecer inalterada. Con las “disonancias” de la vida diaria aumentan las disonancias musicales...

A la vuelta del siglo, las relaciones tonales se han complicado considerablemente, la ciencia de la armonía se muestra flexible —hasta cierto punto, por lo menos— y admite sonidos y acordes, como también modulaciones y otras combinaciones entre tonalidades que una década atrás habrían sido irremediamente condenadas. Pero frente a los que hacen uso de esas libertades —Max Reger, por ejemplo, o Gustavo Mahler— surgen los otros que ya no ven perspectivas de adaptar la ciencia de la armonía clásica a las nuevas necesidades. Rompen, pues, decididamente con lo anterior. Disuelven, en último término, la tonalidad. Quedan abolidas, más por la práctica que por una nueva teoría, todas las reglas que durante siglos los estudiantes de música tuvieron que aprender. Abolida la idea de escalas, de acordes.

No puede ser casualidad que al mismo tiempo que caen las antiguas relaciones musicales, las reglas de convivencia de los sonidos, también caen, como consecuencia de la guerra, los gobiernos y los sistemas sociales. La primera posguerra desencadena una serie de innovaciones en todos los terrenos, es una época auténticamente revolucionaria. Se inicia la época que todo lo pone en duda; la época de la rebeldía en todos los terrenos.

Quedamos en el de la música. Cuando poco antes de la Primera Guerra Mundial, en Viena y en París, e independientemente entre sí, se ofre-

<sup>6</sup> Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter, su obra para piano*, Madrid, 1979, p. 14.

<sup>7</sup> Antonio Iglesias, *obra citada*, p. 61.

cen por primera vez composiciones “atonales” al público, el escándalo no se hace esperar. Son verdaderas batallas las que se libran entre los “modernos” y el grueso del público cuyo oído no puede acostumbrarse, de la noche a la mañana, a los nuevos sonidos. El cambio resulta doblemente sensible porque el gran público burgués que poblaba tanto las salas de conciertos como los teatros de ópera, vive aún la música del romanticismo que coincide con su propia época de gloria. No quiere ni puede admitir una música expresamente anti-romántica; aún más, una música basada en otros principios que la “belleza” del sonido, la elegancia o la emoción de una melodía, el acierto de “pintar” con sonidos algún acontecimiento extramusical. El atonalismo es más que la abolición de la tonalidad; es la tentativa de encontrar una nueva finalidad a la música. Demás está explicar que el mismo fenómeno aparece, aproximadamente al mismo tiempo, en las otras artes también. Se arrasan tabúes, se trata de establecer nuevos principios.

Nada más lógico que el estreno de *La consagración de la primavera* del joven Igor Stravinski sea silbado en París hasta el punto que hace completamente inaudible la ejecución de la orquesta; y lógico que más o menos al mismo tiempo un concierto con obras de Schönberg y sus alumnos y seguidores —Alban Berg, Antonio Webern, Alejandro Zemlinsky— en Viena se convierta en campo de batalla.

Sin embargo, estos hechos quedan totalmente sin efectos posteriores para el curso de la historia musical. Y esto es, probablemente, lo más interesante del asunto. Porque si los nuevos experimentos hubieran sido nada más que esto —ensayos, experimentos, caprichos, tentativas de llamar la atención con fines de fama o lucro— pronto habría desaparecido todo. Pero no ocurrió así. El joven compositor de aquel momento no tuvo alternativa, no pudo elegir. Las duras circunstancias de la época lo obligaron a la búsqueda incesante de caminos hacia una nueva meta que aún no aparecía clara en el lejano horizonte. Si se quiere puede calificarse de trágica, de heroica, la posición del artista en aquel momento. Por mandato de su conciencia, tuvo que apartarse de los caminos trillados del romanticismo; tuvo que buscar febrilmente las sendas que conducirían al mundo del mañana que reemplazaría

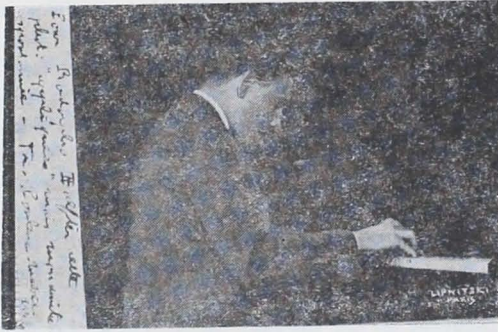
el anterior, del cual tantos espíritus sensibles se sentían defraudados.

Esta sensación de completa desilusión aumentó hasta grados insoportables con el fin de la Primera Guerra Mundial. Prácticamente toda la juventud —vencidos como vencedores— se sentía defraudada ¡Cuántas promesas le había hecho la generación anterior! Promesas de felicidad, de un mundo mejor, de libertad y justicia, de hermandad, de bienestares sin sacrificios, de un porvenir luminoso para todos, sin miramientos de condición social, de raza, de herencia. Lo que quedó al callar los cañones sólo sirvió para demostrar lo hueco, lo falso que el mundo en realidad había sido.

Lo que era de esperar, aconteció; los años 20 fueron revolucionarios en todos los terrenos. Se abrieron a todo lo nuevo, se echaron en los brazos de profetas que prometieron innovaciones. Fueron años turbulentos, de toda clase de experimentos, razonables o locos, sinceros o fraudulentos.

Los que habían, con toda buena fé, iniciado la disolución de la tonalidad, los “atonalistas”, vieron más lejos que la enorme mayoría de sus seguidores. A la euforia de la “libertad” tonal siguió pronto la decepción. El atonalismo parecía un océano inmenso, sin rutas, sin faros. Fácil era aventurarse sobre él. Difícil, regresar al puerto. Entre los que vieron el peligro del caos que se había originado, estaba Schönberg, el agudo espíritu vienés. Desde años atrás pensaba en nuevas reglas, nuevas leyes que podrían poner orden a la completa anarquía que fué la consecuencia de la disolución de la tonalidad.

También Rodolfo Halffter, temprano adicto a la “atonalidad” schönbergiana, debe haber sentido los graves problemas del estado a que la música en aquellos nerviosos y movidos años 20 había llegado. Su conciencia artística, aguda de por sí y agudizada por su observación de innumerables experimentos infructuosos y hasta irresponsables, nunca admitió composiciones sin inspiración artística; un mero juego de sonidos, una construcción meramente cerebral nunca le merecieron la presentación como obra musical. Inquieto de espíritu y afanoso por estar en contacto con sus compañeros en el resto del mundo, Halffter conquistó tempranamente una cierta posición de estima en los círculos de la “música nueva”, al comienzo quizá no tanto como su hermano



Francis Poulenc. Foto dedicada a Rodolfo Halffter en Madrid, (1937).

Ernesto que había logrado éxitos resonantes en festivales de música moderna. Pero a lo largo de su labor tesonera de décadas y décadas, Rodolfo se erigió en figura sumamente considerada en la vida musical del siglo.

La enunciación de una nueva teoría de la música, publicada por Schönberg a mediados de los años 20, sacudió los círculos musicales que se debatían en dudas. Y debe haber sido esperada por Rodolfo Halffter con enorme inquietud. Y en efecto, en ese *Tratado de Armonía* halló el maestro español la pauta para su futura obra. Se unió con plena convicción artística, al dodecafonismo. No obstante esa elección, siguieron en vigor para él otras influencias: la "hispánica" a la que nunca renunció y como factor relativamente nuevo en aquel momento, la admiración por Stravinski, el "zar de la música contemporánea" según el ingenioso dicho de Honegger. El hispanismo y el ejemplo de Stravinski impidieron —además de la conciencia artística de la que hablamos antes— que Rodolfo Halffter se entregara a un dodecafonismo puramente cerebral, matemático, construido. Porque fué ese el peligro del sistema y numerosos músicos sucumbieron.

Prueba de esa posición es un discurso de Rodolfo Halffter que quisiera reproducir en parte. Fué pronunciado casi 50 años después de aquellos tiempos en que su estilo musical se consolidó dando rumbos fijos y seguros a su inspiración. Entre el 21 de junio y el 10 de julio de 1976 se celebró en Granada un nuevo curso "Manuel de Falla" en el marco del XXV Festival Internacional de Música y Danza. Fué ahí que el discípulo del gran maestro gaditano, y reconocido compositor ahora él mismo, dijo, hablando de

Falla y recordando sus propios comienzos a su lado:

"...nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta. Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular, o música "natural", la que, como la andaluza, está estrechamente ligada al primitivo canto litúrgico español, y al tomar la savia de la antigua música culta hispánica, olvidada en archivos y bibliotecas... Y presente, siempre presente, en el admirable *Cancionero* de Pedrell.

Para todos nosotros, los compositores del Grupo y los amigos más allegados, este *Cancionero* constituía una especie de libro de horas. Dalí, por ejemplo, solía decir, con marcado acento catalán, a sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes: "Cuando Federico García Lorca agarra el diccionario (*sic*) de Pedrell, se pone insoportable; pero eso si con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable".

La incorporación al pensamiento europeo la consiguió Falla al aceptar, como norma directa de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica, nacida en el París —la moderna Atenas— de la anteguerra de 1914.

Con su ejemplo, don Manuel abrió de par en par un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos legaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio. Fue este espíritu innovador el que propició el nacimiento del neoclasicismo. La música fue liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor. Nació el concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro. Dice Paul Valéry: "La poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente hablando".

Nosotros, los compositores del *Grupo* aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.

Tal concepción "purista" lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son ociosas e inútiles. En la música, contenido y forma son una misma cosa. Y no me refiero, claro está, a la firma entendida como el hábil manejo de un catálogo de posibilidades estereotipadas —forma *sonata*, forma *rondo*, forma *Lied*— sino como la creación de una forma específica, construída *ex novo*, para cada composición.

Son dignos de admiración aquellos compositores que evitan repetirse. Es necesario, afirmaba Debussy, rehacer el *métier* —y la forma añadiría yo— según el carácter que se quiera dar a cada obra. Falla siempre tuvo presente tal recomendación, que obliga a una búsqueda tenaz y constante.

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es, en sí misma, un fin...<sup>8</sup>

Tales algunas de las máximas que Rodolfo Halffter enunció medio siglo después y que se refieren a la clarificación del concepto musical que en la juventud y bajo la influencia de tres maestros muy distintos entre sí —Manuel de Falla, Claudio Debussy, Arnaldo Schönberg— adoptaron él y sus compañeros del *Grupo*, jóvenes españoles de aquel momento crucial para la música. Se explica sin duda que a la búsqueda de una música "pura", "antiromántica", "objetiva", "libre de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor" tuviese que hallar en el dodecafonismo schönbergiano el camino ideal hacia la "nueva música" que anhelaban él y tantos de su generación.

¿En qué consiste esa entonces novedosa teoría

<sup>8</sup> Rodolfo Halffter, *Discurso pronunciado en la inauguración del "Año Manuel de Falla"*, Granada 1976.

schönbergiana, la "de los doce sonidos iguales"? Parece oportuno explicarlo con algunas palabras. Para hacerlo no basta una explicación musical, creo, conveniente recurrir a campos más vastos.

El atonalismo que creía haber "liberado" la música de las "cadenas" que, según él, había significado el imperio de leyes musicales, precipitó la música hacia la anaquía y el caos. Nada en la sociedad humana —en su estado actual— puede existir sin reglas ni leyes, sin organización y jerarquía. La decepción de la joven generación que sobrevivió la Primera Guerra Mundial condujo a experimentos políticos y sociales que, dictados en su mayoría por un idealismo sin límites, estaban condenados de antemano al fracaso, o por lo menos a la modificación drástica. Esa época de las luchas por nuevas formas en lo político y social fue también, y es natural que así sea, el tiempo en que surgieron nuevas tendencias en las artes. El lema era: liberación. Se abolieron leyes pictóricas, literarias, musicales sin dictar nuevas, más acordes con la época. Se festejaba el caos como si fuera una conquista. Y lo fue, pero tan sólo en manos de verdaderos talentos que llevan sus propias leyes en sí mismos. Abundaban al lado de los pocos que así podrían llamarse, los otros que eufóricos de la nueva libertad se extralimitaron en todas las direcciones posibles. A los maestros que utilizaron las nuevas posibilidades con criterio, con autodisciplina —tan necesaria al artista como al político— y con auténtica creatividad pertenecían, entre otros, Stravinski y Bartók. Sus creaciones "atonaes" demostraron que el genio puede moverse dentro de cualquier terreno.

Pero la gran masa de compositores abusaba de las ilimitadas posibilidades del atonalismo: más aún, hizo pasar por novedad audaz lo que no fué más que impotencia artística, falta de inspiración y desconocimiento de los recursos técnicos más elementales.

Durante unos veinte años el atonalismo campea por toda la música occidental. Pero choca siempre de nuevo con tendencias de ideas diferentes y hasta contrarias. La ola gigantesca que, junto al final de la guerra, invade Europa y conquista con nuevos sonidos inauditos a la juventud, se llama *jazz*. Viene de América; más concretamente, de los negros estadounidenses, de los ex-esclavos sureños. Nació en los campos de algodón, en las orillas del Mississippi, en las

tabernas de Nueva Orleans y los *show-boats*. Fue un fenómeno tanto social como musical, y su conquista del mundo, uno de los hechos más fascinantes de la historia del arte de todos los tiempos.

También el *jazz* fue una liberación de cadenas tradicionales. Pero muy diferente en todo del atonalismo europeo. El *jazz* tiró por la borda a todas las especulaciones teóricas de los músicos "eruditos"; en él actuaban instrumentistas que fuera de su instrumento ignoraban totalmente todo de lo que era considerado "saber musical". Muchos no sabían ni leer música. De oído compusieron, de oído improvisaron. Arrebataron las masas, enadecieron las multitudes como ningún músico "culto" de aquel momento (y de otros también) siquiera soñaba.

Era claro que su mensaje y su éxito influyeron grandemente en todos los ámbitos deseosos de cambios fundamentales para la música. Ahí estaba lo que ciertos grupos de músicos "sociales" anhelaban obtener: un arte capaz de interesar, de entusiasmar al "pueblo", incluso al menos erudito e instruido. Contemplando las tendencias de las rebeliones y revoluciones de la posguerra, se comprende claramente la aparición de tales compositores —como Kurt Weill, Hans Eisler y otros— que buscaron afanosamente aquella música, simple, directa, emocional, que causa un efecto al mismo tiempo auditivo y político. Introdujeron el *jazz* en textos de crítica social y consiguieron así la popularización de aquellos. La tendencia llegó a su máxima eficacia en *La ópera de tres centavos* de Kurt Weill, sobre el argumento de Bertold Brecht quien a su vez había modernizado *La ópera de los mendigos* de Pepush y Gay, estrenada dos siglos atrás en Londres. Al estreno de la obra de Brecht y Weill en el Berlín de los revolucionarios años 20 de nuestro siglo siguió la inmediata difusión mundial de alcances descomunales.

Fue una música totalmente contraria a los postulados que luego enunciara Rodolfo Halffter como rectores de su propia creación musical y creencias de su *Grupo*. Porque esa sí era música al servicio de ideas extramusicales, era música "subjetiva".

El atonalismo se agotó con celeridad sorprendente. Las obras que de él sobreviven, lo hacen no porque son atonales, sino a pesar de ello. Para citar un ejemplo ciertamente notable: la

ópera *Wozzeck* de Alban Berg, alumno predilecto de Schönberg. Hay más, naturalmente. Sin embargo, el resultado de la labor de tantos años no puede tildarse de muy brillante.

En las cabezas de algunos músicos surgió cada vez con mayor fuerza la convicción que el atonalismo no había sido más que un estado de transición. Sí consiguió la abolición de leyes vestidas y fenecidas, sí allanó sendas hacia un nuevo mundo sonoro, bienvenido. Pero no era capaz de conducir él mismo hacia ese nuevo mundo. Porque ese nuevo mundo tenía que ser un mundo organizado, no anárquico; un mundo bien pensado, no caótico.

Entre los músicos que no sólo pensaban en nuevas leyes para la convivencia de los sonidos musicales sino que también habían comenzado a elaborar diferentes posibilidades para ello, estaba Arnaldo Schönberg. Por segunda vez era "adelantado": en vísperas de la Primera Guerra Mundial fue, como vimos, uno de los pioneros del atonalismo. Y ahora, después de la terrible conflagración y en un mundo bien diferente, estudió pacientemente las posibilidades de un nuevo sistema de composición. No supo que al mismo tiempo otro músico, austríaco como él, José Matías Hauer, estaba ocupándose de la misma cuestión y en forma parecida. Cuando ambos se dieron cuenta, un encuentro resultó infructuoso, y cada uno siguió por su camino. Mientras la teoría de Hauer permaneció casi en el anonimato, la de Schönberg supo difundirse entre los compositores de todo el mundo occidental. Lo que prueba, en primer término, la necesidad espiritual de ellos de salir de la anaquía del atonalismo, de encontrar tierra firme sobre la cual erigir sus obras.

Entre los —entonces jóvenes— compositores que se emplearon al "docetonalismo" o "dodecafonismo" de Schönberg, también se encuentra Rodolfo Halffter. Si un hombre como él, dueño de inspiración y de intelecto agudo adopta un sistema como base de su razón principal de la vida, la composición, los motivos han de ser poderosos. A pesar de la juventud que durante los años 20 acusa Rodolfo Halffter, esa decisión de adoptar un complicado y rígido sistema de composición no puede llamarse irreflexiva ni precipitada. Eran los dos hermanos Halffter, a la sazón, músicos de ya no discutible talento y personalidad. Uno de los primeros en verlos así fué

Adolfo Salazar, el ilustre crítico y musicógrafo español (que luego compartió con Rodolfo el exilio y pronto la nueva patria mexicana). Lee-mos una crónica de Salazar sobre un recital de piano, a cargo de Fernando Ember, húngaro de nacimiento pero residente en España, y en el cual fueron presentadas obras de los hermanos Halffter:

...presentaba algunas obras muy breves, de un neto carácter "intimista", de dos músicos jóvenes, Rodolfo Halffter y Ernesto Haffter, españoles de nacimiento... Esos dos hermanos constituyen en nuestro país un caso de notoria excepción... Y es curioso observar cómo dentro de la natural semejanza que los une, ambos hermanos perfilan una personalidad que no por incipiente deja de ser perceptible a un observador cuidadoso. Lírico, de un romanticismo tierno y afectuoso, Ernesto presentó tres pequeñas "piezas líricas", en las que la primera denota un sentido armónico, notabilísimo, junto al suave melodismo de la segunda y al sentimiento intenso de la naturaleza de la última. Respecto al único trozo presentado por Rodolfo Halffter, su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habrá sido percibido íntegramente sino por sensibilidades afines, constituyendo una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes'.<sup>9</sup>

Se trataba de *Naturaleza muerta*, anteriormente mencionada. Pieza de factura atonal, según el propio autor. Escrita pues en un estilo y mediante una técnica que Rodolfo Halffter, unos años más tarde, iba a abandonar para plegarse de lleno al nuevo sistema entonces elaborado por Schönberg, el dodecafonismo.

Las doce notas de nuestro sistema tonal constituyen, por la imperiosa necesidad de la teoría, una escalera con idénticas distancias de un peldaño al otro. Esta igualdad no ha significado durante siglos, ninguna igualdad en importancia. Sobre cada una de las notas, de los sonidos; pueden erigirse dos escalas; una pertenece al modo mayor, la otra al menor. La idea de la escala significa que alguna de sus notas tenga una mayor importancia que otras: así por ejemplo, la nota fundamental. En la escala de Do (igual si

<sup>9</sup> *El Sol* de Madrid, 29 de marzo de 1922.

mayor o menor) la nota, el sonido de Do es la base, el punto de partida y, por ende importante. De importancia también es la quinta nota (que es la misma en mayor y en menor), por razones que nos llevarían un poco lejos explicar. Lo fundamental es saber que en el sistema clásico-romántico, fundado siglos atrás por Zarlino y Rameau para el mundo occidental, quizá sobre bases anteriores estipuladas por la musicología sumamente adelantada, de los árabes, sobre todo en España, en ese sistema los doce sonidos no eran de la misma importancia. Pero, y esto es decisivo, esa importancia variaba: era claro que en un trozo escrito en Do mayor los sonidos Do y Sol adquirieron esa importancia especial y que dejaron de tenerla en la tonalidad de Re mayor; en ésta tomaron los lugares de preferencia las notas Re y La, etc. Esta jerarquía fué lo que confirmó a la música "tonal" —la de los siglos XIII al XIX— su característica, aquella sensación de estar escrita en determinada "tonalidad". Es algo como el puerto patrio para el barco; puede navegar alrededor del mundo, alejarse por aguas ignotas, pero siempre a sabiendas que al final de su ruta se le abrirá de nuevo al puerto patrio. El sentido de la tonalidad se halla sumamente arraigado en el hombre occidental. ¿Será sólo por la experiencia, la costumbre de siglos? O ¿será una ley natural y por ende inamovible? Los "atonalistas" creyeron en lo primero. No es éste el sitio adecuado para polemizar sobre el punto.

Como el sistema tonal reconoce jerarquías tradicionales, también los sistemas políticos, usados durante los siglos, las conocían. Fueron autoridades preestablecidas, como en las monarquías, o electivas, como en las repúblicas democráticas. En las rebeliones de la primera posguerra se buscaban nuevos sistemas gubernamentales, entre ellos alguno, anárquico, que deseaba prescindir de toda jerarquía. El atonalismo nos parece comparable a ello: campea en él la idea de la igualdad absoluta.

Schönberg no deseaba desmentir esa "igualdad", ni restablecer algo parecido a las jerarquías anteriores. Quiso mantener la idea de la "igualdad" de sonidos —que seguarmente creyó la más adecuada para la mentalidad del siglo XX— pero crear cierto orden de convivencia entre ellos. Hoy nos parece significativo el hecho de que Schönberg no fue, ni de lejos, el más radical de los innovadores de aquel momento. Había otros

—entre ellos el checo Haba, el mexicano Carrillo— que atacaron no sólo la antigua convivencia entre los sonidos establecidos siglos atrás, sino esos sonidos mismos: ¿por qué el “semitono” como fundamento de nuestro sistema? Propusieron la división de esa entidad mínima; realizaron, ellos mismos, no sobre el papel sino en la práctica de los instrumentos, subdivisiones tenidas por imposibles: cuartos de tono, octavas, dieciseisavos, etc. Fue, como luego se vió, un adelanto, una profecía de la música electrónica que se presentó al mundo por primera vez en 1950.

En su afán de mantener por un lado la igualdad de los doce sonidos tradicionales (vulgarmente hablando: las doce teclas, entre blancas y negras, del piano o el órgano, dentro de la octava, la natural e indiscutida unidad), y el de hallar reglas para su nueva “composición” —nueva manera de “componerlos”— Schönberg halló poco a poco su “dodecafonismo”: regla de validez absoluta e irrestricta, según la cual toda pieza u obra musical tenía que estructurarse sobre la totalidad de los doce sonidos existentes. Esta regla debe regir no sólo en la faz melódica sino también en la armónica (si aún de “armonías” puede hablarse).

El dodecafonismo es un sistema de composición que a primera vista parece eliminar la fantasía, la inspiración. Uno de sus primeros adictos, Ernesto Krenek, pronunció cierta vez la frase que causó revuelo y numerosas protestas: “... (con el dodecafonismo) nos hemos liberado de la inspiración...” El nuevo era un sistema matemático, calculado y en el cual nada o casi nada se dejaba al libre juego de la fantasía. Con el sistema dodecafónico, prácticamente toda persona conocedora de la escritura musical, pudo “componer”. Claro que no fué esta, nunca, la intención de su creador Schönberg que en pocas pero inspiradas y valiosas obras anteriores (*Noche transfigurada*, *Gurre-Lieder*) había demostrado fehacientemente su capacidad creadora por inspiración.

Lo que Schönberg quiso —y con él Rodolfo Halffter— era precisamente lo que después, en 1976, fue enunciado como credo básico de los jóvenes de la *generación del 27*: que la música no puede ni debe servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor; que la música carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica; que la

música es, en si misma, no un medio sino un fin. Para controlar el cumplimiento de estas reglas, Schönberg ha ideado el dodecafonismo, sistema muy estricto y muy cerebral. Para él, lo importante era la enérgica reacción contra un romanticismo que durante un siglo había llevado la música hacia el extremo opuesto, hacia la total subjetividad, hacia el desarrollo de su capacidad descriptiva, hacia su amplia consustanciación con el sentimiento.

Una generación aparentemente anti-romántica adoptó en buena parte, la idea schönbergiana, el sistema dodecafónico. Entre ella estaba Rodolfo Halffter. Desde entonces han transcurrido décadas, muchas décadas. Lapsos de profundos cambios en todos los terrenos. No se puede siquiera enumerar todos los estilos que la música ha ensayado desde entonces. Quedó como única unidad el hecho de que no ha existido, en ningún momento del siglo actual, un estilo claro y uniforme, una unidad de criterio. El dodecafonismo ortodoxo, tal como Schönberg lo había ideado y creado allá por los años 20, se ha ido diluyendo, desgranando, como todos los sistemas de composición anteriores a lo largo de los tiempos. Sin embargo, mucho de sus ideas se ha refugiado en nuevas teorías, como en el llamado serialismo.

La música culta o erudita de hoy conoce docenas de corrientes; algunas se inscriben en el microtonalismo, otras se esfuerzan por hallar el camino hacia una “nueva simplicidad”, se habla de neoromanticismos, neoclasicismos, todo ello bajo el lema de “vanguardismo”, palabra tan orgullosa como indefinible. En medio de este torbellino pocos creadores han sabido mantenerse incólumes y fieles a si mismos. Entre ellos está, sin lugar a dudas, Rodolfo Halffter.

No es que no haya sufrido evoluciones, y muy importantes, como todo aquel que vive intensamente en una compleja materia y va descubriendo, con trabajo sincero y dedicación completa, matices cada vez mas nuevos, nuevas posibilidades, nuevos secretos. Halffter los descubre por dos caminos: la composición y la enseñanza. Que México cuente, hoy por hoy, con toda una falange de jóvenes músicos —productivos como reproductivos— capaces de intervenir en una línea adelantada del quehacer internacional, es en buena parte obra de Rodolfo Halffter. Ha servido de guía y de maestro, no de dodecafonistas, no de politonalistas, no de atonalistas: simplemente de

músicos. Junto a la estética ha enseñado la ética de la música. Y no ha dejado de predicar que existe en la verdadera música, una unidad absoluta de pensamiento y forma, de contenido y forma, cualquiera que sea el "método", el estilo, cualquiera que sea la técnica empleada.

Hoy que Rodolfo Halffter puede echar un vistazo retrospectivo a su camino, podrá tener la seguridad de que éste se haya realizado sin quebranto, sin grandes desvíos, sin entrar jamás en callejones sin salida. Muy significativas me parecen sus propias palabras pronunciadas cuando, en 1980, la Fundación March dedicó dos conciertos importantes —"monográficos", los ha llamado él— a su obra. Fué con motivo de cumplir el compositor 80 años, momento en que le parecía oportuno resumir la labor emprendida sesenta años atrás:

...En lo que a mí se refiere —no importa los materiales sonoros que haya utilizado en las diferentes etapas de mi carrera, ni las mutaciones que haya sufrido mi lenguaje musical— lo cierto es que jamás me he apartado, en lo esencial, del credo estético neoclasicista. Por esta razón, mi evolución presenta una evidente cohesión interna. Al correr de los años, y gracias a la generosa hospitalidad que me ha ofrecido México, me he esforzado por poner mi obra al día, pero manteniendo absoluta fidelidad a un estilo derivado de los principios estéticos antes enunciados, incluso cuando, a partir del año 1953, incorporé a mi lenguaje elementos propios de la vanguardia internacional, derivados del serialismo...

En México, pues, en 1953, dí el paso de penetrar resueltamente en el mundo de la atonalidad. Mi presencia en dicho mundo se acusa, de manera inequívoca, en mi obra *Tres hojas de album*.... Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Mi música dodecafónica y mi música politonal son, en lo referente a su contenido estético, muy semejantes. Practicada con libertad, sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis obras tonales: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo, una textura transparente y una extrema condensación de la materia sonora;

rasgos todos ellos característicos de la música de Falla y sus seguidores.

Si Falla viviera y escuchara mis obras dodecafónicas, seguro estoy que se escandalizaría. El, que creía en la ley eterna de la tonalidad, se hubiera negado a admitir que era un hecho cierto el derrumbamiento de la tonalidad. Yo hubiera tratado de aclararle que mi adscripción al dodecafonismo no representaba un cambio substancial de posición estética ni de ideología musical, y que continuaba siendo uno de sus más fieles discípulos...<sup>10</sup>

Los alumnos de Rodolfo Halffter son pues "nietos" de Manuel de Falla. Muchos de ellos han llegado a posiciones destacadas en la vida musical de su país y del mundo. Sería injusto no mencionar a su lado a otros de los grandes rectores que han contribuido a la formación de la actual generación joven: no puede hablarse de música mexicana ni latinoamericana —el término "indoamericana" cuadraría aquí mejor— sin hablar de Carlos Chávez, compañero y amigo de Halffter; y creo un acto de justicia recordar aquí a un maestro que, con otras técnicas que Halffter pero con idéntico entusiasmo, introdujo a muchos jóvenes mexicanos en el reino de la composición: Pedro Minchaca.

Rodolfo Halffter deja lo que se llama "una escuela"; esto no se consigue con "disciplina" ni con rigor, sino sólo con el ejemplo y la honda convicción del propio camino. El panorama de la creación musical de hoy es confuso, más confuso que nunca. En la sucesión de Antonio Webern, el "puntillista" solitario que provino de Schönberg pero que encontró sendas totalmente nuevas, intransitadas (y quizá intransitables para otros, menos sensibles que él) encontramos adictos a la música serial, a la electrónica, la concreta, la espacial, la abierta, la gráfica, la aleatoria, la de la "nueva sencillez o simplicidad" y muchos otros. Todos ellos se consideran "de vanguardia", término tan hueco como orgulloso.

Para una futura musicografía no será fácil desentrañar las líneas, reconocer las corrientes, comprender las tendencias de la composición musical a lo largo del siglo XX. Halffter observa todo esto con legítimo y sincero interés: "Es-

<sup>10</sup> Rodolfo Halffter, en *Boletín Informativo no. 92 de la Fundación Juan March*, Madrid, abril de 1980, p. 31.

timo que los músicos de mi generación deben apoyar sin reservas a los compositores, más o menos jóvenes, que cultivan (esos géneros musicales recién aludidos)... y que realizan, en un legítimo afán experimentador, un titánico esfuerzo de ingenio y de destreza técnica”.

A los futuros musicólogos les llamará la atención el crecido número de adictos al dodecafonismo schönbergiano; desprenderán de este hecho que el método no debe de haber sido tan “árido”, tan puramente constructivo ni friamente matemático como sus enemigos han querido ver. Hoy es muy temprano —a pesar de medio siglo y más que ha corrido desde su primera aparición— para juzgar su importancia definitiva en la historia musical. Probablemente se contemplará —y en esto de acuerdo con Rodolfo Halffter— el dodecafonismo como prolongación, como consecuencia de la tonalidad, como su organización momentánea. La total igualdad de los sonidos existentes en el atonalismo no se modifican en el dodecafonismo.

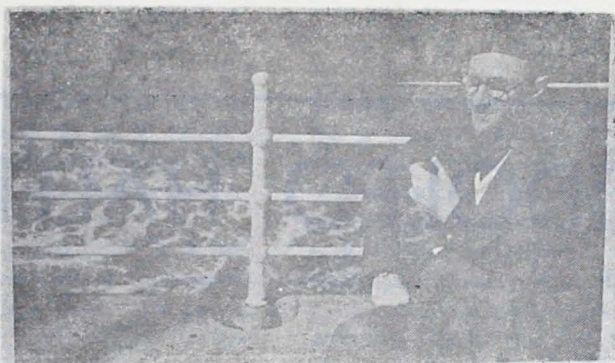
Por ende, el dodecafonismo puede considerarse una etapa superior del atonalismo cuya revolución caótica ha tratado de ordenar, de canalizar de acuerdo a leyes estrictas. Y el serialismo, producto posterior al dodecafonismo —y en cierto sentido su consecuencia y prolongación— corrige varios de los posibles defectos del dodecafonismo, pero sin intentar, en ningún momento, un retorno a la tonalidad. ¡Qué lástima que el diálago imaginario entre Manuel de Falla y su discípulo Rodolfo Halffter jamás pudo tener lugar! Halffter menciona la fé del maestro gacitano en la “ley eterna de la tonalidad”; y Rodolfo le habría demostrado “el hecho cierto del derrumbe de la tonalidad”. Una ley eterna no puede derrumbarse. Volvemos a la idea, expresada páginas antes, de que quizá la tonalidad sea una ley fundamental y por consiguiente, eterna de la humanidad, como la gravedad y otras.

Si fuera así, el derrumbe de la tonalidad que señala Rodolfo Halffter como “hecho cierto” no sería más que una suspensión pasajera, intentada por un siglo que todo lo pone en duda y que de todo reniega.

El “hecho cierto” no es el fin de la tonalidad, pero si la existencia de obras valiosas de aquellos que negaron su existencia. Y entre ellos está Rodolfo Halffter. En esta publicación que el amable lector tiene en el momento en sus manos, plumas muy autorizadas escriben sobre esta vasta y valiosa obra. No han faltado análisis de sus composiciones, desde hace muchos años, y hay quien por esa circunstancia ha llamado a Halffter “un hombre afortunado”. Es José Antonio Alcaraz, quien en un folleto sobre *La música de Rodolfo Halffter*, editado por el Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año de 1977, ha formulado: “...un hombre afortunado: aparte de los significados cotidianos que tal afirmación pueda tener con respecto a la bonhomía y el dinamismo de la persona física, en este contexto se refiere a una circunstancia que —por desgracia— no suele ser frecuente para numerosos compositores: es mucho lo que acerca de su obra se ha escrito, y se ha escrito bien...”

Ha sido mi deseo proyectar la personalidad y el credo musical de Rodolfo Halffter hacia las grandes corrientes musicales del tiempo en que le toca vivir y crear; explicar el porqué de los profundos cambios que han determinado tanto su ruta como la de sus contemporáneos; y rendir un homenaje cordial no sólo al amigo de muchos años, al contemporáneo que, como yo, sufrió las peripecias de un doloroso exilio y las supo —quizá también como yo— convertir en un hecho positivo, sino al creador admirable cuya rectitud profesional y hondo sentido artístico han triunfado a lo largo de tiempos difíciles y confusos, han sabido mantener una línea sin quebrantos que despierta respeto y, aún más, amor.

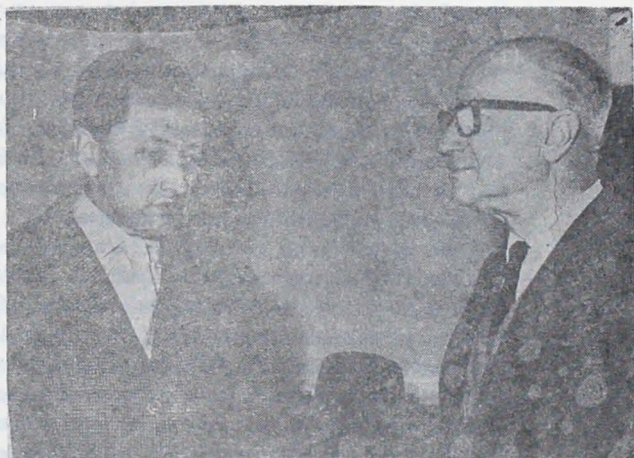
Zurich, Suiza; Junio de 1981.



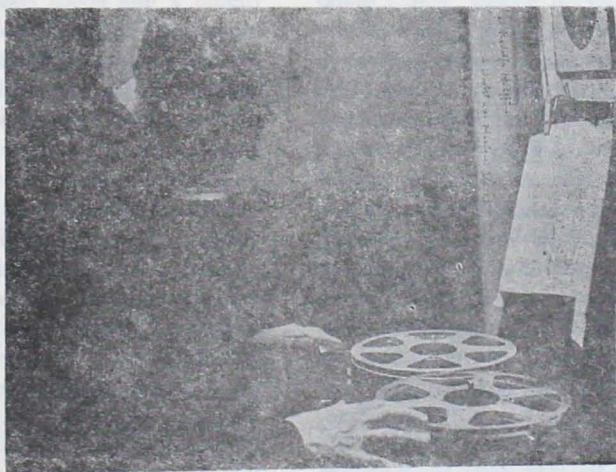
Rodolfo Halffter a bordo del *Veendam*, barco que lo trajo a Nueva York desde Francia, (julio de 1939).



Foto dedicada por Carlos Chávez "...cariñosamente a Rodolfo" en Guanajuato, (1946).



Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente en México, (1966).



Edgar Varèse. Foto dedicada a Rodolfo Halffter (agosto de 1960).

---

# RODOLFO HALFFTER

---

JORGE VELASCO

La guerra civil española fué causa indirecta de diversos efectos en México, provenientes de la presencia en el territorio nacional de una muy rica emigración de hombres cultos, en algunos casos notables, que abandonaron España a causa de la terrible convulsión social de 1936. Esos hombres fueron la contrapartida y equilibrio de tantos otros que habían venido a "hacer la América" y cuyo esforzado trabajo y arrogancia iletrada causó tanta irritación a los mexicanos.

Entre la rica marea que llegó a México estaba Rodolfo Halffter, hoy mexicano, quien se instaló en nuestro país desde 1939. Halffter vino a México en su calidad de miembro de la Junta de Cultura del Gobierno Español, que tuvo —entre otros— a personalidades de la talla de Picasso. Halffter nació en Madrid, y era un autodidacta completo que había estudiado independientemente antes de recibir, en Granada, los consejos de Manuel de Falla, con quien le unió entrañable amistad y de quien obtuvo una nueva dimensión en su preparación técnica. Había salido de España con destino a París, donde residió cinco años y al establecerse en México era ya un artista maduro y un músico muy completo, cuya creciente reputación europea le daba una solidez que le hubiera podido permitir su asimilación a un medio cultural más rico que el mexicano, tal vez a los Estados Unidos, donde fueron tras de vivir en París Stravinski y Varèse, o tal vez Alemania, país donde se originaron las raíces de su familia y apellido. ¿Por qué eligió México? ¿Tal vez por la afinidad cultural con la Nueva España? ¿Tal vez porque el artista creador lleva consigo su propio mundo y el exterior sólo le sirve como un estímulo adicional? Sería difícil dar una respuesta simple y definitiva, quizá ni el mismo Halffter lo sabe, pero su decisión trajo una gran fortuna musical a Mé-

xico, pues las actividades del músico significaron un enriquecimiento enorme del medio musical nacional.

Carlos Chávez, con quien Halffter hizo inmediato contacto y duradera asociación, era el centro rector de la música profesional mexicana en esa época. Su inteligente actividad y denodada lucha habían confirmado la fisonomía musical del país, y la obra de Halffter, en todos los campos en que se desarrolló, hizo progresar y cambiar la trayectoria musical de México.

La obra pedagógica de Halffter, realizada desde el Conservatorio Nacional de Música fué verdaderamente excepcional, pues la mayor parte de los músicos significativos en dos generaciones estudió bajo su dirección. Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Mario Lavista y Héctor Quintanar, entre otros, fueron sus discípulos y recibieron de él no solo conocimientos técnicos, sino la formación estética que madura al compositor. La influencia de su pensamiento dió rumbo a una época completa de la composición musical mexicana. La decadencia y fosilización del movimiento nacionalista amplificaron el resultado de las actividades pedagógicas de Rodolfo Halffter, como un músico de importancia trascendente en la historia de la música mexicana. Halffter fué el verdadero pionero de la vanguardia, el que trajo a México las heréticas novedades técnicas del serialismo y la dodecafonía y fueron él o sus discípulos quienes formaron prácticamente a todos los compositores del país a partir de 1940. Fué Halffter quien logró el equilibrio entre el feroz brío de Chávez y la dócil actitud estética de los compositores de la escuela nacionalista para obtener la generación de librepensadores musicales independientes, que habría de transformar la música mexicana en un movimiento más moderno y vigoroso, indepen-

dizado de las alegorías folklóricas. La obra de Halffter, en los terrenos múltiples de la creación, la pedagogía, la promoción y el estímulo, define la fuerza y dirección de la música mexicana de vanguardia.

En 1946, fue nombrado director de la revista *Nuestra Música*, donde Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Adolfo Salazar, fueron sus colaboradores. Esa publicación, infortunadamente extinta, fué el tercer gran esfuerzo editorial mexicano y sus ejemplares, en su época grandemente codiciados, son buscados con avidez por los escasos investigadores musicales de México.

Una obra mas trascendente en el campo editorial iniciada también en 1946, fué también culpa de Halffter. La única empresa editora de música del país, Ediciones Mexicanas de Música, tiene más de 30 años de imprimir música nacional, a veces en condiciones heroicas y siempre sostenida por el entusiasmo y devoción de su gerente, Rodolfo Halffter. Esta institución ha llenado el hueco de una función cuya importancia cultural no puede ser exagerada y que no ha tenido un verdadero eco institucional en nuestro medio.

Halffter fundó la primera compañía mexicana de ballet contemporáneo, que con el nombre de *La Paloma Azul* presentó muchas obras ante el público nacional. *El Renacuajo Paseador* de Silvestre Revueltas, *Entre Sombras Rueda el Fuego* de Blas Galindo y *La Madrugada de Panadero* del propio Halffter fueron algunas de sus mas importantes contribuciones.

Desde la Secretaría Técnica del Departamento de Música del I. N. B. A., cuya jefatura ocupó de 1959 a 1964, realizó una muy activa labor administrativa como coordinador de conciertos. El auge que las actividades estatales de ejecución musical tuvieron bajo su dirección fué impresionante y manejó con sobria eficiencia los pocos recursos disponibles, logrando un óptimo equilibrio entre los medios y las realizaciones. Los "Conciertos de los lunes" que motivaron a muchos compositores para escribir música y ampliaron el enfoque profesional de los intérpretes, así como el entusiasmo de los aficionados, fueron idea de Halffter, quien los administró con singular acierto.

Pero su más importante actividad ha sido el

desarrollo de su labor creadora. Halffter absorbió la técnica dodecafónica como pocos lo han conseguido y su mente analítica, fortalecida por la disciplina de muchos años de estudio, logró un sistema de expresión personal que permite a un espíritu impresionista, afín al de Manuel de Falla, obtener música original con una técnica que tiene su origen en Webern y Schönberg, pero que obtiene una rica expansión emocional sin perder la lúcida claridad del principio teórico de la serie (ilusión intelectual más ambiciosa que su realidad musical). Halffter consiguió limar algunas aristas ásperas propias de la rígida exposición de la serie y sus recursos.

La elegancia estilística, la depurada técnica de la composición y la sobria riqueza de la ornamentación son características de su música. Un humor ligero y sereno que produce resultados hondamente líricos, pero siempre discretos, campea en la mayor parte de su obra. Tal vez ese espíritu neoclásico de Halffter es el que le aguzó esa maña para lograr resultados armónicos de lo más novedoso a partir de sus series dodecafónicas. España está hondamente arraigada en su estética, el espíritu (que no la música ni los temas) de Falla asoma en su posición artística y su sabia economía de medios le permite enfatizar esos originales recursos de que hace gala y que le hacen originalmente moderno cuando lo necesita y deliberadamente arcaizante cuando quiere. ¿Será su secreto el abreviar en el rico pasado musical del medievo español?

*Don Lindo de Almeria*, *La Madrugada del Panadero*, el *Concierto* para violín y orquesta, la *Tripartita* para orquesta, las *Diferencias* para orquesta, el *Pregón para una Pascua Pobre*, las *Tres piezas* para orquesta de cuerda y *Dos Ambientes Sonoros*, han sido rápidamente aceptados por los músicos de todos los países donde se han tocado. El Gobierno Mexicano ha reconocido su calidad artística e intelectual al nombrarlo desde 1969 miembro vitalicio de la Academia de Artes, además de haberlo galardonado con el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

El trabajo que realiza Halffter a los 81 años de edad es una de aquellas sorprendentes labores de ciertos hombres que a la suerte de una vida larga añaden el privilegio de una salud a toda prueba y la honestidad de una incesante actividad creadora.

OBRAS DE RODOLFO HALFFTER\*

ARPA:

1951 *Tres piezas breves*, Op. 13a

BALLET:

1935 *Don Lindo de Almeria*, Op. 7. Divertimento coreográfico (El manuscrito del ballet completo está extraviado, subsiste la magistral *Suite* del mismo, extraída en el año de su composición).

1940 *La madrugada del panadero*, Op. 12. Ballet-pantomina

1945 *Elena la traicionera*, Op. 14. Ballet-corrido (Esta obra alcanzó varias representaciones pero el manuscrito fué destruído por el autor).

CANTO Y PIANO:

1925/60 *Marinero en tierra* (Rafael Alberti), Op. 27

1940/46 *Dos sonetos* (Sor Juana Inés de la Cruz), Op. 15

1967 *Desterro* (Xosé María Alvarez Blázquez), Op. 31

CORO A CAPELLA:

1944 *La nuez* (Alfonso del Río), para coro infantil a 3 voces, sin número de *opus*.

1947/53 *Tres epitafios* (Miguel de Cervantes), Op. 17

CORO E INSTRUMENTOS:

1968 *Pregón para una Pascua pobre* (Latin, de Wipo), Op. 32

CUARTETO DE CUERDA:

1957/58 *Cuarteto*, para instrumentos de arco, Op. 24

1962 *Tres movimientos*, Op. 28

1973 *Ocho tientos*, Op. 35

\* Ese catálogo está basado en el que publicó Antonio Iglesias en su libro *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1979, pp. 345 y ss.

FLAUTA SOLA:

1979 *Epinicio*, Op. 42

FLAUTA Y PIANO:

1981 *.....huésped de las nieblas.....*, Op. 44

GUIARRA:

1930 *Giga* Op. 3

OPERA:

1934/36 *Clavileño*, Op. 8, Opera bufa en un acto (El manuscrito se perdió en 1939, durante el bombardeo de la ciudad de Figueras).

ORQUESTA:

1924/28 *Suite*, Op. 1

1932 *Impromptu*, Op. 6 (Esta obra fué estrenada en Madrid, en 1932, por Enrique Fernández Arbós. El manuscrito, sin embargo, se perdió en el bombardeo de la ciudad de Figueras, en 1939).

1934 *Preludio atonal*, sin número de *opus*. (Obra estrenada en Madrid por Enrique Fernández Arbós, en 1934 el manuscrito desapareció en el bombardeo de Figueras, realizado por la aviación nazi en 1939).

1935 *Don lindo de Almeria (Suite)*, Op. 7a.

1940 *La madrugada del panadero (Suite)* Op. 12a.

1951 *Tres Sonatas de Fray Antonio Soler*, sin número de *opus*.

1952 *Obertura festiva*, Op. 21.

1954 *Tres piezas, para orquesta de cuerda*, Op. 23.

1959 *Tripartita*, Op. 25.

1970 *Diferencias*, para orquesta, Op. 33.

1975/79 *Dos ambientes sonoros (Ocaso y Alborada)*, Op. 37.

1978 *Elegía, in memoriam Carlos Chávez para cuerda*, Op. 41.

PIANO:

1922 *Naturaleza muerta*, sin número de *opus*.

1928 *Dos Sonatas de El Escorial*, Op. 2.

- 1932 *Preludio y Fuga*, Op. 4.  
 1936 *Danza de Avila*, Op. 9.  
 1937 *Para la Tumba de Lenin (Variaciones elegíacas)*, Op. 10.  
 1944 *Homenaje a Antonio Machado*, Op. 13.  
 1947 *Sonata*, Op. 16.  
 1949 *Once bagatelas*, Op. 19.  
 1949 *Invención a dos voces (Homenaje a Carlos Chávez)*, sin número de opus.  
 1951 *Segunda Sonata*, Op. 20  
 1953 *Tres hojas de album*, Op. 22.  
 1965 *Música para dos pianos*, Op. 29  
 1967 *Tercera Sonata*, Op. 30  
 1971/72 *Laberinto (Cuatro intentos de acertar con la salida)*, Op. 34.  
 1973 *Nocturno (Homenaje a Arturo Rubinstein)*, Op. 36.  
 1976 *Facetas*, Op. 38.  
 1977 *Secuencia*, Op. 39.  
 1980 *Escolio*, Op. 43.

PIANO Y ORQUESTA:

- 1932 *Obertura concertante*, Op. 5.

VIOLIN:

- 1978 *Capricho*, para violín solo, Op. 40.

VIOLIN Y PIANO:

- 1940 *Pastorale*, Op. 18.

VIOLIN Y ORQUESTA:

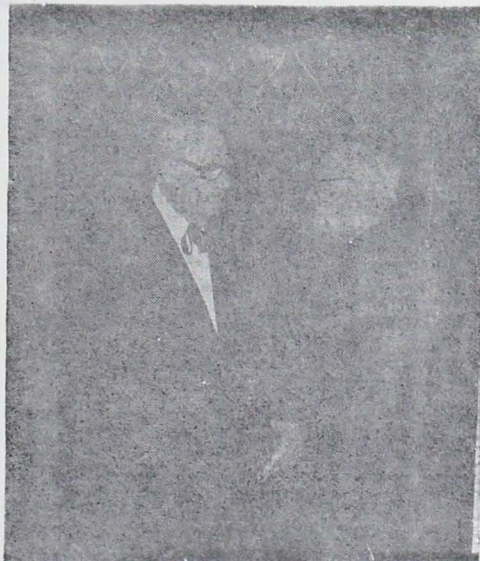
- 1939/40 *Concierto*, Op. 11.

VIOLONCELLO Y PIANO:

- 1960 *Sonata*, Op. 26.

Rodolfo Halffter escribió la música de fondo para diversas películas de largo metraje, pero sólo considera catalogables a las compuestas para las películas *La Traviesa Molinera*, filmada en España en 1924 y *Torero*, filmada en México en 1957.

Las obras citadas en este catálogo han sido publicadas por varias editoriales en Europa, los Estados Unidos y México. La información correspondiente se halla centralizada en Ediciones Mexicanas de Música, en México, D. F.



Rodolfo Halffter y Andrés Segovia, en Santiago de Compostela, (septiembre de 1969).



GRABA GIONES

---

# CRONICA

---

---

# GRABACIONES

---

3707. Sibelius: *Sinfonía N° 2*, Forlane, UM

Revueltas: *La Noche de los Mayas y Homenaje a Federico García Lorca*, Forlane, UM

2708. Ravel: *Bolero, El túmulo de Couperin, Dafnis y Clo*, Alborada del Gracioso, Forlane,

UM 3708. Chaikovski: *Sinfonía N° 4*, Forlane, UM

3710. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director artístico: Fernando Lozano. Producción artística: U. M. I. P., Francia, Ivan Pastor. Ingeniero de sonido: Xavier Villalpando. Grabado en junio de 1981 en la Sala Ollin Yoliztli, México, D. F. Grabación: Studer.

Después de leer el espectacular colofón de estos discos, uno se puso a escucharlos con gran expectación. Tanto más que las cuatro cubiertas traían sendas etiquetas con el anuncio de OSCAR 1981 - *ACADEMIE DU DISQUE FRANCAIS Meilleur Orchestre Symphonique Amérique Latine*. Dirección: FERNANDO LOZANO, que traducido dice en español: *Oscar 1981, Academia del Disco Francés, La Mejor Orquesta Sinfónica de la América Latina*. Dirección: Fernando Lozano.

Excelente idea la de permitirle a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México dejar constancia de su existencia en cuatro discos grabados en México y refinados en Francia. Nadie puede estar seguro de que después de este sexenio quede asegurada la permanencia del conjunto. Es, pues, saludable que una orquesta sinfónica de tan insuperable calidad, siga viviendo en grabaciones como testimonio irrefutable de su participación viva en el medio mexicano de la música sinfónica.

Comenzaremos esta reseña de acuerdo con el orden enunciado arriba. Quisiéramos saltarnos el disco dedicado a Revueltas, porque no puede olvidársenos la interpretación que José Ives Limantour hacía de *La Noche de los Mayas* y dejó patente en un disco. Y el *Homenaje a Federico García Lorca* requeriría mayor contraste entre el duelo y el jolgorio mexicano, la resignación y la rebeldía.

Pero ¡qué bien siente Fernando Lozano a Ravel! Lástima que el compositor no haya orquestado el total de su *Tmulo de Couperin*. Y es que la *Fuga* puede resultar muy confusa aún en su versión pianística original, pero la *Toccata* no le habría producido problema alguno. Lozano le dio su tiempo justo a la *Forlana*, que suelen tocarla mucho más rápida los pianistas de ahora, así como al *Preludio* y al *Minué*. El *Bolero de Ravel*, por antonomasia, es obra que no presenta problemas, pero la *Suite* tuvo el ambiente que le es propio y los instrumentos solistas sonaron de maravilla. Por lo que se refiere a los fragmentos de *Dafnis y Clo (Segunda Suite)*, pensando en los directores mexicanos no echamos de menos la estupenda interpretación de Herrera de la Fuente. Esta de Fernando Lozano tuvo refinamiento y buen gusto. Nadie podrá objetar la exuberancia de los climaxes ravelianos, ni la placidez bucólica de sus flautas. La calidad técnica del disco es buena, y las notas de José Antonio Alcaraz de verdad atinadas y útiles.

JAN SIBELIUS.—Cuando yo vivía en Nueva York, Jan Sibelius estaba muy de moda. No había temporada en la que no se escucharan obras suyas. Después, al regresar a México, el nombre del compositor finlandés desapareció de mi horizonte, por falta de audiciones. Por tal motivo la *Segunda Sinfonía* grabada por la OFCM me produjo eso que los italianos llaman un *palpito*, un corazón alborotado. Esa *Sinfonía* se la había escuchado, quizá a Toscanini, quizá a Barbirolli, quizá a Kleiber, pero la versión de Fernando Lozano me obligaba a invocar aquéllas con el mismo interés. Confieso que después de escuchar tanto Sibelius llegue a perderle la voluntad. Esta magistral interpretación de Lozano y la OFCM me obligaron a reaccionar y comprender que lo que antes me parecía divagación de ideas es, por el contrario, riqueza de material temático. Fui reconociéndolos todos y así el *palpito* aumentó su intensidad al final del último movimiento.

CHAIKOVSKI.—El último disco trae la

*Cuarta Sinfonía* del popular Chaikovski. Este año se ha escuchado bastante aquí, porque también Batiz la tocó con su orquesta: y, sin embargo, no es la más elegida, ni la menos bella. Sólo que a su *pathos* le falla la intensidad del de sus compañeras. A Lozano ya se le ha oído en vivo y quizá la última vez que la dirigió fue al realizarse la grabación. Como quiera que sea, los músicos de cualquier orquesta experimentada y activa la conocen plenamente y la tocan con gusto. Así se siente en esta grabación que los melómanos recibirán ansiosos de compararla con las otras tres o cuatro versiones que quizá posean. Esta quizá les agradará. Si desean ustedes informarse detalladamente acerca de la génesis de esta bella obra, lean la carta que el compositor le escribió a su protectora anónima, la señora von Meck, y que José Antonio Alcaraz transcribió en sus notas sobre el disco.

E. P.

*J. S. Bach, Jesu, Meine Fraude - Singst Dem Herrn Ein Neues Lied. Beethoven, Misa en Do Mayor, Op. 86.*

Coro del Colegio Alemán. Directora: Josefina Alvarez Ierena. Orquesta Sinfónica coordinada por Sally van den Berg y José Luis Sosa. Grabaciones Especiales de la RCA, PGS-9608.

Es indudable que sin Josefina Alvarez Ierena el magnífico coro del Colegio Alemán no existiría. Hace casi 25 años que ella lo fundó, cuando era una jovencita casi inexperta; pero ha ido creciendo al lado de su conjunto, hasta convertirse en una admirable y concienzuda directora, como lo demuestra año tras año ante tanto incrédulo como duda de que una mujer sea capaz de semejante perseverancia y talento constructivo.

La atinada conjunción de elementos accesorios indispensables, aparece ahora en estos dos discos que acaba de grabar el coro con obras de gran envergadura, propias para poner de relieve sus cualidades intrínsecas, y hacer resaltar la aguda perspicacia de J. A. I. ¡Qué suerte haber podido todavía asegurar los excelentes servicios de Juan Bosco Correro como organista! (él falleció poco tiempo después); y los de Sally van den Berg y José Luis Sosa como coordinadores del grupo orquestal; y los de Guillermina Higareda, Martha Félix, Rafael Sevilla y Roberto Bañuelas como solistas de la *Misa* de Beethoven; y los de la

RCA en la parte técnica de la grabación, que resultó de muy buena calidad.

Los *motetes* de J. S. Bach, en la interpretación del primer disco, pueden satisfacer requerimientos de oídos muy refinados. Josefina les ha impuesto a sus pupilos una disciplina estricta, exigiéndoles un frasco de irreputables características: parejas respiraciones, acentuación y dinámica; perfectos finales de frases o fragmentos de frases; entonación y afinación sin fallas, etc.

Referentemente a la interpretación —responsabilidad absoluta del director— Josefina Alvarez Ierena la asumió con conocimiento del estilo de Bach y del de Beethoven. Las tres obras son música religiosa, pero la religiosidad de Bach distaba mucho de la de Beethoven y Josefina lo entendió así, confiriéndole al primero la ternura que suele contener su contrapunto magistral y a Beethoven la exuberancia de su alma irreductible.

En suma, estas grabaciones estimulan mi admiración por las mujeres que dirigen música con pleno conocimiento de causa.

E. P.

Luigi Boccherini, y Franz Danzi, *Conciertos en Sol mayor para violoncello y orquesta.* Wolfgang Boettcher, violoncellista; Sinfonietta RIAS, Director: Jorge Velasco. Schwann, Serie *Música Mundi*, VMS 2002. Producción RIAS de Berlín. Grabado en la Iglesia de Jesucristo de Berlín, 1981.

Pienso que para ningún extranjero debe ser fácil obtener un contrato en Alemania Federal para una grabación importante con la *Sinfonietta* de la RIAS. Y más aún en el caso de acompañar a un violoncellista de la categoría de Wolfgang Boettcher. Pues bien, nuestro compatriota Jorge Velasco recibió el año pasado un tal privilegio y como ya tuve el gusto de escuchar el disco, percibí las causas que lo motivaron: allí mismo da Jorge Velasco pruebas de su pericia en el acompañamiento de solistas.

Como su nombre lo indica, la *Sinfonietta* de la RIAS es un pequeño conjunto de cámara de características homogéneas y maleables. Pero sabido es que esta importantísima radiodifusora posee, además, la Orquesta Sinfónica de la Radio (de la que deriva la *Sinfonietta*), que es una

de las mejores de Europa y que proyecta sus conciertos por todo el mundo a través de ondas cortas y "satélicas" (perdón por el neologismo).

Qué placer para nosotros, sus paisanos, que Jorge Velasco sea el primer mexicano que grabe en una de las principales radiodifusoras del viejo continente, llamado por dicho organismo y retribuido pecuniariamente por el mismo. Necesitaría uno ser muy mezquino para permanecer indiferente. Cierto es que lo obtenido por él pudiera ser alcanzado por cualquier otro músico joven que lograra competir con su inteligencia, tesón, voluntad de vencer, indiferencia ante sus detractores (si los tuviera), etc. Claro que es también preciso contar con por lo menos un poquito de eso que los franceses llaman *savoir faire* y que sólo resulta un derivativo de la simpatía personal.

Jorge Velasco tuvo, pues, la suerte —si usted quiere— de dirigir y grabar en la propia ciudad

de Berlín dos gratas obras que fluctúan entre el barroco, el clásico y principios del romántico: el *Concierto* en Re mayor de Luigi Bocherini con cadencias del propio artista y por primera vez, en grabación mundial, el muy bello *Concierto* en La mayor de Franz Danzi, editado por Wolfgang Hofmann, con un violoncellista de fama mundial, quien los ejecutó magistralmente, como era de esperarse; los acompañamientos orquestales tienen el mismo nivel magistral y se llevaron a cabo al pie de la letra, sin la menor falla. La *Sinfonietta* de la RIAS es estupenda, mas sin una dirección precisa, la mejor orquesta puede cometer algún error, por pequeño que sea, en esta clase de ejecuciones. A la magnífica calidad artística del disco, debe añadirse una calidad técnica insuperable, como la mejor grabación que se pueda conseguir en el mercado.

E. P.

---

## LIBROS

---

*ALBERTO WILLIAMS*, Jorge Oscar Pickenhayn, Ediciones Culturales Argentinas de la Secretaría del Estado de Cultura, Buenos Aires, 1979, pp. 150, con 12 láminas.

Jorge Oscar Pickenhayn es un prolífico escritor argentino (radicado hace unos años en el Uruguay), que ha mostrado, por su severa formación humanística obtenida en la Universidad Nacional de Buenos Aires y sus cargos ocupados en la enseñanza superior, un conocimiento nada común del medio ambiente musical y literario del Río de la Plata. Sus estudios histórico-musicales se mueven a la misma altura que los ensayos realizados en figuras tan trascendentes como Jorge Luis Borges, Juana de Ibarburu y Alejo Carpentier, así como en aspectos pedagógicos y biográficos universales. Es habitual en él realizar sus trabajos con una prolijidad y un conocimiento de causa notables.

No obstante anteriores ensayos vertidos sobre la figura consular de Alberto Williams, esta nue-

va biografía representa la suma de lo que puede manifestarse con respecto a una personalidad que llenó con máxima dignidad un extenso capítulo de la evolución musical argentina. Williams nos honró durante años con su cálida amistad y por ello nos creemos autorizados a vertir algunos conceptos con respecto a esta descolante figura (1862-1952) de compositor, pianista, director de orquesta y pedagogo excepcional.

Descendiente, por el lado materno, de Amancio Alcorta, pionero en la aurora musical argentina, se trasladó a París donde fue alumno de George Mathias y César Franck. Siete años más tarde regresó a la patria, donde desarrolló una labor sistemática en las ramas arriba citadas. No obstante encontrarse ante serios problemas de organización y estabilización, por la tardía evolución musical argentina, retenida por conflictos políticos y sociales, que arrojaron sus sombras sobre las instituciones culturales existentes, no deberíamos, en estas apreciaciones, olvidar jamás

lo que previamente habían realizado por alemanes, franceses, belgas, italianos y españoles, mancomunados con argentinos, en la progresiva introducción de repertorios de cámara, orquestales y operísticos, y por encima de todo esto, los numerosos Conservatorios privados, dirigidos por profesionales muy capacitados que echaron las bases de una educación musical que en aquellos años (entre 1880 y 1900), se vieron considerablemente beneficiados por la participación de la mujer. No debe olvidarse que el Conservatorio Nacional de Música se fundó ya entrado el siglo XX, y que Alberto Williams emprendiera idéntica empresa que sus colegas, fundando el Conservatorio de Música de Buenos Aires. Lo desarrolló con tal habilidad, comenzando con un equipo de profesores de primera calidad, y siguiendo con la expansión del mismo por medio de Sucursales distribuidas en un número mayor a cien en toda la República, que las entradas le proporcionaron una estabilidad económica nada común, sin que por ello disminuyera la calidad de la enseñanza, ni su propia y vasta producción. Todavía fundó, paralelamente al Conservatorio, una casa de música, "La Quena", que proveía a todo el alumnado desde métodos en adelante hasta pianos y otros instrumentos. Esta evolución estrictamente comercial no impidió en ningún instante que Williams abandonara su característica ética profesional en sus actuaciones públicas, en la publicación de sus tratados y la vasta producción de obras suyas. Esta firme actitud le granjeó en los círculos profesionales y en los círculos oficiales y privados un reconocimiento nada común, como lo confirman sus relaciones con músicos, poetas y literatos y su propia incursión en lo que podríamos llamar afin a la música.

Recordemos el ciclo de conciertos que dirigió con motivo del Centenario de la Independencia de la República y los que organizaba antes y después, así como su vastísima producción, basada mayormente en un nacionalismo propio de su tiempo. No pocos compositores de períodos posteriores le acusaron de epígono de César Franck, a lo que responderíamos que hasta hoy, siempre se ha podido descubrir muy fácilmente la tendencia básica en la que se movían los compositores que sirvieron a los argentinos de modelo. Este nacionalismo hoy superado, que hemos podido acompañar en todos sus excesos y excrea-

ciones, más agudos aún después de la era de Williams, pero también en obras de mucha belleza, ha relegado también la obra de este gran luchador hacia un pretérito irrecuperable, lo cual no deja de ser un hecho penoso, como es penoso todo el destino de la música latinoamericana de nuestros tiempos, salvando muy raras excepciones, dado que las obras se estrenan, se tocarán algunas veces en el ambiente local y mucho menos aun en el exterior, para quedar rápidamente olvidadas. Las nueve *sinfonías* de Williams, sus igualmente nueve *poemas* para piano, aparte de una vasta producción para este instrumento, su incursión exhaustiva en el género de cámara, lo elevan a la posición de decano de la música argentina, sin que su obra permanezca vigente. La fantástica evolución de la República Argentina hacia la primera nación musical del hemisferio latinoamericano, seguida hoy por México y el Brasil, y muy particularmente la presencia de una pléyade de compositores de mucho talento, desplazaron a Alberto Williams hacia los trasfondos muy distantes de la historia de la música de su país. Podemos dirigir a las industrias argentinas del disco la más abierta acusación de no haberse preocupado jamás condignamente de las obras descollantes, y también de las de menos proporciones, no obstante sus fabulosas ganancias, tanto de Williams como de inúmeros compositores de indiscutible valor. Comparemos lo que ha realizado el Brasil en favor de sus compositores coloniales, imperiales y republicanos en materia de grabaciones, con permanentes y sorprendentes iniciativas, incluyendo también a los contemporáneos y la *avant-garde*, y lo que está haciendo presentemente México. Tenemos, pues, perfecto derecho de enrostrar a la Argentina comercial y también a la oficial, salvando los tímidos esfuerzos de FONEMA, una falla irreparable por no haber siquiera cotejado lo que realizan otros países nuestros, para de esa manera sentirse impulsados a una réplica.

No podemos, en esta breve nota, incursionar en los problemas siempre latentes de una América Latina aun desprotegida en la legítima defensa de sus compositores e intérpretes, pero digamos que en su afán por conservar su universalidad, en detrimento de la producción nacional, favoreciendo la invasión permanente de solistas y conjuntos que en nada se preocupan por co-

nocer los valores locales, prestan un lamentable servicio a su propia nación.

Es nuestro deber aplaudir la iniciativa de Jorge Oscar Pickenhayn, de salvar siquiera en forma de libro la trayectoria extraordinaria de un artista, pedagogo y humanista que descolló por la cimentación definitiva de la cultura musical argentina, es decir, de un período que el país jamás debería olvidar.

*LUIS GIANNEO.* Pickenhayn, Jorge Oscar. Ediciones Culturales Argentinas de la Secretaría de Estado de Cultura, Buenos Aires, 1981, pp. 199.

Este compositor, de significativa trascendencia en el arte musical argentino, ya perteneció a otro período, en que las instituciones habían adquirido consistencia y no pocas un sólido prestigio. Nacido en Buenos Aires en 1897 y fallecido en la misma capital en 1968, a una edad que aun podríamos calificar de provechosa, se distinguió por su gran modestia y al mismo tiempo por una firme orientación estética que lo acompañó hasta el fin de su vida. Descendiente de italianos, su familia sentía una gran inclinación hacia la actividad musical. Gianneo formóse en Buenos Aires con maestros de gran destaque: Luis Romaniello, Ernesto Drangosch, Constantino Gaito y Eduardo Fornarini. Sus hermanos Miguel, violinista y Florencio, violoncellista, de amplísima actuación, hicieron aun más indestructible el aspecto vocacional de esta familia. Ya formado, Luis Gianneo resolvió trasladarse a Tucumán, en un gesto de pionero, fundando con el violinista y compositor uruguayo, Enrique Mario Casella, el Instituto Musical Tucumán. Mi primer contacto con estos dos compositores se produjo en 1934 y como es de imaginar, se forjó rápidamente una sólida amistad.

Desde tiempo atrás denuncié el centralismo nefasto de Buenos Aires, que no admitía una revitalización artística, absorbiendo todas las savias del Interior, dejándolo inerte. A este fenómeno concurrieron, desde luego, diversos factores, tanto de índole económica como cultural que despertaron en intelectuales y artistas de real talento, desamparados, o por lo menos insatisfechos, el deseo de trasladarse a la capital federal.

En San Miguel de Tucumán, secundados eficazmente por Casella, crearon la Asociación Sinfónica que les permitió la introducción de un importante repertorio universal, incluyendo el

operístico, que hacía parangón con la producción nacionalista de estos dos "adelantados". Con frecuencia actuba la esposa de Gianneo, Josefina Ghidoni, como pianista, particularmente en el estreno de las producciones de su esposo. Un apoyo decisivo fue brindado a la Asociación Filarmónica y no satisfechos Gianneo y Casella, fundaron la Sociedad Sarmiento. No olvidemos que en aquellos años actuaba en el campo musical con singular eficacia Alex Conrad y en el intelectual un Paul Groussac y otros intelectuales de fuste. Abrióse una biblioteca y realizáronse conferencias con personalidades invitadas desde Buenos Aires y la cercana Santiago del Estero. Inicióse la edición de diversos libros, productos del medio ambiente y entre éstos, varias obras de Mario Casella. Era imposible evadirse al influjo de esa región subtropical y de sus tradiciones profundamente enraizadas. Recordaré siempre un viaje que emprendí desde la llanura de Santiago del Estero, en compañía de mi hijo, hacia San Miguel de Tucumán, cuando "el país de la Selva", según Ricardo Rojas, hacía reventar la savia nueva en los tarcos y ceibos en flor, con su celeste por un lado, y el rojo sangre por otro, en armónico contraste, destacándose en la lejanía la triple superposición de planos elevados, el talón inmediato con su verde intenso, siguiéndole el rojo desnudo del Aconquija y a éste la precordillera aun completamente nevada, coronados por un cielo de un límpido azul.

¡Era imposible que Gianneo se pudiera sustraer a semejante fascinación que le rodeaba! Se explica así que nacieran el poema sinfónico *Turay-Turay* y su congénere *El tarco en flor*, evocaciones poéticas de emotiva belleza. Cuando llegué por primera vez a Tucumán, comprendí el agudo conflicto, de difícil solución, entre la capital federal y las provincias. Publiqué en el primer número de la "Revista Sarmiento", intitolado *Reflexiones de un viajero* un ensayo sobre este particular que solo en años más recientes tendió a desaparecer con sólidos movimientos en San Juan, Mendoza, Córdoba, Bahía Blanca y la propia Tucumán. Algunos viajes efectuados por esta pareja de músicos, Gianneo al piano y Casella como violinista; hacia el extremo norte argentino y Bolivia, dieron aun más énfasis a la tendencia nativista, sin que la tribuna ampliamente abierta a las corrientes universales les hiciera mengua.

Por la limitación que impone este comentario, quiero apenas dejar constancia de que los años de permanencia de Gianneo en Tucumán, produjeron por su iniciativa una transformación radical de la vida cultural local. En 1937 realizó su primer viaje a Europa, acompañado por su familia, pudiendo el autor de estas líneas visitarlos a su paso por el puerto de Montevideo. Su amplia trayectoria por el viejo mundo le significó un contacto vívido con las corrientes contemporáneas y éstas no tardaron en producir su efecto casi inmediato. En 1943, el renombre de Luis Gianneo ya había crecido de tal manera que se volvió necesario un regreso a Buenos Aires para incorporarse definitivamente a las múltiples actividades de la capital, recibiendo al mismo tiempo el reconocimiento y la protección de varios organismos culturales de la Federación. En ese año se produjo un hecho notable: creóse el *Grupo Renovación* por los compositores Gilardo Gilardi, Juan José Castro, José María Castro, Juan Carlos Paz y Jacobo Fischer, al que entraron también Luis Gianneo y otros elementos. Este Grupo, al que ya le rendimos homenaje en el primer Suplemento del "Boletín Latino-Americano de Músicos", de 1935 y subsiguientemente en otros números, realizó numerosos conciertos de trascendencia, impugnando una nueva corriente que entró en abierta lucha con un sector estagnado, pero el *Grupo Renovación* a su vez no pudo evitar un cisma al separarse del Grupo el más radical de todos, Juan Carlos Paz, el dodecafonista, quien fundó su *Nueva Música* y con ella un movimiento muy combatido que posteriormente venció buena parte de la oposición, incluyendo a Alberto Ginastera, al reconocer éste y otros la validez de la serie de 12 tonos, al incorporarla en sus propias obras. Esta era de agudos conflictos estéticos no hizo mella en un Luis Gianneo quien, con su dinámica habitual, se integró al *tempo* bonaerense con el mismo afán empleado en Tucumán. Mientras tanto, sus dos hijas, Celia Rosaura, pianista y Brunilda, violinista, alcanzaron renombre universal, proporcionando al padre grandes satisfacciones. Otras de las descollantes realizaciones de Gianneo fueron las creaciones de las Orquestas Sinfónicas Juveniles, una en la *Radio El Mundo* y otras en la *Radio del Estado*, la primera en 1945 y la segunda en 1954, lo que comprueba de nuevo su espíritu de responsabili-

dad frente al medio y particularmente, de la juventud entregada a la música.

Reiteramos que con Gianneo pasó por su patria una de las personalidades más recias y más conscientes del deber de un músico que iba acompañando su tiempo, en permanente evolución. En el campo didáctico, pero particularmente en el de la composición, dejó una pléyade de alumnos y en el de la creación propia, una vasta producción que abarca numerosos géneros de un dominio admirable. El Dr. Pickenhayn ha estructurado este libro en forma notable y será fácil orientarse a través de este trabajo, al igual que en el anterior, por los respectivos capítulos para extraer de éstos lo esencial de una vida dignamente vivida en la que no faltó jamás el deber de darse para los demás, en una noble entrega de quien comprendió desde temprano su deber con el mundo circundante.

Montevideo, Junio 8 de 1981.

FRANCISCO CURT LANGE.

*DOS MUSICOS ESLAVOS*, Jorge Velasco. Prólogo de Uwe Frisch. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Música 2. México, 1981.

Jorge Velasco posee el don de saber escarbar ahí donde otros pasan sin mirar. Esta cualidad la rezuma en todas sus múltiples actividades, por lo que los productos de su intelecto llaman la atención. Como musicólogo se ha fijado en Ives y en Busoni para traducirlos y comentarlos. Y ahora "descubre" al olvidado Anton Rubinstein y al entre nosotros poco escuchado Dmitri Shostakovich y la sorprendente fecundidad de su vena creadora.

¿Quién sabía que Anton Rubinstein había escrito "las primeras *sinfonías* y *conciertos* rusos, no en el sentido nacionalista", sino por el hecho de haber sido compuestas por un ruso? El *Grupo de los Cinco* —dice Velasco— no aceptaba los puntos de vista de Rubinstein.

Velasco nos lleva por los caminos recorridos por Rubinstein: en Rusia, como maestro e impulsor de Chaikovski; en Alemania, donde admiró tan intensamente a Schumann, hasta dejarse influir por éste de por vida; de regreso en San Petersburgo, sus contactos con la Gran Du-

quesa Pavlovna que le permitieron estrenar sus óperas *Dmitri Donskoi* y *Tom el Loco*; la fundación, por él, del Conservatorio de Moscú, donde uno de los primeros inscritos fue Chaikovski; su brillantísima carrera como concertista internacional.

Fue asombrosa la vida de este genial pianista. Sus ejecuciones provocaban tumultos y aunque un crítico tan destructivo como Hanslick a veces lo haya vapuleado ¿qué les importaba esto a las masas entusiasmadas?

Como hombre era aparentemente adusto, pero en el fondo, su generosidad le hizo donar una gran cantidad de rublos para obras de caridad. Y dijo una vez, lo rememora Velazco, "La raza humana no merece el final de la *Sonata Op. 111* de Beethoven". Era un artista incapaz de engañar a sus públicos "ni por negligencia, ni por falta de cuidado, no importa qué tan reducida hubiera sido la concurrencia".

En 1872 vino por primera vez a América, pero se limitó a los Estados Unidos, donde realizó una carrera espectacular. Como siempre soñaba con retirarse de las salas de conciertos y dedicarse a la composición en forma absoluta, frecuentemente "amenazaba" con llevarlo a cabo, pero nunca logró sus propósitos y terminó su vida en el concertismo.

Luego entra de lleno Jorge Velazco en la obra completa de Anton Rubinstein, el compositor.

En estos dominios fue tan admirado, que su música se tocaba por todas partes. Considera el autor la *Segunda Sinfonía*, *El Océano*, como la más célebre de sus obras sinfónicas. Y la describe. Compuso seis *sinfonías* que Velazco va analizando someramente, así como su música de cámara, ópera, ballets, etc. "El *Concierto para violín* —dice— y los dos *conciertos* para cello podrían ser un verdadero éxito fenomenal si los reestrenara alguno de los superbrillantes instrumentistas jóvenes que buscan desesperadamente *conciertos* nuevos o desconocidos".

Al final de su obra proporciona J. V. el APENDICE N° 1 que es un catálogo completo de la nutrida obra de Anton Rubinstein; y continúa con

#### *Política y creación musical: el caso Shostakovich*

Comienza así: "La muerte de Shostakovich implica el fin de un concepto estético que alimentó más de un siglo de música y cierra una época histórica, pues no existe otro compositor que cultive el gran género sinfónico al nivel del creador soviético." Y cree Velasco que "con la desaparición del más grande compositor soviético parece destinada (la tradición sinfónica) a la decadencia final". Llama "casi dieciochesco" a Shostakovich y lo considera como lo que fue: "uno de los más prolíficos compositores del siglo XX". Al mismo tiempo se refiere al hecho de que la igualdad social provocó el surgimiento de una clase aristócrata de música y así el más importante comunista se vió envuelto en una "verdadera cosmología capitalista". Agrega Jorge que este compositor preservó celosamente la tonalidad "como puerta de comunicación con el mundo exterior" y "tuvo un papel religioso ante las obras en que las determinaciones lineales o armónicas de la música parecen despreciar una base tonal clara, o aquellas otras —siempre obras de cámara— en las que se dedicó a expresar sus ideas personales, individuales, con elementos incomprensibles para las masas que debían ser las destinatarias de su arte".

La vida de Shostakovich que nos cuenta Jorge Velasco es tan triste que dan ganas de llorar, y como la autora de estas notas tuvo la fortuna de conocerlo en Praga y compartir con él varios días de acontecimientos musicales en el *Festival de Primavera* de aquella ciudad, pudo contemplar a un hombre pequeño de estatura que nunca sonreía y sólo hablaba con su mujer. Cuando tocó su *Trío*, en Do menor, al salir se tropezó con un atril en el escenario y por poco cae al suelo. Después analiza el autor la extensa obra musical creada por Shostakovich, a partir de su *Primera Sinfonía*, hasta llegar a su *Octavo Cuarteto*, pasando por la *Décimoquinta Sinfonía*, última entre las de esta forma. Y termina con un catálogo completo de la obra. En esta segunda parte de su obra, supo Jorge Velasco mover a ternura.

E. P.

# REVISTA DE REVISTAS

E. P.

*Inter-American Music Review*, Robert Stevenson, Editor, Vol. III / Spring Summer, 1981/ Nº 2. Este es el último número recibido de una importantísima revista musical, cuya responsabilidad recae casi absolutamente sobre el Dr. Stevenson. Solamente la sección de revisión de libros le es debida a diferentes autores. Con excepción del primer artículo de fondo, el resto procede de su pluma, así como la mayoría de las notas y documentos.- El artículo titulado *Viajes de Teresa Carreño a Rusia* le fue debido a M. SH. FAINSHTEIN y el inicial de *Notas y Documentos* a RAYMOND VALENCIA LOPEZ. - Respecto a la gran pianista venezolana, su primer viaje a Rusia (San Petersburgo) lo realizó en enero de 1891, para tocar en la Sala de los Nobles. En el auditorio se hallaban —entre otras grandes personalidades— Anton Rubinstein y César Cui. El primero le había dado algunas lecciones en Londres y la estimaba grandemente. El principal crítico de San Petesburgo dijo que su ilimitado equipo técnico le permitía proyectar todo aquello que interpretaba con notable pureza combinada con el más alto idealismo. Otro crítico escribió que nunca cansaba a sus oyentes, porque sus interpretaciones eran siempre atractivas. Tras otro recital en la misma ciudad, fue a tocar a Moscú con igual éxito. - Un año después regresó a San Petesburgo y en el Conservatorio ejecutó la parte solista del *Concierto* en Re menor de Rubinstein, manteniendo “hasta el último compás su eminente estilo personal, hasta en los más mínimos detalles”. Dos años más tarde, después de tocar allí mismo, sus admiradores la coronaron de laureles y la prensa la tituló “estrella de primera magnitud”. En 1899 ganó iguales elogios en Moscú. - Aparte de Rubinstein, la Carreño conoció en Rusia a Chaikovski, Auer, Rajmaninov, Siloti, Anna Esipova. Siloti la había invitado para que actuara en conciertos que se efectuarían en la primera parte de 1915, pero la Primera Guerra Mundial lo impidió. Teresa Carreño influyó a varios maestros moscovitas de piano, quienes frecuentemente la invocaban ante sus alumnos.

En el resto de la revista los artículos del Dr. Stevenson se titulan: *Latin America in “Ilustración Musical Hispano-Americana”*, *The Americas in European Music Encyclopedias*, *England, France Portugal*; y otros dos dedicados a Carlos Chávez. Raymundo Valencia López documenta el *Décimo segundo Festival Interamericano de Washington* y hay bibliografías de Dionisio Preciado y José Augusto Alegría. La revisión de libros les correspondió a David Stanley Smith, Bernal Flores, Maya Ramos Smith, Antonio Tavares Corte Real e Ignacio Perdomo Escobar.

PAUTA.—Bajo este título salió el primer número de una nueva revista musical trimestral, patrocinada por la Universidad Autónoma Metropolitana. Cuenta con Mario Lavista como responsable. Su formato es muy simpático y manuable, por lo que se antoja leerla de cabo a rabo. En la *Presentación* dice Mario Lavista: “Difundir nombres e ideas, poner al músico mexicano en contacto con teóricos extranjeros, presentar y analizar polémicas recientes, mostrar el pensamiento de los músicos representativos de las diversas corrientes que configuran la actividad musical de hoy, son los propósitos que animan a *Pauta*”.

En este número inicial hay artículos de fondo de Rodolfo Halffter, Ernest Krenek, Daniel Catán (¿en traducción de Tomás Segovia?), Uwe Frisch y José Antonio Alcaraz. Finalmente, Juan Arturo Brennan, autor de la sección de *Discos*, da interés a sus críticas por medio de anécdotas divertidas.

Deseamos una larga vida a *Pauta* para provecho de la musicología en México.

REVISTA MUSICAL CHILENA. — Enero-Septiembre de 1981, No. 153-155. El último número recibido, con sus casi 200 páginas, de la Revista Musical Chilena alcanza las dimensiones de un libro de regular formato. Vemos por primera vez el nombre del estimado amigo Samuel Claro en la dirección de esta decana de las revistas musicales latinoamericanas y nos complace que la muy activa e inteligente Magdalena Vicuña continúe como Subdirectora. El apreciable

musicólogo Luis Merino, quien todavía en el número pasado aparecía como director (lugar que ocupó de 1973 a 1980), escribe ahora un ensayo sobre *Don Andrés Bello y la Música* que abarca 45 páginas de la revista y leeremos con entusiasmo. María Ester Grebe, colaboradora asidua de la R. M. Ch. escribe acerca de *Antropología de la Música. Nuevas Orientaciones y Aportes Técnicos en la Investigación Musical*. De Juan Antonio Maysona es *El Sostenido dolor de "Los Sonetos de la Muerte"* (de Gabriela Mistral), que punto seguido aparecen publicados (Son 13). Y la importación de estos poemas le provocaron a Alfonso Letelier Llona escribir un artículo titulado "*Los Sonetos de la Muerte*" en su *acontecer musical*. El propio Dr. Luis Merino preparó un *Catálogo de la Obra Musical de Alfonso Leterier Llona*. Y como la R. M. Ch. ha emprendido una investigación acerca de la mujer chilena en la composición, ahora Raquel Bustos Valderrama investiga a *María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)*, compositora prolífica de canciones y coros, aunque vemos por ahí algunas obras para orquesta de cámara. Y no se halla el dodecafonismo ausente de su técnica de escritura. - El Dr. Samuel Claro continúa adjudicándose la revisión de libros y notas bibliográficas, que frecuentemente escribía, con su acostumbrada pericia. Deseamos que su dirección de la *Revista Musical Chilena* continúe elevando el ya encumbrado prestigio de esta publicación.

*Neue Zeitschrift für Musik*. Poca gente se da cuenta de que ésta es la revista que Robert Schumann —el en México tan amado compositor— fundó en 1834 (hace 148 años). Aunque Hartmann fue el primer editor de la revista, Schumann la dirigió de 1835 a 1844, o sea 9 años. Después de él, Oswald Lorenz la tomó por un corto tiempo y más tarde le siguió Franz Brendel (1845 a 1868, o sea 13 años). El último editor

fue Arnold Schering y en octubre de 1906 se incorporó con el *Musikalisches Wochenblatt* (Hoja semanal de música). La famosa editora de música Schott, publicó durante muchos años una revista sucesora de la de Schumann, dedicada a la música contemporánea y denominada *Melos*, misma que volvió a resucitar el título original de *Neue Zeitschrift* al fundirse con ésta. - En el número en cuestión viene una serie de artículos bajo el título común de *Das Klavier - Geschichte eines Instruments und seiner Musik* (El piano - Historia de un instrumento y su música). En la siguiente Sección Fred Popovici escribe un interesante artículo sobre Anatol Vieru, el compositor rumano, que comentaremos en el próximo número de *Heterofonía*.

REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA.— Sentimos mucho haber recibido solamente tres números de esta importante revista venezolana: el primero, a raíz de su fundación (Mayo-Agosto de 1970). El siguiente (Mayo-Agosto del propio año) y saltándose el último, número 3 de su Segundo Año (correspondiente a Enero-Abril de 1981). Después, nada. Consideramos, pues, que nos faltan dos ediciones del año pasado y la primera del actual, puesto que esta revista se publica tres veces anualmente. Cuando Walter Guido —uno de los redactores de la R. M. V. vino a México, tuvimos el placer de conocerlo y comentar con él algo acerca de la vida musical venezolana, con la que deberíamos tener suficientes nexos. ¿Qué podría hacerse para terminar con tan completo aislamiento? Muy de vez en cuando se producen intercambios de visitas amistosas y de valores intelectuales o artísticos, pero nada parece dejar una secuela invulnerable. ¿Habrá algún día alguien capaz de inventar un procedimiento eficaz para terminar con el aislamiento? Sería cosa de milagro...

---

# CONCIERTOS

---

ORQUESTA FILARMONICA DE LA  
UNIVERSIDAD

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

ORQUESTA FILARMONICA DE LA  
CIUDAD DE MEXICO

Las tres orquestas mayores de la ciudad de México se hallan ahora en plena temporada de Primavera. Al escribir estas notas vino a la mente la contemporaneidad de sus actuaciones, así como cuál de ellas reuniría el mayor número de melómanos.

Pero ¿realmente tiene esta ciudad un número suficiente de aficionados a la música que quieran y puedan pagar sus entradas como para llenar tres o cuatro salas de conciertos los mismos días y a las mismas horas? Se dice "tres o cuatro", porque también la Sinfónica del Estado de México —aunque foránea— entra en la cuenta.

No falta quien piense con orgullo: "Ya tenemos tres orquestas sinfónicas de primera". Sí, como instrumentos, son realmente excelentes. Nunca las habíamos tenido iguales, sino hasta cuando se comenzaron a traer montones de músicos de países donde se aprende la música a conciencia; pero esto no resuelve los ingentes problemas de una orquesta sinfónica. Sería inútil enumerarlos ahora mismo, porque no pertenecen a aquéllos cuya solución sea fácil.

En honor de la verdad, se nota un afán por mejorar las programaciones y de tocar más música mexicana, así como entre sus directores, permanentes o fugaces, un constante afán de superación.

La ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA es un ejemplo de lo que puede realizar en estos terrenos un músico de la clase de Herrera de la Fuente. El ha contado con tiempo y constancia, que son dos grandes factores cuando existe, además, la experiencia, el talento y el saber. Cuando Herrera de la Fuente trae su conjunto a México éste revela (sobre todo en los últimos tiempos) sus altas facultades. En su reciente presentación en la Nezahualcóyotl, tuvo como huésped a un director que sabe de buenas programa-

ciones llevadas a cabo con pulcritud: Jorge Velasco ofreció una *première* muy singular: una pieza sinfónica de la juventud de Ricardo Castro que podía haber parecido insignificante y resultó muy agradable. Y terminó el programa con una interpretación de antología del *Bolero* de Ravel, después de cuyo éxito brindó como propina un *Aria* de J. S. Bach en la misma vena refinada del *Bolero*. La obra de Castro requirió pesquisas, porque andaba extraviada. La actuación del eminente violinista alemán Hans Maile, quien fué solista del *Concierto* para violín de Beethoven resultó especialmente relevante.

CUARTO FORO INTERNACIONAL DE MUSICA NUEVA.—Este es el título con que el CENIDIM anunció la celebración, del 11 al 21 de marzo pasado, de un festival con una nutrida programación de música contemporánea.

Entre 25 programas diferentes, aparece 23 veces el nombre de México, 20 el de Estados Unidos, 10 el de países sudamericanos, 25 de países europeos, 2 de Centroamérica, 2 de Cuba, 1 de Corea, 1 de Australia, 1 del Canadá. Se eligieron el Palacio de Bellas Artes, la Sala Ponce, la Pinacoteca Virreinal, el Museo de Arte Moderno, el Teatro de la Universidad, el Auditorio de la Escuela de Medicina, la Escuela de Minería, la Sala Nezahualcóyotl, la Sala Carlos Chávez para la realización de estos actos. Entre los compositores mexicanos, Eduardo Soto Millán, Manuel Mora, Juan Herrejón, Víctor Manuel Medeles, Antonio Russek y Antonio Javier López, nos eran desconocidos. Los demás son nuestros compositores contemporáneos ya consagrados aquí y en el extranjero. Entre nombres internacionales famosos vemos los de Lutoslawski, Serocki, Xenakis, Globokar, Isang Yun, John Cage, Ernst Krenek, Edgar Varese, Hans Werner Henze, Carlos Roque Alsina, Leo Brouwer, Friedrich Cerha, Luciano Berio, Marlos Nobre, Bertram Turetzki, Héctor Tosar, André Boucourechliev. Hay sólo tres mujeres compositoras: Alicia Terzian, (Argentina), Alicia Urreta (Mexicana) y Vivian Fine (Norteamericana). No creo que

haya quien resista 25 programas de música contemporánea en sucesión, pero eligiéndolos cuidadosamente, unos 15 resultarían interesantes.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Esta benemérita Asociación inauguró su Temporada de 1982 el 3 de febrero pasado con un programa dedicado al ilustre compositor que le dió nombre y cuyo centenario de su nacimiento se conmemora este año. El programa resultó emotivo y atractivo: acompañados por Armando Montiel Olvera, Rosa Rimoch e Isaac Salinas fueron los cantantes: la primera de los *Seis Poemas Arcaicos*, *Cuatro Poemas* sobre poesías de F. A. de Icaza, *Tres canciones populares* y dos (*Insomnio* y *Espera*) sobre textos del propio maestro Ponce. Isaac Salinas cantó tres *canciones populares* y la *Aleluya*. *Insomnio* y *Espera* nunca se habían escuchado antes. Son canciones sencillas y gratas. Rosita interpreta *con amore* a Ponce; así como también Isaac. Después del Intermedio José Antonio Alcaraz tituló su charla *Un Siglo de Soledad También*, con una bonhomía que no siempre le es característica, pero que esta vez la derrochó con su propia chispa y la colaboración de una simpática *diseuse*.

Este año Angelita Calcáneo se está luciendo especialmente con su temporada: ha habido programas tan atractivos como la Camerata de la UNAM, la zarzuela *Los Bohemios* de Amadeo Vives, Pedro Vega Granillo, destacado alumno de Emiliana de Zubeldia, la Orquesta Metropolitana de la SEP, con Nelly Alva como solista, la ópera *Rita* de Donizetti, el pianista hispano Enrique Pérez de Guzmán, Jorge Demus con

María Teresa Castrillón en dúo pianístico, Rafael Donadio, un joven pianista que hizo toda su carrera con Carlos Barajas y se perfeccionó en Moscú, etc. ¡Enhorabuena!

MARTES EN LA PONCE.—Esta nueva serie de conciertos organizados por el INBA está teniendo éxito, debido a la atinada elección de los recitalistas. Estos son: Beatriz Aznar, soprano, Manuel Elías Torres, pianista, María del Socorro Sala, soprano, Jesús Benítez, guitarrista, Lupita Pérez Arias y Margarita González, dúo de cantantes, Luz María Puente, pianista, Patricia Mena di Stefano, soprano, Carlos Barajas, pianista, Amparo Guerra Margain, soprano, Nadia Stankovitch, pianista, Pina Carrillo, soprano, Luisa Durón, clavecinista y Cristina Ortega, soprano.

PRIMER CONCIERTO DE LA ORQUESTA FILARMONICA UNIVERSITARIA.—Tuvimos la suerte de escuchar el primer programa que la OFUNAM ofreció en su actual temporada, porque fue un muy buen concierto. En primer lugar, nos permitió confirmar que Enrique Diemecke es un joven lleno de talento para la dirección de orquesta, como lo demostró con el *Allegro Simfónico* de León Mariscal y *La Noche de los Mayas* de Revueltas, además de una buena colaboración con Carlos Barajas, quien tocó a satisfacción el *Concierto No. 2* para Piano y Orquesta de Galindo y con Guadalupe Pérez Arias en el *Reencuentros* de Cortéz Araoz, un programa de música mexicana que gustó del principio al fin.

(Pasa a la página 68)

---

## NOTICIAS

---

### MEXICO

COMPAÑIA MUSICAL DE REPERTORIO NUEVO.—Este nuevo organismo universitario que el año pasado inició sus actividades con varios conciertos y talleres de composición, se plantea actualmente sus quehaceres para el presente año. Bajo la dirección de Julio Estrada y la coordinación de Ignacio Toscano, quienes ya demostraron sus habilidades directivas, al con-

tratar elementos de la categoría del compositor y trombonista Vinko Globokar, del compositor Jean Claude Eloy, del compositor mexicano Antonio Russek, del musicólogo Jean-Etienne Marie, prometen halagadoras realizaciones en campos de la música de nuestros días.

PREMIOS DE LA UNION MEXICANA DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA.—Como cada año, el mes pasado la UMCTM entregó diplomas a las siguientes personas e ins-

tituciones que consideró distinguidos servidores de la música en nuestro país, durante el año de 1981:

Ballet Nacional de México, por su espectáculo coreográfico *La Vida es Sueño* y largos años de éxitos; Compañía Nacional de Danza, por su espectáculo *El Lago de los Cisnes*; Miguel García Mora, pianista, por su recital dedicado íntegramente a música de Ricardo Castro; Plácido Domingo, por su actuación en la ópera *Otello* de Verdi en México; Carlos Díaz Dupond, como destacado director de escena en las 100 óperas dirigidas por él a través de sus años; Lila López, por la creación del Primer Festival de Danza en San Luis Potosí; Armando Zayas, por su labor en pro de la música mexicana, como director de orquesta; Lic. Ramón Pulido Granata, por su libro *La Tradición Operística en la Ciudad de México, de 1900 a 1911*.

PRESENTACION DEL CODICE N° 4 DE GABRIEL SALDIVAR.—El 1° de abril y bajo el patrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana y su Dirección General de Difusión Cultural, que preside el Lic Carlos Montemayor, fue presentado en la Sala Ponce el valioso *Código N° 4* de Saldívar. Elisa Osorio de Saldívar hizo la presentación. El laudero Eloy Cruz habló sobre la evolución de la guitarra y las razones que le impulsaron a construir una guitarra que pudiera adaptarse a los requerimientos de la guitarra barroca. En este instrumento Gerardo Carrillo ejecutó algunas de las obras del *Código* en cuestión. Hugo Vázquez se refirió a la forma de trabajo del grupo que colaboraba con Saldívar y de cómo éste lo dejó preparado para que continuara tan importante labor.

FALLECIMIENTO DE MARIA TERESA PRIETO.—El 24 de enero pasado murió esta destacada compositora española, establecida en México desde varios decenios atrás. Casi el total de su obra sinfónica fue escrita y estrenada en México, la mayoría por la Orquesta Sinfónica de México, en tiempos de Carlos Chávez. Recordamos especialmente con agrado su *Suite Sinfónica*, su *Adagio y Fuga*, sus *Seis Canciones Modales* y otras. Como ser humano y como artista fue una persona excepcional. Ojalá que no vaya a perderse su obra en el andar de los años. Afortunadamente perteneció a una familia donde se ha cultivado siempre la música con amor.

OPERA EN EL I. P. N.—La Dirección de

Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el FONAPAS unieron esfuerzos para que la comunidad politécnica recibiera ciertos beneficios culturales gratuitamente. Por primera vez en México organismos oficiales patrocinan una "Primera Temporada de Opera del I. P. N.", con las mismas obras y elencos de la temporada oficial. Estudiantes y maestros obtendrían, seguramente, boletos de cortesía para las siguientes óperas: *Macbeth*, *La Traviata*, *Los Cuentos de Hoffmann*, *Haensel y Gretel*, más el *Requiem* de Verdi; todo en el Palacio de Bellas Artes, a partir de fines de marzo. Es verdaderamente loable esta actitud.

ESCUELA DE PERFECCIONAMIENTO VIDA Y MOVIMIENTO.—Creemos que esta Escuela tiene ya bien sentadas sus bases, de manera que en el próximo sexenio no pueda ser destruída o apocada. Contando con maestros residentes de la categoría de Jorge Federico Osorio y Guadaupe Parrondo (piano); Balbi Cotter, Joana Mankowska, Rosendo Monterrey, Manuel Suárez y Roberto Vaska (violín); Cinthia Cox y Guillermo Helguera (violoncello) e Irma González (canto) hemos podido palpar beneficios reales, porque en aras de la didáctica, la permanencia es lo que vale. Los cursillos cortos nunca nos han inspirado confianza. La loable creación de esta escuela se le debe a la señora Carmen Romano de López Portillo.

CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA MANUEL M. PONCE.—Organizado por FONAPAS y Concierdos Aura, A. C., este Concurso se llevó a cabo, con la colaboración de la UNAM, y el INBA, el 13 de marzo pasado, en la Sala Nezahualcóyotl. El primer lugar se adjudicó a Tom Sheely (de los Estados Unidos), el segundo a Stefano Grondona (de Italia), el tercero a Rafael Jiménez (de México) y el cuarto a David Burgess (de los Estados Unidos).

CENTENARIO DEL NATALICIO DE PONCE.—Para conmemorar este acontecimiento el INBA organizó una serie de conciertos de los martes denominada Concertistas de Bellas Artes, Ciclo Martes en la Ponce. El primero de estos actos tuvo lugar en enero y el último se verificará en este mes de abril. Fueron invitados los siguientes recitalistas: Beatriz Aznar, Manuel Elías Torres, María Socorro Sala, Jesús Benites, Guadaupe Pérez Arias y Margarita González en

dúo, Luz María Puente, Patricia Mena, Carlos Barajas, Amparo Guerra Margáin, Nadia Stan-kovitch, Pina Carrillo, Luisa Duron, Cristina Ortega.

ACADEMIA DE MUSICA DEL PALACIO DE MINERIA.—Se ha anunciado la Temporada 1982 de esta institución con orquestas famosas y solistas notables. En mayo se tiene a la Orquesta Sinfónica de Xalapa y su director titular, Herrera de la Fuente. Uno de los atractivos de la temporada es la presentación de la famosa pianista española Alicia de Larrocha, quien alternará con Eugene Fodor (en un concierto por el Bicentenario de Paganini), Alfonso Moreno, Jorge Federico Osorio, el célebre violinista Donald McInnes, el no menos famoso actor Vincent Price y el ya muy conocido en México León Spierer en la Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica de Minería, que será dirigida por Jorge Velasco, con Lukas Foss como director huésped. La reaparición del formidable violinista soviético Edward Grach y la primera presentación en México del pianista alemán Gerhard Oppitz son especialmente interesantes.

Antes se anuncia la visita de la orquesta de cámara norteamericana Atlanta Virtuosi, único conjunto extranjero fundado y dirigido por un mexicano, el violinista Juan Ramírez.

LIGA DE COMPOSITORES DE MEXICO.—Este organismo ha llevado a cabo algo inusitado en México: no solamente publica las obras de sus socios, sino recoge y reparte, además, las regalías entre los autores. La L. C. M. es realmente una institución modelo. En el N° 5 del *Boletín* trimestral de la Liga se informa del viaje realizado a Moscú por el propio maestro Sandi y Mario Kuri, con motivo del Festival Internacional de Música en la URSS, al que llegaron tarde, por aquello de que aquí el pez grande se manduca al pequeño. De todas maneras allá fueron ambos espléndidamente recibidos y la Liga fue invitada a enviar delegados al próximo Festival Internacional. La L. C. M. se mantiene alerta.

#### ALEMANIA DEMOCRATICA

Los Días Musicales de la Alemania Democrática se efectuaron del 18 al 23 de febrero del año en curso, bajo la égida de la Unión de Compositores y Musicólogos de aquella entidad.

*Heterofonía* fue invitada al evento, pero desafortunadamente nos fue imposible asistir. Lo sentimos tanto más cuanto que se trataba de música alemana contemporánea en exclusiva, con programas que se presentaban sumamente atractivos. Tanto los compositores como los ejecutantes nos eran desconocidos y hubiera sido estupendo entrar en contacto con ellos, sabiendo que por allá se hila muy delgado en cuestión de trabajo y esfuerzo.

#### ALEMANIA FEDERAL

También ahí es impresionante el número de obras nuevas de compositores noveles que se estrenaron el año pasado: Müller-Hornbach, Wahren, Trojahn, Grosskopf, Matthus, Hamel, Haubstock-Ramat, Vogt, Heider, Müller-Siemens, etc., etc. ¿Les era familiar a ustedes siquiera uno de estos nombres?

#### AUSTRIA

250° ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE JOSEPH HAYDN.—En Austria —patria de Haydn— se ha determinado que 1982 sea allí un "Año Haydn". Para ello se desarrollarán, a través de todo el año, los siguientes actos (entre otros muchos): del 8 de marzo al 15 de agosto: Festival Haydn 1982 en Eisenstadt. Del 31 de marzo al 31 de mayo: espectáculos y manifestaciones diversas de la Sociedad Haydn de Hainburg/Donau. Del 3 al 12 de abril: Festival de Pascua de Salzburgo, Orquesta Filarmónica de Berlín, con su director Herbert von Karajan. Del 8 de mayo al 27 de junio: Festival de Viena, con el tema central de Joseph Haydn. Del 5 al 11 de septiembre: Congreso Internacional Joseph Haydn en Viena. Innumerables conciertos, *simposia*, conferencias, etc., etc., en diversas ciudades austríacas.

BERLIN FESTEJA EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE ENESCO.—En el ámbito internacional, fuera de Rumania, Berlín fue una de las poquísimas ciudades que conmemoraron el Centenario de Enesco. La Filarmónica, la Academia del Arte, la Escuela de Altos Estudios Musicales, ofrecieron audiciones de obras enescianas.

## CHILE

Hermínia Recagni fue designada decano de la Facultad de Música de la Universidad de Chile. Ya antes había sido la primera y única mujer que ocupara el cargo de directora del Conservatorio Nacional de Música (de 1954 a 1961).

Tras largos años de estancia en Francia, Italia y Alemania, donde impartió cursos de música de cámara, el distinguido pianista chileno Nalo Tapia Caballero regresó a su ciudad natal de Santiago para unas largas vacaciones bien ganadas; sin embargo, pronto partirá, invitado, a Perú y Bolivia, con miras de trabajo profesional.

## ESPAÑA

El musicólogo español Dionisio Preciado —que el año pasado ofreciera un curso en el CENIDIM— recibió en su país el Premio Nacional de Investigación Musical con su *Doce Compositores Aragoneses de Tecla del s. XVIII* (1980); sin embargo, todavía el año pasado no salía de las prensas esta obra suya que promete interés para los clavecinistas y los pianistas.

## ESTADOS UNIDOS

En noviembre del año pasado fue inaugurado un nuevo conservatorio de música, procedente de la *City University of New York*: fue denominado *Brooklyn College Conservatory of Music*, con la maestra Dorothy Klotzman como directora.

Gilbert Chase proyecta completar este año una nueva revisión de su obra *America's Music*. Y con la colaboración del estudiante Andrew Budwig, quien no aparecerá como "coautor", revisará Chase igualmente *The Music of Spain* que publicara la editorial Norton en 1941.

CONCURSO DE VIOLIN.—Compitiendo con los concursos de violín Reina Isabel de Bélgica y Chaikovski de la URSS, acaba de crearse otro similar en Indanópolis, U. S. A. Los premios ofrecidos son tan tentadores que seguramente se presentarán jóvenes violinistas de más de los 21 países ya inscritos, entre los que se halla México. El evento se llevará a cabo cada cuatro años, a partir de 1982. Las inscripciones se cerraron el 21 de marzo pasado.

## HOLANDA

En el Concurso Arnold Schönberg de piano celebrado en Rotterdam, nuestra compatriota

Carmen Betancourt obtuvo el tercer premio. El primero y el segundo se los llevaron Joan-Jacques Düunki de Suiza y Suzanne Fournier del Canadá. Nos complace el éxito de Carmen Betancourt.

## INGLATERRA Y ESCOCIA

En el Festival de Música Contemporánea de Glasgow celebrado en la Universidad de Glasgow, se estrenaron obras de Lutoslawski, Hoehrs, Harveys y Judith Weirs. No faltaron los seminarios y talleres de trabajo.

El Covent Garden de Londres se halla en dificultades financieras, lo cual no les impedirá el año actual ofrecer cuatro o cinco escenificaciones poco usuales, como el *Alceste* de Glück, *Falstaff* de Verdi y otras.

## ITALIA

En el Festival de la Arena de Verona, se tuvo la oportunidad de llevar todo el elenco de *Aida* a Dortmund (Alemania), para una representación que fue presenciada por cosa de 10,000 auditores.

## MAYORIA DE EDAD

No falta quien considere los 70 años como la edad apropiada para alcanzar la "mayoría de edad". He aquí algunos entre los principales músicos prominentes que recibieron —jubilados, o no, según el caso— tan preciadas albricias (o bien, sobrepasaron el tope).

Gian Carlo Menotti: 70 años. - Shura Cherkasski: 70 años. - Gilbert Chase: 75 años. Sobrepasando la siguiente década deberíamos mencionar a Stefan Askenase: 85 años. - Hanning Schröder: 85 años. - Estos dos últimos se hallan activos y aparentemente felices.

## CANADA

JORNADAS CANADIENSES DE MUSICA LATINOAMERICANA CONTEMPORANEA.—El joven compositor y la joven flautista mexicanos Mario Lavista y Marielena Arizpe, cerraron con su participación las Jornadas de Nuevos Compositores de América Latina celebradas en Montreal, Canadá, en marzo pasado. Los actores de estas jornadas se efectuaron en distintos lugares de Montreal y fueron organizadas por la Sociedad de Música Contemporánea de Quebec,

con la participación directa de Manuel Enríquez, Max Lifschitz, Federico Ibarra, Antonio Russek, el propio Mario Lavista y Rodolfo Halffter, entre nuestros compatriotas. De otros países latinoamericanos tomaron parte Gerardo Gandini, Mario Etkin y Alcides Lanza (argentinos), Alfredo del Mónaco (venezolano), y Marlos Nobre (brasileño). Es verdaderamente sorprendente, gratamente sorprendente, que en Canadá se interesen en tal manera por la música de los países situados al Sur del Río Grande. En el programa de clausura mencionado arriba, Mario y Marielena—autor e intérprete—hicieron honor a las obras *Antifonía* y *Canto del alba* del primero.

MESA REDONDA.—A propósito del maestro Ponce, Carmen Sordo Sordi organizó una Mesa

Redonda entre algunos amigos y discípulos de Ponce, cuyas discusiones giraron en torno a su personalidad como compositor y como ser humano. El acto se llevó a cabo en el Museo de la Ciudad de esta Metrópoli.

ENSAMBLE INSTRUMENTAL DE FRANK FURT.—Bajo la dirección de Alois Kottmann, la Academia de Música del Palacio de Minería presentó a este excelente conjunto de cámara, cuyos componentes, verdaderos virtuosos, ofrecieron conciertos de elevadísima calidad. Destacó la actuación del cellista mexicano Carlos Prieto, que tocó un *Concierto* de Vivaldi y el estreno mundial del *Concierto Tarahumara*, interesante obra de Mario Kuri-Aldana, compuesta especialmente para estos conciertos.

---

## D I G E S T

---

The Conservatory of Mexico is proud to count RODOLFO HALFFTER among the most distinguished pedagogues of its entire history. By teaching here he put Mexico on the map of modernity.

Among our English-speaking subscribers and readers Halffter doesn't need introduction. Some of his works have been recently recorded in Mexico, Spain and West Germany. Next year his *Dos Ambientes Sonoros* shall be recorded in the latter country by the Symphony Orchestra of the RIAS. In the United States some musicologists consider Rodolfo Halffter as one of contemporary music's most important composers.

The articles of Cristóbal Halffter (Rodolfo's nephew, as son of his brother the composer Ernesto Halffter), Antonio Iglesias (a distinguished Spanish musicologist and author of a substantial book on Rodolfo's life and works), the well-known German violonist Leon Spierer (great admirer and interpreter of Rodolfo's *Concerto for the Violin*), Kurth Pahlen, (well-known musicographer and lecturer) and Jorge Velazco (conductor and one of *Heterofonia's* editors), are published now for the first time, by permission and collaboration of the Universidad Autónoma de Mexico, to whom we are very grateful.

---

# EL CONSERVATORIO

---

JESUS C. ROMERO

HISTORIA DEL CONSERVATORIO III

ACTIVIDADES DEL C N M DURANTE

EL 1er. SEMESTRE DE 1982.

# HISTORIA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Por el Dr. *Jesús C. ROMERO.*



## *Personal de la Filarmónica al iniciarse su Segundo Año*

Una sociedad naciente, cuyo espíritu y tendencias no fueron de pronto comprendidas por muchas personas, porque no se tomaron el trabajo de estudiar su formación y su ley fundamental, ni de recordar las personas que iniciaban el pensamiento; una sociedad que antes de venir al mundo tenía ya enemigos más o menos numerosos y potentes, por las susceptibilidades y temores que en ellos se supieron arteramente *escitar* (sic) con tiempo; una sociedad compuesta de un pequeño personal y con poquísimos recursos debidos sólo a la cotización mensual de los socios protectores, sin protección alguna fuera de su seno, sin grandes notabilidades artísticas, sin instrumentos, sin archivo musical y aún sin el local en que poder tener sus reuniones periódicas, sus estudios y sus conciertos; una sociedad con todas esas contrariedades, pocas, poquísimas esperanzas tenía de vida, y milagro sería que miserable y raquítica arrastrara unos cuantos días su penosa existencia, para morir de una vez y ser llevada al sepulcro por la befa y el ridículo. . Los Socios Fundadores, sin embargo, midiendo a sus enemigos, se aprestaron a la lucha y ni un momento perdieron la fe y la esperanza en el porvenir".

Estas fueron las palabras que don Manuel Siliceo, Presidente fundador de la Filarmónica, escribió en el primer número del órgano periódico de la Sociedad y las cuales miden justamente la capacidad organizadora de los fundadores y la energía y la fe que los animó; fe y

\*Extraído de la revista *Nuestra Música*, fundada y dirigida por Rodolfo Halffter, Año I, Núm. 4, septiembre de 1946.

energía que contagiaba plenamente a cuanta persona era invitada por ellos a colaborar en su obra y aún a quienes simplemente sabían de las actividades emprendidas y de la enorme diligencia con que eran desarrolladas. A eso se debió que a diario creciera la nómina de socios protectores, aficionados, literatos y profesionales.

Como gracias a la actuación de cada uno de los socios, pudo la Junta Directiva realizar tan brillante actuación, es necesario consignar aquí la nómina de cada una de sus cuatro categorías, al iniciarse el segundo año de su vida institucional:

## *Socios Protectores*

Alcaraz Ramón, Acevedo José María, Alcérreca Ventura, Alvarado Miguel, Aragón José María, Amor y Escandón José, Arango y Escandón Alejandro, Alcalde Joaquín, Aguilar Jesús María, Agreda Angel y Artigas Francisco.

Balbuena Patricio, Baranda José María, Bengoa Martín, Borbolla José, Bilderbek Enrique, Buenrostro Felipe, Buch Miguel, Bablot Alfredo, Bucheli José Antonio, Bustamante Gabino F., Bustillos Evaristo, Butrón Román, Blanco Miguel, Bravo Jesús María, Bringas Miguel.

Castillo Francisco F., Carrera Carlos, Carrera Rafael, Carresse Justo L., Careaga Juan O., Cervantes Juan José, Cervantes Miguel, Cervantes Estanillo José, Clement Julio, Cosío Teodoro, Cosío Mariano, Collado Casimiro, Cortina Chávez Miguel, Cuéllar José T.

Chavert Maximiliano, Chavert Maximiliano (Jr.), Chacón Francisco.

Dardón Vicente, Debray Víctor, Díaz Isidro, Dondé Rafael, Durán José Ignacio.

Eguía Joaquín, Elízaga Lorenzo, Estevez Francisco, Escudero y Echánove Pedro, Espejo José, Espinosa y Cervantes Antonio.

Falgar Diego, Fernández de Jáuregui Timoteo, Fernández Manuel, Ferriz Juan Pablo, Flores Rafael, Fonseca Urbano, Fuentes Juan.

Gargollo José, Gargollo Francisco, García Cubas Antonio, Garrido Alejandro, Gochicoa Francisco de P., Godard Carlos, Gómez Ornedo Norberto, Gómez Gregorio, Gómez Baquero Alejandro, Gómez y Pérez Cayetano, Gómez Cevallos Manuel, Guillén Vicente, Gutiérrez Ricardo.

Hoppe José, Hidalga Lorenzo.

Ibañez Macedonio, Ibarrola José Ramón, Iermo Angel, Inda Manuel, Islas y Bustamante Nicolás, Ituarte Julio.

Jáuregui Luis Fernández, Jiménez Gregorio.

Landa Juan, Landa Germán (Jr.), Lara Simón, Larrea Vicente, León Tomás, Lemus Nicolás, León Mariano, Leiteher Carlos, Liceaga Eduardo, Linares José, López Meoqui Manuel, López Monroy Manuel, Lozano de Gil de León Emilio, Lozano Ignacio, Lucio Rafael.

Malo José María, Martínez de la Torre Rafael, Martínez del Campo Pablo, Mateos Juan A., Merodio Mariano, Mendoza Francisco, Montelano Manuel O., Montes Néstor, Moreno Juan N., Morales Puente Manuel, Mosso Hermanos, Muñoz Ledo Luis, Murphy Patricio.

Navarrete Joaquín.

Ondovilla Bruno, Orozco y Berra Manuel, Palasagua Manuel, Peña y Ramírez Agustín, Pérez Paulino, Pérez Morgado Manuel, Perry D. J., Picazo Luis G., Pino Martiniano, Portu Eduardo, Portu Luis, Prado Cornelio, Prieto Benigno.

Quiñones José.

Ramírez Arellano Miguel, Ramírez Fernando, Rangel Carlos, Razo Bernardino, Read Federico, Reyes José María, Rice José O., Río Agustín del, Robalo José María, Robalo Luis, Rodríguez de San Miguel Juan, Rodríguez de San Miguel Fernando, Rodríguez y Lacabes Agustín, Rodríguez Ramón, Romero Carlos, Romero Francisco de P., Romero Rubio Manuel, Rossell Fernando, Rubí Miguel, Rubio Miguel.

Sámamo Luis, Sahuier Luis, Sánchez Eulalio, Sánchez Francisco, Sánchez Mireles Jesús, Sánchez Navarro Carlos, Sanz Clemente, Senande Leandro, Schafino Francisco, Sierra Mariano, Siliceo José, Siliceo Manuel, Sobrino Primitivo, Solórzano Juan B., Sovertig Hermann, Suárez Navarro Juan.

Tagle Antonio P., Tagle Ciro P., Tagle Pa-

tricio P., Tagle Wenceslao P., Terreros Ramón R., Trueba Fernando.

Urquiaga Jesús.

Valay Manuel, Valdés Manuel, Varela Joaquín, Velasco María Guadalupe, Velázquez de la Cadena Jose, Velasco Enrique, Vélez José, Verdiguél y Fernández José María, Villalón Francisco, Villalobos Francisco J., Villaurrutia Manuel.

Wagner Agustín.

Zamacona R.

### *Socios Aficionados*

Alcérreca Margarita, Acedo Rafaela, Acosta Luz, Aguilar Luisa, Agreda Angel, Acevedo José María, Aguado Alberto, Aguado Ignacio, Alfaro Francisco, Alvear Manuel, Anderson Julio, Avendaño Joaquín, Aragón Concepción y Arellano Ignacio.

Barreda Clotilde, Bonilla Dolores, Bonilla de Puerto Matilde, Bustamante Concepción, Bustillos Victoria, Bablot Alfredo, Barrio Felipe N., Bartels Adolfo, Bernet Santiago, Bobes Bartolomé, Buamann Agustín.

Canal Refugio, Canal Loreto, Cardeña Clotilde E., Carrillo Loreto, Carrión Concepción, Castañeda Carlota, Sra. Castillo de Becerril, Chavert Ana, Chavert Leontina, Cipriani Alfredo, Contreras Jesús, Contreras Josefa, Castañeda Rafael, Cabrera Angel, Cabrera Pánfilo, Castillo y Cos Francisco, Calderón Antonio, Chavert Maximiliano, Chávez Pedro, Chávez Germán, Clement Julio, Corral Jesús, Cortés José, Covarrubias Manuel.

I

Díaz Francisca, Deade F. A., Debray Víctor, De a Grange Ducoigne Teodoro.

Escobar Rosa, Espejo Guadalupe, Espinosa de los Monteros Cristina, Eguía Carlota, Enríquez José María, Espinosa Manuel.

Fernández Concepción, Furlong Amada, Fernández Epifanio, Fernández del Castillo Francisco, Fischer Hugo, Fuentes Salvador.

González Angela, González Felicitas, González Joaquina, Guillén Angela, Guirao Amada, Gargollo Francisca, García Granados Julio, Giboin A., Gómez Baquero Alejandro, González José, González Martín, Graun N.

Hermosillo Alberto, Hernández Luis, Horn Alberto, Hidalga Lorenzo.

Ibarrola Carmen, Iberri Juan, Ituarte Daniel.

Jáuregui Dolores, Jáuregui Fabiana, Jiménez Clara, Jáuregui José, Julsrud Julio.

Kowski Piant.

Larrea Vicenta, Latour Emilia, Laere Germán, Landa Germán, Landa Juan, Leede César, Leede Federico, Leede Teodoro, Leguizamó Alberto, Lozq Miguel.

Maynez Jesús, Señora Michaud, Maza Luis, Mejía Antonio, Meyer Eduardo, Meyer Germán, Monroy Francisco, Montes Néstor, Murguía Román.

Natera Antonia, Natera Josefa, Noriega N.

Olaeta Soledad, Ordoñez Maximiano, Ortega Aniceto, Ortega Francisco, Ortega Lázaro, Ortega Pablo.

Peña Concepción, Pasalagua Juana, Pérez Clotilde, Pérez Josefina, Padilla Epifanio, Pointis Juan, Pomar Luis, Pozo Dolores.

Rangel Angela, Rangel Francisca, Rangel Matilde, Razo L. Josefa, Retes Cristina, Rodríguez de San Miguel Concepción, Rangel José, Raz y Guzmán José, Ramos José María, Reade Tomás Federico, Reyes Pablo, Rodríguez de San Miguel Miguel, Rodríguez de San Miguel Juan, Rojas José, Roubaud Benjamín.

Sánchez María, Serrano Emilia, Schuti Josefa, Sierra Jesús, Sierra Maclovia, Siliceo Jesús, Soriano Concepción, Salas Francisco, Sánchez Juan, Schmid Alonso, Serrano Isidro, Siliceo Agustín, Silva Miguel, Stutzman Federico.

Tagle Concepción, Trissio Antonia, Tagle Francisco, Tonel Juan.

Urquiaga Jesús.

Vázquez Amparo, Vega Carmen, Vergara María, Velasco de Montes Arcadia, Vértiz Josefa, Vega José, Villalobos Francisco, Vallejo Soledad. Señora Wagner.

Zapián Juan.

#### *Socios Literatos*

Alcaraz Ramón, Arias de Juan de Dios, Anievas Ignacio, Aguilar Jesús M.

Bablot Alfredo, Bustamante Gabino F.

Cuéllar José T.

Elizaga Lorenzo.

Franco Rafael, Fonseca Urbano, Flores Verdad José María.

Ituarte Ricardo.

Linares José, Liceaga Eduardo.

Montiel Julián, Muñoz Ledo Luis, Montellano Manuel O.

O'Gorman Miguel, Orozco y Berra Manuel, Ortiz Luis G.

Payno Manuel, Portilla Anselmo de la.

Roa Bárcena José.

Siliceo Agustín, Siliceo Manuel.

Villanueva Mariano, Villalobos Francisco.

Zamacois Niceto.

#### *Socios Profesores*

Aduna Antonio, Alpuín José.

Balderas Antonio, Balderas Agustín, Bazani, Beet, Beristáin Lauro, Bustamante Gregorio, Bustamante José María, Bustamante Manuel.

Caballero Agustín, Cázares Ignacio, Castelán Rafael, Chavarría Feliciano, Cejudo Felipe, Contreras Francisco, Czake.

Delgado Eusebio, Degado Jesús.

Forsnez, Frzka, Flores Bruno.

Gavira Eduardo, García Miguel, Gómez José Antonio.

Haas, Hernández Tomás, Hiller, Honing, Hrdina, Hdebk, Hubeng.

Iager, Ianansek, Ituarte Julio.

Jiménez Mariano, Jirasck, Jordán Niel.

Karch, Kranletz.

Larios Felipe, León Tomás, León José, Lenatz, López Severiano, Loreto Jesús.

Malpica Sebastián, Medina José María, Medinilla Jesús, Mellet Pedro, Michell Amado, Morales Melesio, Morales Puente Cayetano, Morán Luis G.

Olid Maunel, Ortiz José.

Peralta de Castera Angela, Paniagua Cenobio, Pérez de Lara Manuel, Polser, Petrack.

Ramírez Mariano, Reyes Cristóbal, Repontis Antonio, Retes Juan, Reichenaner, Romagnioni, Rubio José.

San Román Francisco, Sawerthal, Schmid, Schenk.

Titera.

Valenzuela Refugio, Valadés Agustín, Valadés Jesús, Vázquez Jerónimo.

Weigelberck, Woller.

Zayas Juan.

Como los socios protectores no tenían derecho a figurar en los programas, muchos de ellos se inscribían, además en la sección de aficionados, a fin de poder hacerlo; en la sección de Socios Profesores, solamente podían inscribirse quienes vivían profesionalmente de la música y por esa

causa vemos inscritos entre los aficionados a muchos de capacidad musical indiscutible, pero que no eran músicos de profesión, tales como Leede y el doctor Ortega.

*No cerraré este parágrafo sin antes hacer constar que se creó la Sección de Socios Honorarios, especialmente para inaugurarla con el nombre de eminente Franz Liszt.*

### La Nueva Junta Directiva

A las diez de la mañana del domingo once de enero, se celebró en el Salón de Actos de la Escuela de Medicina, la asamblea electoral, de acuerdo con lo mandado por el artículo 35 estatutario, el cual fija que solamente debería elegirse al vicepresidente y al subsecretario, quienes dejaban vacante su puesto al ascender a Presidente y Secretario respectivamente.

De acuerdo con las elecciones, la Junta Directiva quedó integrada de la manera siguiente:

Segunda Junta Directiva (Año de 1867).

Presidente, Dr. José Ignacio Durán.

Vicepresidente, Dr. Aniceto Ortega.

Secretario, Lorenzo Elízaga.

Prosecretario, Dr. Eduardo Liceaga.

### Vocales

Comisión de Fondos: Alfredo Bablot y Jesús Urquiaga.

Comisión de Enseñanza: Aniceto Ortega y Luis Muñoz Ledo.

Comisión de Conciertos: Tomás León, Lic. Agustín Siliceo, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Julio Ituarte, Francisco Contreras y Eduardo Portú.

Comisión de Reglamento: Urbano Fonseca.

Comisión de Etiquetas: Gabino F. Bustamante.

Comisión Directiva de Redacción: José Ignacio Durán, Gabino F. Bustamante, Agustín Siliceo, Aniceto Ortega y Alfredo Bablot. (Suplentes) Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo.

### Conservatorio

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

Director del Conservatorio: Agustín Caballero.

### Personal Docente

Solfeo: Auxiliar, Agustín Caballero, para señores y niños, clase diaria de 8 a 11 de la mañana y de las oraciones de la noche a las 9. Para señoras y niñas, diaria de 11 a 2 de la tarde.

Canto: Amadeo Michel, para niñas, los lunes, miércoles y viernes, de 10 a 11 de la mañana. Para niños, los martes, jueves y sábados, de 10 a 11 de la mañana. Auxiliar de la Cátedra: Bruno Flores.

Piano: Tomás León, para señoras y niñas, lunes, miércoles y viernes, de 5 a 6 de la tarde.

Instrumentos de arco: Agustín Caballero, para niños, diaria de 8 a 11 de la mañana y de las oraciones de la noche a las 9.

Instrumentos de viento: Cristóbal Reyes.

Instrumentos de aliento madera: Jesús Medinilla.

Armonía teórico práctica: Felipe Larios, para señores, los martes, jueves y sábados, de 11 a 12 de la mañana.

Composición teórica: Aniceto Ortega.

Instrumentación y Orquestación: Agustín Caballero, lunes, miércoles y viernes, de 3 a 5 de la tarde.

Idioma Castellano: Substituto, Luis Muñoz Ledo, para niñas, diaria de 10 a 11.

Idioma Francés: Antonio Balderas, para señores y niños y después las niñas, los martes, jueves y sábados, de 11 a 12.

Idioma Italiano: José I. Durán, martes y viernes, de 5 a 6 de la tarde.

Historia Antigua y Moderna: Ramón Alcazar.

Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres: Luis Muñoz Ledo, 1º y 15 de cada mes, de 6 a 7 de la tarde.

Acústica y Fonografía: Eduardo Liceaga, para señores, lunes de 3 a 4 de la tarde.

Anatomía, Fisiología e Higiene de los Aparatos de la Voz y del Oído: Dr. Gabino F. Bustamante, los jueves de 3 a 4 de la tarde.

Arqueología de los Instrumentos de Música: Ramón Rodríguez Arangoitia.

Estética e Historia Comparada de los Progresos de las Artes: Alfredo Bablot, los miércoles de 6 a 7 de la tarde.

---

# ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Durante el 1er. Semestre de 1982.

---

**CONCIERTO DE LA ORQUESTA DE CAMARA.**—Este grupo, dirigido por Icilio Bredo, se ha distinguido por su trabajo, constancia y buen aprovechamiento de las enseñanzas de su director. En el concierto presentado el 4 de diciembre, en el auditorio "Silvestre Revueltas" dieron un magnífico rendimiento artístico.

El programa estuvo integrado con la *Sonata da Chiesa, Op. 3 No. 12*, de Corelli, Primer *Concertino*, en Sol de Pergolesi, *Concerto Grosso* de Manfredini e hicieron una magnífica interpretación del *Adagio* en Sol de Giazotto.

En la segunda parte interpretaron los *Concerti* que constituyen *Las Estaciones* de Vivaldi.

El bajo continuo fue realizado por el organista Francisco Javier Garduño Sansoube.

**CONCIERTO DE NAVIDAD.**—El 9 de diciembre se llevó a cabo la presentación de *El Mesias* de Handel con la Orquesta Sinfónica y Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirigidos por Jorge Delezé y Alberto Alva, respectivamente, participando asimismo Francisco Javier Garduño Sansoube al Clavecín y José Suárez al órgano.

Esta vez se contó con los siguientes solistas: soprano, Rosa María Diez Hidalgo; tenor, Octavio Arrangoiz; alto, Marlina Palafox y bajo, Guillermo Meléndez.

**RECITAL DE CANTO.**—El 11 de diciembre se presentaron en el auditorio del plantel la soprano Angélica Uribe Sánchez y el barítono Arturo Ibitt González, acompañados al piano por Elberto Cruz Prieto, presentando un programa con obras de Martini, Carissimi, Handel, Schubert, Chaikovsky, Mahler y varios dúos, de *Las Bodas de Figaro* y *La Flauta Mágica* de Mozart.

**CONCIERTO DE MUSICA DE CAMARA DEL PERIODO BARROCO.**—El 14 de diciembre Emma Gómez y Colette Harris, presentaron a su grupo de alumnos de la clase de música de

cámara del período barroco. Las obras que se interpretaron fueron, en su totalidad, de Telemann, como un homenaje en el Tercer Centenario del nacimiento de este compositor.

En la primera parte, se tocaron la *Sonata Polonesa*, en La menor, para violín, viola y bajo continuo, la *Partita No. 1*, en Si bemol mayor, para flauta y bajo continuo y el *Cuarteto Parisino*, en La Mayor, para flauta, violín violoncello y bajo continuo.

La segunda parte estuvo integrada con la *Sonata en trío*, en Si bemol mayor, para flauta, clavecín y bajo continuo, la *Sonata en Trío* en Sol menor, para dos flautas y bajo continuo y el *Concierto*, en La menor, para violín, dos flautas y bajo continuo.

Tomaron parte el violinista Silverio Fiestas, el violista Víctor M. Rufino Figueroa, los violoncellistas Jairo Saquicoray y Arturo García, el contrabajista Jorge Preza, los flautistas Salvador González Torre, Rodolfo Vázquez Cangas y Esther García Salinas, los clavecinistas Juárez Lincoln Velázquez, Salomé Hidalgo Wong y Claudine Gómez.

**EXAMEN DE MARCELA BERENICE HERSCH MARTINEZ.**—El 16 de diciembre, se llevó a cabo el recital examen de esta pianista para poder obtener el diploma de pianista concertista.

Su programa estuvo integrado con obras de Beethoven, Bach, Poulenc, Debussy, Halffter, Chopin y Ginester. El jurado estuvo constituido por Ma. Teresa Castrillón, José Ordoñez, Miguel Agustín López, Aura E. Pacheco y Armando Montiel Olvera.

**CONCIERTO DE LA CLASE DE ORQUESTA INFANTIL.**—Como parte de las actividades del sector infantil del Conservatorio, Rebeca Hernández presentó el 15 de diciembre, en el auditorio del plantel, a sus grupos infantiles

que integran la Orquesta, en un Concierto con obras que incluyeron autores mexicanos.

**CONCIERTO DIDACTICO.**—El 22 de enero de 1982, Alberto Alva organizó un concierto didáctico con el Coro del Conservatorio, que intrepertó selecciones del oratorio *El Mesías* de Handel.

Este concierto fué ofrecido a alumnos de varias escuelas secundarias que aprovecharon las explicaciones del organizador.

En esta presentación se distinguieron los solistas Belinda Ramírez, soprano; Sara Olvera, mezzo soprano y Gerardo Rábago, tenor.

**EXAMEN DE LA CLAVECINISTA DULCE MARIA GARCIA TORRES.**—El día 28 de enero se llevó a cabo el recital de esta alumna de Luisa Durón, como segunda prueba para obtener el diploma de ejecutante de clavecín.

Las obras del programa fueron: *Pavana* de Tomkins, *El arte de tocar el clavecín* de Couperin, *Partita*, en Si bemol mayor, de Bach, *Sonata*, en Sol menor, de Soler y *Sonata*, en Do mayor, de Scarlatti.

El jurado estuvo integrado por Emma Gómez, Luisa Durón, Horacio Franco Meza, Aura E. Pacheco y Armando Montiel Olvera.

**RECITAL DE OBOE Y PIANO.**—El 4 de febrero se presentó en el auditorio "Silvestre Revueltas", el oboísta Carlos Santos, acompañado al piano por Ma. Luisa Casanova. El programa estuvo integrado con obras de Marcello, Bach, Schumann, Widerkehr. Del compositor mexicano Enrique Santos, se ejecutó la *Sonata*, para oboe y piano.

El joven Carlos Santos estudió en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente tomó cursos de perfeccionamiento en Londres con los profesores Evelyn Rothwell, Gareth Huls, Janet Craxton y June Mills.

**AUDICION DE ALUMNOS DE LA CLASE DE PIANO DE GLORIA ZAPARI.**—Continuando con las presentaciones de alumnos en audiciones de comprobación, Gloria Zapari reunió a 6 de sus alumnos en un recital, el 9 de febrero, en el cual ofrecieron obras de Bach, Beethoven, Schumann, Ponce, Kabalevsky, Brahms, Ravel y Prokofiev.

**RECITAL DE CANTO.**—El 10 de febrero, Estela Flores Hernández, discípula de Charles Lailla, presentó su recital examen para obtener el diploma de cantante. Su programa estuvo in-

tegrado con obras de Handel, Purcell, Couperin, Schubert, Alberto Williams, así como varios dúos de Schumann y Franck y canciones de los compositores mexicanos Salvador Moreno y Armando Montiel Olvera. Colaboró en los dúos la mezzo soprano Norma Eternod, siendo el pianista José del Aguila.

**CONFERENCIAS DE ESPERANZA PULIDO.**—Esperanza Pulido, que imparte la cátedra de crítica musical, como parte integrante de la Sección de Musicología en el Conservatorio, presentó el 10 y el 17 de febrero dos conferencias, con motivo del Festival "Enesco" organizado por la Unión de Compositores Rumanos, para conmemorar el centenario del nacimiento de este compositor y al cual fué invitada especialmente. En la primera conferencia la maestra Pulido presentó su trabajo *La mujer rumana en la composición* y en la segunda, comentó con ilustraciones musicales la ópera *Edipo* de George Enesco.

En el programa de las conferencias, aparecieron las siguientes notas que nos parece de sumo interés dar a conocer: "La República Socialista Rumana es un país poco conocido en México y por lo que se refiere a su música, quizá aún menos. Habiendo sido invitada por la Unión de Compositores Rumanos al *Simposio y Festival Enesco*, que ellos mismos organizaron en Bucarest con motivo del centenario del nacimiento de éste, el más importante de los compositores rumanos, Esperanza Pulido tuvo la oportunidad de observar y entusiasmarse con los esfuerzos que para conservar su identidad nacional ha realizado Rumania a través de unas cuantas décadas."

"Con esta charla y un análisis somero de la ópera *Edipo* de Enesco, espera llevar a cabo sus objetivos en terrenos de la música rumana, tan llena de interés."

**RECITAL DE MUSICA DE CAMARA.**—El 16 de febrero Aron Bitran, violinista, y Alvaro Bitran, violoncellista, presentaron un brillante recital en el auditorio "Silvestre Revueltas".

En la primera parte, Aron Bitran tocó la *Partita No. 3*, en Mi mayor de Bach para violín solo, demostrando una gran técnica y magnífica intrepertación. En seguida Alvaro Bitran interpretó la *Suite*, para cello solo de Gaspar Cassado, cuyas partes son: *Preludio-Fantasia*, *Sardana (Danza)*, *Intermezzo* y *Danza Final*.

Con esta obra, que rara vez se escucha, Alvaro

Bitrán demostró sus grandes cualidades técnicas e interpretativas.

La última obra del programa fué el magnífico *Duo* para violín y cello *Op. 7*, de Kodály, con el cual los artistas pusieron de manifiesto sus grandes capacidades musicales.

**RECITAL DE JORGE GONZALEZ CASANOVA.**—El 15 de febrero se presentó Jorge González Casanova, en la segunda prueba para obtener el diploma de ejecutante de piano. El programa estuvo integrado con el *Concierto*, en Fa menor de Bach, el *Concierto*, en La Mayor de Mozart y el *Concierto* para la mano izquierda de Ravel.

El jurado estuvo integrado por José Ordoñez, Miguel Agustín López, Guillermo Salvador Fernández, Aura Pacheco y Armando Montiel Olvera.

**RECITAL DE CANTO.**—Noel Quiroz, tenor, discípulo de Irma González, presentó el 17 de febrero un recital de canto, integrado con obras de Gluck, Giordano, Handel, Mozart, Schubert, Debussy, Ponce y Obradors, siendo acompañado al piano por el maestro Diego García de Paredes.

**SEGUNDO CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO.**—Este concierto, bajo la dirección del Mtro. Jorge Delezé, se llevó a cabo el 17 de febrero con el programa siguiente, *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, *Concierto*, en Si bemol mayor, para violoncello y orquesta de Boccherini, con Ildefonso Cedillo como solista, *Sinfonía No. 100 "Militar"* de Haydn, *Dos Romanzas* de Beethoven para violín y orquesta, con Samuel Maynes como solista, terminado el concierto con *Finlandia* de Sibelius.

**RECITAL DE CANTO DE FRANCISCO JAVIER HERRERA SORDO.**—Este discípulo de María Luisa Salinas, presentó su examen púdel 3er. Curso de Canto el 17 de febrero, con un programa integrado por obras del siglo XVII (Scarlattí Torelli, Handel, Donaudy) y dos obras de los compositores mexicanos Salvador Moreno y Manuel Leon Mariscal.

**RECITAL EXAMEN DE 6o. AÑO DE PIANO DE JULIO ROSALES GONZALEZ.**—El 18 de febrero, se presentó este alumno de Leopoldo González, con un programa de obras de Bach, Mozart, Chopin, Debussy Prokófiev, Rajmaninov y Ponce.

**LA FLAUTA MAGICA DE MOZART.**—

Noel Quiroz Sánchez, discípulo de la clase de canto de Irma González presentó el día 22 de febrero su examen de 6o. año, correspondiente a la carrera de cantante de ópera interpretando la parte del tenor de *La Flauta Mágica* de Mozart con la colaboración de varios compañeros que interpretaron los demás personajes de algunas partes de esta ópera, siendo los principales los siguientes:

"Pamina": Ma. Soledad Fuentes.

"Tamino": Noel Quiroz.

"Papageno": David Yucker.

"Papagena": Janet Macari.

"Sarastro": Manuel Laisequilla.

con el acompañamiento al piano de Diego García de Paredes.

**GERMAN TORRE, ORGANISTA ARGENTINO.**—El 23 de febrero se presentó este artista argentino, en el auditorio del plantel con un programa a base de los siguientes compositores: Pachelbel, Telemann, Bach, Samuel Rosseau y los autores argentinos, Giacobbe, German Torre y Calobella.

German Torre: nace en La Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina. Ha realizado estudios de órgano con Angel V. Colabella, de piano con José María Ayllón, de flauta con Alfredo Montenegro y de armonía, formas musicales, composición, etc., con Juan Francisco Giacobbe.

Ha tomado cursos de perfeccionamiento con los maestros: Héctor Zeoli, Ricardo Miravet y Adelmá Gómez. Tiene una gran actividad concertística como organista, clavecinista y flautista en toda Argentina y actualmente es profesor de órgano en la Escuela Superior de Organo Marcel Dupré de La Plata y organista asistente de la Catedral de la misma ciudad platense. Actúa, también en diversas conferencias y en programas de radio de cultura musical.

Es parte de la directiva de la Agrupación Organum de La Plata y de la Asociación Organística Argentina de Buenos Aires.

Vino a México como premio por haber sido designado "El joven organista argentino" para asistir a las clases de órgano de Víctor Urbán en el Conservatorio Nacional de Música y para ofrecer varios conciertos en este país.

**RECITAL DE 7o. AÑO DE FLAUTA.**—Ro-

dolfo Vázquez Cangas, discípulo de Brenda Kaan de Sakofsky, presentó el día 23 de febrero su examen de 7o. año de flauta con las obras siguientes *La Calinda* de Delius, *Poema* de Griffes, *Vocalise, Opus 34, No. 14*, de Rajmaninov y el *Concierto* de Jachaturian.

El jurado estuvo constituido por Luis Segura, Héctor Oropeza y David Jiménez, acompañando al piano Carlos Pecero.

DAGOBERTO ESTRADA MARTINEZ, FLAUTISTA.—Continuando con la serie de exámenes que se realizan en este mes de febrero, este alumno de Rubén Islas presentó el día 24, su examen para obtener su diploma de flautista ejecutante.

El interesante programa que presentó fué el siguiente: *Sonatina* de Milhaud, *Fantasia* de Hüe, *Sonata*, para flauta y órgano, de Rayner Brown, *Sonata* de Piston y *Fantasia Pastoral húngara* de Doppler.

Colaboraron la pianista Dulce María Sortibran y Francisco Javier Garduño Sanscube al órgano.

El jurado estuvo integrado por los maestros, Brenda Kaan de Sakofsky, Héctor Oropeza, Jesús Tapia, Aura Pacheco y Armando Montiel Olvera, quienes le otorgaron mención honorífica por su preparación.

..ARTURO CASTRO LLURIA, PIANISTA.

—El 25 de febrero presentó este alumno de María Teresa Rodríguez, su recital examen para obtener el diploma de pianista ejecutante.

Castro Lluría, tocó 3 *preludios y fugas* de Bach, *Sonata*, en Mi bemol mayor, *Op. 27, No. 1*, de Beethoven, 3 *estudios* de Chopin, *Arabesco* en Do Mayor de Schumann, *Imágenes* de Debussy, *Sonata-Jazz* de Montiel Olvera y *Sugestión diabólica* de Prokofiev.

El jurado estuvo integrado por Guillermo Salvador Fernández, Aurora Serratos, José Ordoñez, Aura E. Pacheco y Armando Montiel Olvera.

DE ÚLTIMA HORA.—

PEDRO VEGA GRANILLO.—Este joven alumno de Emiliana de Zubeldía en la Academia de Música de la Universidad de Hermosillo, Sonora, vino a México para ser nuevamente presentado por la Asociación Musical Manuel M. Ponce. Su programa, formado con obras de Bach, Beethoven, Brahms y Zubeldía, ofreció el gran atractivo de cinco obras de esta última: *Dos Tientos*, *Dos Estudios* y la *Sonata en tres estancias*, todo compuesto por Emiliana de Zubeldía de acuerdo con las teorías de Augusto Novaro (música de gran belleza e interés). Pedro interpretó a su maestra con la perfección de los predestinados; nadie antes que él había comprendido esta música de Emiliana en la misma forma: él mostró las series incontables de combinaciones armónicas tan sencillas como diáfanas que le sirven a la compositora para expresar su propia inspiración. El joven artista ha penetrado el pensamiento de su maestra y lo proyecta con increíble vigor. Fue tal el impacto, que hubiéramos deseado seguir escuchándolo horas enteras y casi se nos borraron sus interpretaciones acertadas de Bach, Beethoven y Brahms en la primera parte de su programa. Es indispensable que Pedro Vega Granillo continúe exponiendo la música de Emiliana de Zubeldía.

E. P.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Sergio Cárdenas, Titular de esta orquesta, dedicó un programa a Manuel M. Ponce, con motivo del Centenario del egregio compositor mexicano. Además de obras sinfónicas tan importantes como *Chapultepec* (tríptico), *Estampas*

*Nocturnas* y el muy interesante *Ferial*, fue programado el *Concierto para Piano y Orquesta*, con Guadalupe Parrondo como solista, que ha hecho de esta obra una interesantísima recreación indicativa de un análisis detallado de su liztiana forma. Como encore, ofreció la artista el *Intermezzo*, del que hizo un verdadero poema. Sergio Cárdenas y la OSN interpretaron felizmente al mejor Ponce sinfonista por lo que el acto resultó de lo más grato.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO

Batiz ha logrado que el Estado de México posea una de las mejores orquestas sinfónicas del país. Esta vez estuvo dirigida por uno de los más duchos jóvenes directores de México: Alejandro Kahan quien, con la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, demostró las alturas en que ha sabido colocarse: En su magnífico fraseo, la orquesta no tuvo ni una entrada ni una salida incorrectas. Los *rubati* del segundo movimiento resultaron perfectos y de buen gusto; los climaxes ascendentes del primero y los descendentes del último —este con su singular ritmo— fueron un placer sensorial. Ya desde el preludeo de *Los Maestros Cantores* habíamos notado la evolución patente de Alejandro, de la que su joven vida puede esperar todavía resultados excepcionales.—María Teresa Castrillón fue la solista del *Concierto* de Ponce que volvimos a escuchar en un corto lapso de tiempo. El contraste fue muy placentero, porque ella nos ofreció una versión suave y plácida de la obra. La orquesta bajó su volumen ofreciéndole a la solista un acompañamiento que debe haberla dejado grandemente satisfecha. Y a nosotros también.

---

A los veintidos días del mes de mayo de 1982, se terminó la impresión de la Revista *HETEROFONIA*, en los Talleres de "Tipográfica Azteca", Isabel la Católica 504, México 8, D. F.

---

# CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

## ULTIMOS ALUMNOS DIPLOMADOS

Ricardo Medina Femat	Ejecutante de flauta
Berenice Marcela Hersch Martínez	Pianista concertista
Dulce María García Torres	Ejecutante de clevecín
Estela Flores Hernández	Cantante
Jorge Fernando González Casanova	Ejecutante de piano
Aron Bitran Goren	Ejecutante de violín
Alvaro Bitran Goren	Ejecutante de violoncello
Julia Elisa Campos Martínez	Pianista ejecutante
Dagoberto Estrada Martínez	Ejecutante de flauta
Arturo Castro Lluria	Ejecutante de piano
Santos Cota González	Ejecutante de piano

