

[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* 81, México, abril-mayo-junio de 1983

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 81, México, abril-mayo-junio de 1983, pp. #-#

# HETEROFONIA



SEP



# Conservatorio Nacional de Música

INAUGURACION DE CURSOS

PARA EL AÑO LECTIVO

1 9 8 3 - 1 9 8 4

5 de Septiembre Próximo.

Las inscripciones para nuevos ingresos terminaron  
el 22 de julio pasado

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

Revista Musical Trimestral

ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Volumen XVI nº 2

Abril-Mayo-Junio de 1983

Directora: ESPERANZA PULIDO

Subdirectora: CLARA MEIEROVICH

Administrador: C.P. PABLO FERNANDEZ FLORES

Colaboran en este número:

*Selvio Carrizosa, Jorge Velazco, Esperanza Pulido, José Antonio Alcaraz,*

*María Luisa Rangel, Alberto Pulido Silva*

Cada autor es responsable de sus opiniones

---

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

### REPUBLICA MEXICANA

Un año (cuatro números) \$ 550.00

Número suelto ..... \$ 150.00

Número atrasado ..... \$ 160.00

### EXTRANJERO

Un año ..... \$ 6.00 Dlls.

Número suelto ..... \$ 22.00 Dlls.

Número atrasado ... \$ 7.00 Dlls.

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 General de Educación Artística

Conservatorio Nacional de Música

Presidente Mazaryk N° 582, Colonia Polanco

11560 México, D. F. — Teléfono: 520-10-13

En la portada: *Conlon Nancarrow.*

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

81

---

## S U M A R I O

<i>Prsentación</i> .....	3
Selvio Carrizosa	
<i>La artesanía de la guitarra en México</i> .....	4
Jorge Velazco	
<i>Italo Montemezzi y El amor de los tres reyes</i> .....	10
Esperanza Pulido	
<i>Richard Strauss en el banquillo de los acusados</i> .....	14
Esperanza Pulido	
<i>Conlon Nancarrow</i> .....	16
Barbara Bell	
<i>Compositor vehemente a los setenta años</i> .....	21
Tom Johnson	
<i>El maestro del canon a los setenta</i> .....	24
Alberto Pulido Silva	
<i>Estética musical</i> .....	27
José Antonio Alcaraz	
<i>De grado o por fuerza</i> .....	31
María Luisa Rangel	
<i>El admirable Candelario Huízar</i> .....	34
RETROSPECTIVA CRITICA EN TORNO A SILVESTRE REVUELTAS .....	
Esperanza Pulido	
<i>Semblanza</i> .....	39
Jorge Velazco	
<i>Silvestre Revueltas, Genio-Hombre-Leyenda</i> .....	44
CRONICA	
<i>Simposio sobre las artes mexicanas en Los Angeles</i> .....	50
LIBROS .....	52
REVISTA DE REVISTAS .....	54
NOTICIAS .....	57
DIGEST .....	62

# P R E S E N T A C I O N

*Algunas veces también en jurisdicción de la música, y la circunstancia de sus hacedores, testimoniamos la fatal nitidez de la marginalidad.*

*Dos compositores de las Américas: uno originario de la porción anglosajona, y a quien por sus convicciones políticas e ideológicas puestas en acción se excomulga de su nacionalidad —paradójico acto, con el cual se premia a México con su radicación entre nosotros. El otro, quizá el que haya formulado con mayor vehemencia y veracidad la mexicanidad en la música. Ambos se ajustan, aunque en disímil manera, a este concepto.*

*El primero, Conlon Nancarrow, marginado tal vez por descuido y sin perfidia, por singularísimo compositor que buscó su realización creadora en un instrumento que algunos siempre han menospreciado sin tomarlo en serio, y considerado como algo parecido a un objeto “antediluviano”. Automarginado por su reservada sencillez humana y discreción.*

*Silvestre Revueltas es el otro caso del cual hablamos, a quien la eventualidad histórica y social de su hora, la postura constrictora y oblicua de quienes pudieron hacer justicia a su talento, hicieron, en cambio, efectiva esta marginalidad. Automarginado de la vida.*

*Los hemos convocado en esta nueva entrega de Heterofonía no como ejercicio de reivindicación, no como apologética restitución, puesto que hace bastante tiempo ya, por fortuna, otros supieron y quisieron hacerlo. Por tanto, nuestra pretensión será, en el caso de Nancarrow, presentar algunos trabajos aparecidos el año pasado en la prensa norteamericana con motivo de celebrar su septuagésimo aniversario de vida. Asimismo, nuestra directora, Esperanza Pulido, aporta a este homenaje una completa semblanza del compositor.*

*Del mismo modo que lo hicimos en nuestro número anterior, deseamos inaugurar con “Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas” una nueva sección en la cual reproducir los más representativos y logrados textos críticos que se hayan escrito hasta la fecha. También abrirá la misma Esperanza Pulido seguida por “Silvestre Revueltas, genio-hombre-leyenda” de Jorge Velazco. Deseamos que ésta goce asimismo del intrínseco interés y aprobación de los lectores.*

Clara Meierovich

# LA ARTESANIA DE LA GUITARRA EN MEXICO

*Selvio Carrizosa \**

La artesanía de la guitarra en México tiene sus antecedentes principales en la construcción de la vihuela, la guitarra barroca, la bandurria, la mandolina, el laúd, y todos los instrumentos que las etapas de álgida influencia extranjera han traído a nuestra tierra. Dicha circunstancia ha ido nutriendo la música popular con un material que el pueblo ha utilizado para crear nuevos instrumentos, y que ahora, conforman una larga lista de artefactos sonoros, incrustados en nuestra música tradicional.

En Europa, la segunda mitad del siglo XIX abre el camino ascendente hacia el perfeccionamiento de la guitarra, con las manos maestras de constructores tales como Antonio de Torres, Francisco González y Vicente Arias, por citar algunos de los más importantes, quienes entregan al artesano del siglo XX un instrumento en transición de perfeccionamiento, que será continuado por Manuel Ramírez, Santos Hernández, Francisco Simplicio, Domingo Esteso, Marcelo Barbero, Herman Hauser, y otros, los cuales forman una primera generación importante dentro de la artesanía de la guitarra. Será entonces a partir de la segunda mitad del siglo XX, con las manos de Robert Bouchet, Ignacio Fleta, Arcángel Fernández, Manuel Hernández y Victoriano Aguano —que trabajan juntos—, José Ramírez, Félix Manzanero, O. Raponi, Daniel Friedrich, José Pomanillos, Paulino Bernabé, Marcelino López, Masaru Kohno, Antonio Marín, Manuel Cáceres y muchos más, quienes entregan al concertista un instrumento cuyo comportamiento lo satisface plenamente.

En México, el siglo XIX acusa la utilización de la guitarra de seis órdenes dobles y sencillos, lo mismo que la de siete. Curiosamente, este segundo instrumento no parece haber sido utilizado en Europa, al menos no con la profusión que en México, pues se han encontrado ediciones de la Casa Murguía (México 1856), de obras originalmente pensadas para la guitarra de siete órdenes, así como transcripciones. Cuentan, sobre todo,

---

\* Profesor de la cátedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música.

una serie de polkas, zapateados, vales, marchas y jarabes; estos últimos, un conjunto de 14 que tuve el gusto de reestrenar en el recital que ofrecí el 3 de noviembre de 1981, en la Sala Carlos Chávez. En Europa no existe la evidencia, aún gráfica, de la existencia de la guitarra que comento; en cambio, en México, tenemos por lo menos una de estas guitarras de siete órdenes dobles, construida con fondo de palosanto, aros de cedro, tapa de pino, diapason de ébano, entrastado de concha, longitud máxima de 86 cm (longitud de cuerdas, 59 cm) y una serie de incrustaciones en concha que acusan su artesanía del siglo XIX con reminiscencias de la guitarra barroca. El poseedor de este instrumento, el maestro Armando Montiel, declara que su padre la obtuvo por el año de 1910. Recuerdo, además, las guitarras de mi padre —séptima doble— y la primera guitarra que usé, de ocho cuerdas, con la octava actuando como bordoncillo de la séptima, que posteriormente retiré para dejar de siete órdenes sencillos la dotación.

Las Tatay, Ibáñez y Juelve, fueron en su mayoría, guitarras de fabricación modesta. Su talla pequeña, su artesanía consistente, y particularmente el mástil angosto —pues el inicio del diapason por la pala solía tener un ancho de 48 a 50 milímetros—, permitía, posiblemente, el paso del dedo pulgar izquierdo por detrás y arriba del mástil para pisar la sexta cuerda, cosa que recomiendan algunos métodos como el de Carulli, hoy casi en desuso. El rendimiento sonoro de estos instrumentos es bastante bajo.

Algunas guitarras de Antonio de Torres tienen las características señaladas, pero el gran constructor español se inclina hacia la amplificación de los recursos sonoros del instrumento, llegando a construir guitarras de medidas muy amplias. Las últimas que confeccionó llegan a los 52 milímetros en el inicio superior del diapason, y las medidas de la caja resonante se aumentan hasta casi alcanzar las actuales. El maestro vio continuado su trabajo por Manuel Ramírez, y su principal discípulo Santos Hernández.

A mediados del siglo XIX el artesano mexicano recibió enseñanzas muy vagamente fincadas: una artesanía ancestral aprendida de los colonizadores virreinales sobre los instrumentos antiguos, con procedimientos que se quedan en los siglos XVI y XVII, los cuales se van transfiriendo a las formas del instrumento, pero no a sus necesidades musicales. Estas a su vez no existen, es decir, no hay demanda de guitarras de concierto o para concierto, puesto que no se realizaban conciertos entonces. El artesano debe satisfacer la demanda real, esto es, la demanda de aficionados y profesionales del acompañamiento de la canción popular en todas sus manifestaciones, salvando a algunos ejecutantes con estudios formales que desconociendo la guitarra construida correctamente, toman por buena la que ofrece el artesano. La guitarra ha recibido también, una serie de formas distintas, avaladas por firmas del gran grupo, o de cuño comercial. Cada quien atribuye a la plantilla adoptada cualidades sonoras debidas a la forma en sí, y no a la técnica de construcción. Los artesanos toman también las medidas del entrastado, que con el uso y trato burdo se deforman hasta encontrar puntuaciones gravemente desafinadas. Para entonces han surgido también una serie de codificaciones y nomenclaturas en la guitarra, de acuerdo al uso a que se le destine.

Guitarra de trovador: instrumento terminado generalmente en maderas de rosa palisandro o "palo escrito" para la caja; abeto de regular y mala calidad para la tapa; costados amplios para una supuesta mayor resonancia; mástil delgado y cuerdas muy poco espaciadas para permitir un inicio superior del diapasón en no más de 50 milímetros. Las calibraciones de las partes en vibración se diseñan espesas para mayor resistencia y difícil vencimiento, unos 3 milímetros para tapa, aros y fondo, mas una serie de barras que aumenten su dureza. El barniz se realiza en la mayoría de los talleres con lacas de uso automotriz. Este instrumento es todavía el más utilizado para acompañar la canción popular.

Guitarra de estudio, también llamada tercerola: instrumento de tamaño generalmente menor que la anterior, para la que se usan varias maderas alternativas, como aros y fondo de nogal, "palo escrito", palo blanco, ciprés, o cedro; y de acuerdo a la modestia de estas maderas, la tapa de cirimo o de abeto para las mejores.

Requinto: la típica guitarra pequeña de los tríos de trovadores, utilizada como guitarra soprano para las introducciones, ornamentos y armonía aguda de la canción, construido también con caja de nogal, ciprés, cedro, palo escrito —hasta palosanto—, y tapa de cirimo para las muy baratas, o abeto de distintas calidades para la tapa, en las mejores.

Guitarra de concierto: en este instrumento se ha volcado toda la imaginación ingenua del constructor, pues tratando de distinguirla sobre las demás, ha agrandado sus características organológicas con la idea de que si es más grande va a sonar mejor y más fuerte.

También encontramos guitarras cuyos costados llegan a 11 cm, la forma de su tapa y fondo han sido ampliadas sobre las guitarras normales, o de trovador, las calibraciones no bajan de los 3 milímetros y los refuerzos interiores son prolijos, teniendo generalmente 7 cm en la tapa —llamados comunmente abanicos—, además de las dos o tres barras armónicas que son imprescindibles y han ampliado en tamaño. Las maderas son las mejores: palo santo para los aros y fondo, abeto importado para la tapa, ébano en el diapasón, maquinaria de alta calidad con barniz grueso y abrillantado. La constante del mástil angosto no se pierde, y se añade la incrustación de mayor número de filetes, cenefas, nomigramas y hasta motivos de animales en concha nácar o chapa de madera. Algunos de estos instrumentos llegan a poseer un sonido bastante bello y equilibrado.

Pero el artesano se pregunta por qué los concertistas profesionales de la guitarra no somos consumidores de su producto, si ellos construyen sus instrumentos con las mismas maderas que lo hacen los europeos, si ellos —declara un conocido constructor— "han recibido guitarras de muy buenas marcas, que han costado mucho dinero, para repararles algún daño accidental, y vemos como la tapa ha perdido su superficie plana y tiene deformaciones por todas partes debido a que son demasiado delgadas".

Es obvio que la guitarrística popular se nutre, y lo seguirá haciendo, de esta artesanía. La comodidad y seguridad que proporcionan estos instrumentos, es la necesaria y su sonido bueno, si pensamos que el área grave de la guitarra es particularmente útil en el acompañamiento del canto, y que

el acorde generalmente es rasgueado para equilibrar su peso sonoro con el bajo. Lo que nos ocupa es tender el puente entre la guitarra lírica y la guitarra solista. Para ésta, necesita el estudiante estratos iniciales en una escuela formal hasta convertirse en ejecutante profesional de la música de concierto.

Para salvar este puente habrán de buscarse las enseñanzas basadas en interrogantes sobre técnica, tecnología, materiales y especificaciones organológicas de la guitarra.

Muchas respuestas aparecieron durante el curso de construcción de guitarras, que impartió Félix Manzanero durante la IX Feria y Festival Nacional de la Guitarra, en Paracho, Michoacán.

Los procedimientos de construcción que estamos usando en México son absolutamente anacrónicos e inútiles. Establezcamos algunas diferencias:

En Europa se utiliza una solera o base para trabajar la guitarra, al unir el fondo con los aros, para que éstos no pierdan su condición perpendicular al primero. Nosotros usamos todavía la cuerda para esta unión, dejando muy imprecisa la relación que antes citamos.

Los europeos usan calibraciones de 2 milímetros en promedio para los aros, fondo y tapa; aquí todavía estamos usando de 3 milímetros. En Europa utilizan una progresión logarítmica que da óptima exactitud a la división de los trastes. Nosotros aún las copiamos de guitarras antiguas, en gruesas muestras hechas a una regla con lima espesa, aunque existen en México estudios como los de Novaro y Castro Varela, que son muy explícitos, pero que permanecen aún desconocidos para el artesano.

En Europa se ajusta el diapasón en una medida inicial de 54 milímetros para dejar un margen de 4 milímetros entre la arista del diapasón y la primera cuerda, y otro de 3 milímetros entre la sexta cuerda y la arista superior. Sus aristas divergen hasta tener 65 milímetros en el traste 12, al que se le da un declive que viene del primer traste al final, de manera que la continuación virtual de su plano superior incida unos 2 milímetros sobre la tapa a nivel del puente, que a su vez es construido delicadamente para no cargar la caja de material inerte.

Pero sobre todo la madera, principal actor de la sonoridad después del artesano, es de mala calidad. Sobre este particular Félix Manzanero nos dijo: "Las maderas de importación que yo he visto aquí, son las que en Europa se desechan, porque a nosotros nos llegan primero por la cantidad que compramos", y añade luego: "En España no tenemos maderas; ni buenas ni malas, sencillamente no hay maderas, todas vienen de Alemania o de Francia, de India o de Brasil".

#### *Grandes verdades:*

No tenemos maderas de alta calidad.

No tenemos procedimientos delicados.

Desconocemos muchas herramientas que los europeos utilizan.

Comparamos un juego de maderas y lo convertimos en guitarra; ellos —los europeos— lo tratan y añejan en sus talleres.

Las herramientas que Manzanero establece como indispensables en un taller, ascienden a casi doscientas piezas y cuestan unos \$ 50 000.00 pesos; aquí utilizamos quizás treinta herramientas que valen \$ 10 000.00 pesos, cuando mucho.\*

Pensamos que podría ser válida la razón que los artesanos plantearon: “No tenemos dinero para esa inversión”.

Realizamos entonces una breve encuesta entre los talleres que proveen sustento económico a una familia, y en los que trabajan uno o dos operarios:

TALLER	INVERSION
Carpintería (mesas, sillas, puertas, ventanas)	\$ 105 000.00 maestro y ayudante
Ebanistería (muebles finos)	\$ 120 000.00 maestro y ayudante
Mecánico de automóviles establecido	\$ 110 000.00 maestro y ayudante
Mecánico de automóviles ambulante o que trabaja en la vía pública	\$ 50 000.00 maestro y ayudante
Bobinado de motores eléctricos	\$ 160 000.00 maestro y ayudante
Reparación electro-mecánica de autos	\$ 100 000.00 maestro y ayudante
Mecánico de torno, cepillo y fresadora	\$ 250 000.00 maestro y ayudante
Imprenta	\$ 500 000.00 maestro y ayudante

Esto nos revela que el artesano puede, si necesita, hacerse de las herramientas adecuadas, pero no conoce siquiera su utilización.

Sin embargo, debemos considerar que en los últimos años ha habido una creciente inquietud por mejorar, la cual se ha reflejado en los concursos de construcción en la Feria Nacional de la Guitarra en Paracho, Michoacán. Este año, los que integramos el jurado, encontramos instrumentos superiores que los años anteriores. Debemos mencionar que el constructor que obtuvo el primer lugar este año, Daniel Caro, presentó un instrumento de verdadero perfil concertístico, totalmente competitivo con las mejores guitarras del mundo. Federico Bañuelos dijo de ésta: “La distancia que hay entre la guitarra de Caro y las del segundo y tercer lugar del concurso es muy grande”.

Félix Manzanero, miembro también del jurado, estuvo de acuerdo en que se trata de una guitarra de alta factura, y prodigó múltiples consejos a Daniel Caro. Anotamos que los tres instrumentos agraciados con los respectivos lugares, quedaron en poder de las instituciones que convocaron al mencionado concurso.

Otros constructores dignos de citarse por la alta calidad de sus trabajos, son Daniel Téllez, Dámaso Vidales, Dionisio Vázquez y Guillermo Arzola.

Un último aspecto en la artesanía de la guitarra lo representan las cuerdas, a las que los constructores prestan poca atención, pues solamente

---

\* En precios de hace dos años (La Redacción).

las eligen entre las más fáciles de adquirir, las más baratas o, en el mejor de los casos, simplemente las que a su juicio son las mejores. Esto demuestra que no suelen apreciar el sonido de sus instrumentos y detectar las cuerdas idóneas para el contexto sonoro. Esta falla profesional nos aleja aún más de metas alentadoras, pues en su mayoría, los artesanos dan por terminada una guitarra antes de instalarle las cuerdas y cerciorarse de su correcto sonido o defectos finales.

Pero pasemos a otra parte de nuestro tema, aunque no sea estrictamente artesanal: el aparato eléctrico en la guitarra. La música nueva ha incorporado a las formas abiertas, recursos compositivos como la cinta magnetofónica, cuyas posibilidades han provisto de un gran número de alternativas al compositor.

El público que asiste a los conciertos aumenta, al aumentar tanto la población general, como la proporción de adeptos a nuestro instrumento: un instrumento de bello sonido, pero que tiene limitaciones dinámicas que se dejan sentir cuanto más aumenta la talla del recinto, y disminuyen sus condiciones acústicas.

Hemos asistido a conciertos de grandes figuras, como Andrés Segovia y Narciso Yepes, ante públicos de 1 500 personas o más, en los que se había instalado un circuito cerrado de transmisión sonora por medio de aparatos que amplifican discretamente el sonido de la guitarra y lo hacen llegar tanto a las filas más distantes como a los pasillos y partes exteriores del teatro.

¿Cuántas veces hemos necesitado aumentar el sonido de nuestra guitarra en un recital ofrecido en recintos inhóspitos, a pesar del silencio guardado por nuestro público? Recuerdo varias, y sin embargo, nos hemos sostenido fieles a la idea de que la guitarra debe escucharse tal como es, por que el amplificador desvirtúa su sonido.

Esto es verdad; los aparatos comunes de amplificación suelen reforzar el sonido de los armónicos de quinta, séptima y segunda, creando una gran confusión a las notas reales. Pero existen sistemas que equilibran correctamente los armónicos, entregando una señal muy aceptable: aparatos de micrófono inalámbrico, de micrófono incorporado al instrumento con anexo para equilibrio de los bajos-agudos, y sistemas amplificadores de micrófonos sensibles a la guitarra.

Por supuesto que la adquisición de un sistema como éstos dispararía el costo de nuestro equipo, pero, nos permitiría mayor seguridad en el destino final de nuestro mensaje artístico. Los ingenieros mexicanos están ya en posibilidad de construir estos aparatos.

Recordemos que el órgano de concierto adoptó hace muchos años estos procedimientos; notemos también, que existen obras como la del maestro Blas Galindo, pensadas para guitarra con amplificador y orquesta, una idea que beneficiaría a los conciertos, sobre todo aquéllos que no logran equilibrar al solista con el conjunto, de los cuales se salvan únicamente el *Concierto del Sur* de Ponce, y el *Concierto de Lieja* de Brouwer. "Es muy cómodo que nos llenen el oído de sonidos agradables", nos dijo cierta vez un conocido guitarrista.

# ITALO MONTEMEZZI Y EL AMOR DE LOS TRES REYES

Jorge Velazco

No deja de ser curioso el hecho de que un compositor de la generación de Stravinski, tan sólo un año menor que Arnold Schönberg, tenga como base, antecedente y justificación artística a la estética de Boito (1842-1918) en vez de inclinarse por un lenguaje más acorde con su momento histórico y musical. Si además consideramos que la escuela de Boito representa un ciclo inconcluso, a pesar del enfoque particular del verismo de Leoncavallo (1858-1919) y Giordano (1867-1948), cuyo brillante principio, señalado por la ópera *Mefistófeles*, no pudo nunca ver concluido su periplo, representado por *Nerón*, ópera que Boito no pudo y no quiso concluir en los casi sesenta años que transcurrieron entre la época en que concibió la idea de componerla (estimulado por la juventud, un viaje a París que le permitió contacto personal con Víctor Hugo, Rossini, Berlioz y Verdi) y su fallecimiento, el caso adquiere proporciones de verdadera rareza.

Montemezzi nació en Vigasio, cerca de Verona, el 31 de mayo de 1875. Su interés por la música se manifestó desde muy temprana edad y su afición por la ópera lo llevaba a realizar largas excursiones con el objeto de asistir a todas las representaciones posibles. Sin embargo, Montemezzi comenzó su ciclo profesional estudiando ingeniería, con la más seria finalidad de abrazar una carrera tecnológica y dejar la música como un simple motivo de superación espiritual. Pero pronto cambiaron sus planes y el joven ingeniero en ciernes ingresó al Conservatorio de Milán para estudiar composición. Se graduó en 1900 e invirtió el año de 1901 como profesor de armonía en la misma institución. En ese año pudo alcanzar la manera de obtener el sustento como compositor, privilegio reservado a muy escasos creadores y sólo al alcance de los habitantes de naciones cuya estructura cultural, social y financiera tenga posibilidades excepcionales. Montemezzi no volvió a ser parte del cuerpo docente de ninguna escuela en el resto de su vida.

La primera obra de Montemezzi de que se tiene noticia es el *Cantar de Cantares*, para coro y orquesta, compuesta en 1900 en relación con sus estudios. Después aparece una ópera, la primera que concluyó, *Giovanni*

*Gallurese*, estrenada en Turín en 1905, que tiene ya el sistema estético que habría de utilizar en toda su obra. La pericia en el manejo de la textura sonora y en el uso ingenioso y eficaz de la orquesta es muy evidente. También lo es una gran intuición teatral, que otorga un constante movimiento dramático a la ópera. Algunos rasgos folclóricos como condimento a la trama y música, a los que recurrió con frecuencia a lo largo de su no muy extensa obra, son en este caso muy evidentes por su origen sardo. Sin duda que la más interesante característica de su estilo fue la situación de la voz humana como centro estético y musical de la ópera, con una muy clara inclinación al estilo italiano tradicional, que resalta aún más por el uso de la armonía cromática y parte del sistema de orquestación de Wagner, lo cual dio por resultado un sistema en el que la vida musical de la orquesta (tan compleja como la que planteó Engelbert Humperdinck) acusa una gran riqueza pero se subordina por completo a la exposición de la voz. La posición de Montemezzi es un tanto parecida a la de Alfredo Catalani (1854-1893), quien logró una especie de compromiso entre la idea germánica de la textura polifónica wagneriana y el fresco encanto de la línea vocal italiana. Pese a la reservada opinión del infinito Verdi, quien alguna vez lo llamó *maestrino*, hay un muy interesante juego vocal en Catalani, como lo hay en Montemezzi, que tiene una novedosa comprensión de voz y orquesta, por más que no puedan medirse la fuerza dramática, el interés musical y la elevación artística de Verdi con los patrones que deben de utilizarse para compositores que no llegan a las titánicas alturas que el más profundo de los italianos habitó.

En 1909, se estrena en Turín *Hellera*, que nos muestra un giro más de la espiral wagneriana de Montemezzi. En 1911 compone otra obra para coro y orquesta, *Per le onoranze ad Amilcare Ponchielli* y en abril de 1913 se estrena en el Teatro alla Scala de Milán *L'amore dei tre re*, dirigida por Tullio Serafin, probablemente su obra maestra y seguramente la ópera que lo hizo, durante un tiempo, famoso y rico.

El libreto de *El Amor de los Tres Reyes* proviene del poeta y dramaturgo italiano Sam Benelli (1877-1949), cuya obra más conocida es *La Cena delle Beffe*, producida en Italia en 1909 y presentada en Broadway en 1919 con John y Lionel Barrymore. En 1910, Benelli escribió *L'amore dei tre re*, cuya perfección operática —medida en los términos de Montemezzi— fue tan grande que requirió una cantidad mínima de cortes y alteraciones para proporcionar al compositor el libreto exacto que requería para dar cuerpo a sus conceptos operáticos de la manera más perfecta posible.

Si bien el estreno de *L'amore dei tre re* no fue un fracaso, tampoco se puede hablar de un éxito fulgurante. La gran carrera de esta ópera provino de la retroalimentación entre Nueva York e Italia. El 2 de enero de 1914, Toscanini dirigió el estreno de la obra en el Metropolitan Opera House, con un resultado formidable en cuanto al éxito de la misma. En esa ocasión principió la larga lista de cantantes legendarios que han representado la obra: Lucrezia Bori (1887-1960), Edoardo Ferrari-Fontana (quien cantó en el estreno y cuyas referencias son de primera clase), Adam Didur (1874-1946) y Pasquale Amato (1874-1942). La Opera de Chicago puso de

inmediato *L'amore dei tre re*, con cantantes tan brillantes como los del "Met": Louise Edvina (c. 1880-1948) y nadie menos que Mary Garden (1874-1967). Además de Serafin (1878-1968) y Toscanini (1867-1957), hay primeros años de la ópera vieron al argentino Ettore Panizza (1875-1967) y a Giorgio Polacco (1875-1960) en el podio. Por lo demás, entre los intérpretes de la obra cumbre de Montemezzi hay que contar a Claudia Muzio (1889-1936), Rosa Ponselle (1897-1982), Giovanni Martinelli (1885-1969), Ezio Pinza (1892-1957), Virgilio Lazzari (1887-1953), Anna Moffo (1935), Ryland Davies (1943), Plácido Domingo (1941) y Cesare Siepi (1923).

Mary Garden contaba una anécdota de alguna representación de la ópera, en la que Lazzari le dijo: "Mary, mira mis manos", cubiertas de rasguños producidos por las uñas de la cantante, totalmente posea por el personaje de Fiora que lucha desesperadamente por su vida contra el viejo rey Archibaldo. Ello tan sólo demuestra la intensidad que la obra de Montemezzi puede inducir en los cantantes y —por consiguiente— en el público.

La música de *L'amore dei tre re* describe por completo a cada uno de los cuatro personajes principales. Desde el punto de vista dramático, hay quien ha llamado a la ópera "el Tristán italiano", mote que como toda interpretación superficial e inmediata está lleno de aristas e imprecisiones, que revelan, más que nada, falta de conocimiento de ambas obras y ambas culturas, pero que refleja, en cierto modo, una tendencia de Montemezzi más que un paralelo artístico. Algunos momentos de la ópera, tienen una verdadera fuerza dramática, expresada magníficamente en música, realizada magistralmente en el canto y orquestada con intensidad y tino, a pesar de que el punto climático de la creación de Montemezzi marca el principio de una veloz decadencia creativa e incluso acusa una ligera baja en la elevación de su originalidad melódica y su individualidad estética en comparación con *Giovanni Gallurese*.

*La nave*, sobre un drama de D'Annunzio, se estrenó en Milán en 1918 y a pesar del considerable enriquecimiento de su armonía e instrumentación, pese a la indudable potencia de algunas escenas, que alcanzan los niveles de *L'amore dei tre re*, el todo no parece tener la coherencia y la perfección que se hubieran podido esperar de Montemezzi. Después de *La nave*, Italo Montemezzi dejó prácticamente de componer por razones hasta ahora no muy claras. El virtual agotamiento de su vena creadora fue particularmente patente por su absoluto desinterés en profundizar o desarrollar su lenguaje en las escasas obras que compuso, más que en el hecho de su largo silencio creador. Rajmaninov dejó de componer durante muchos años, pero la evolución estilística y armónica de su *Tercera Sinfonía*, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* y las *Danzas Sinfónicas* nos muestran a un artista que sigue en el sendero sin fin de la creación, caracterizado por una constante renovación de los mismos elementos, por una evolución que no cesa, como se puede ver en Mahler o Stravinski, tal y como Busoni lo señaló y lo practicó.

En 1929, compuso *Paolo e Virginia* para orquesta, a la que siguió la ópera *La notte di Zoraima*, estrenada en Milán en 1931 y una *Elegía* para

violin y piano de 1932. Entre 1939 y 1949, Montemezzi vivió en los Estados Unidos, a donde llegó por las mismas razones que exiliaron a su ilustre compatriota Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), uno de los más refinados y delicados autores del siglo XX. En América, compuso otra obra orquestal, de contenido un tanto político (*Italia mia, nulla fermerá il tuo canto*) en 1944 y acudió de nuevo a una obra de Benelli para una ópera: *L'incantesimo*, transmitida por la N.B.C. en 1943 y representada en Verona en 1952. Al contrario de Castelnuovo-Tedesco, Montemezzi volvió a Italia, al terruño, y falleció en Vigasio, el 15 de mayo de 1952.

A pesar del escaso peso de su obra en la evolución de la ópera y de su posición cerrada a todo lo que trajo el siglo XX en materia de estética musical, Montemezzi fue un autor interesante por su posición híbrida de continuador de una escuela inconclusa y receptor-transmisor del verismo (desde el punto de vista musical que no dramático) y de las terceras opciones de la ópera italiana, representadas básicamente por Catalani. Después de la obra de Rossini y Verdi no había modo de perfeccionar lo perfecto. Rossini (hermanado con Mozart) representa la síntesis de las antiguas escuelas cuyos más ilustres representantes como Hasse, Scarlatti, Graun y Pergolesi han desaparecido por completo del mapa. Luego de la creación del maravilloso universo de Verdi, tan rico y bello como el de Mahler, Berlioz, Bach o Beethoven, muy estrecho era el campo que restaba en esa línea del arte. Incluso el genio de Puccini hubo de contentarse con cubrir los huecos más que con abrir nuevos mundos. Por fuerza, el resto de la creación operática habría de ser de menor calibre. Pero ello no afecta el interés y la belleza de *L'amore dei tre re*. Es triste que no se le vea en México.

# RICHARD STRAUS EN EL BANQUILLO DE LOS ACUSADOS

Esperanza Pulido

La revista musical alemana *NZ-Neue Zeitschrift für Musik*, muestra en su portada del primer número de 1983 las fotos un poco esfumadas de Hartmann, Schoenberg, Eisler y Hindemith —cinco famosos compositores judíos de nuestros tiempos—, sirviendo prominentemente de fondo a tres trompeteros nazis y una inscripción en lo alto de la portada, que impresa en grandes letras negritas reza: MUSIK IN NATIONALSOZIALISMUS. Este asunto, de marcado interés, ocupa varias páginas de *NZ*, la cual se inicia con un editorial de Manfred Karallus, uno de los dos jefes de redacción.

En este editorial anuncia el señor Karallus dos artículos muy importantes, en virtud de pruebas comprobatorias, referentes ambos a la presencia de Strauss durante dos años (1933-1935) dentro de la dictadura hitleriana, como Director de la Música de Cámara.

¿Por qué aceptó Strauss dicha comisión? Stephan Kohler, el primero de los articulistas, informa acerca de algunas de las causas: el hijo de Strauss se había casado con una muchacha judía, quien, de acuerdo con el segundo articulista (Frieder Reininghaus), era perseguida por la Gestapo y obligada, so pena de muerte, a no abandonar ni por un momento la reclusión que le fuera prescrita en el edificio donde vivía (al final acabó vilmente asesinada en un campo de concentración nazi).

Por aquellos años (1932-1933), Strauss había compuesto una ópera —*La mujer frágil*— con la colaboración de Stephan Zweig como libretista. Zweig era judío, por lo que el estreno de esta obra pronto comenzó a producirle efectos maléficos. Y no solamente a él, sino también a Strauss, quien se vio obligado a cortar por lo sano su actividad oficial para proteger de la furia nazi a su nuera, a sus nietos y a su hijo.

Refiriéndose sin duda a su familia, Strauss le escribió a Zweig en 1935: “Quisiera lograr aún para mis años postreros de vida, un poco de paz en mi trabajo, obteniendo que ellos (sin duda su nuera e hijo) permanezcan tranquilos en su refugio, como se lo escribí a usted una vez (...). Le envío esta

carta desde el Tirol y le suplico no escribirme dentro de la frontera alemana, donde todas las cartas son abiertas. Por favor firme con el nombre de Henry Mor; yo firmaré como Robert Storch". En otra carta le decía: "Me escapó un rato del Adviento para componer un *Himno Olímpico* destinado a los proletarios (. . .) Sí, ¡ha comenzado el vicio de la ociosidad!"

Después de su renuncia se dedicó Strauss a componer obra tras obra de magnífica inspiración y a estrenarlas dentro del régimen hitleriano con éxito arrollador. Y fue también uno de los fundadores de la *Sociedad alemana de derecho de autor*.

Reflexionando acerca de todo esto desde un ángulo imparcial, considero que los judíos tienen razón en sus resentimientos diferidos; pero al escuchar las obras selectas del artista, creo asimismo que no se debiera colocar a Strauss bajo las mismas normas de culpabilidad que a los criminales responsables de que haya existido —entre muchos más— un antro infernal como Auschwitz.

Por su parte, el señor Karallus ofrece en su bien formulado Editorial, las páginas de la revista *NZ* para que se abra una polémica entre los que condenen y los que absuelvan a la música de Richard Strauss en Israel.

Traduciré un fragmento de un párrafo de *Der Welt von Gestern* (El Mundo de Ayer) de Stephan Zweig, referente a Strauss: "A causa de su egoísmo de artista, su frialdad era bien conocida: fue profundamente indiferente a (la política de) todos los regímenes. Sirvió al Kaiser (Wilhelm) como maestro de capilla y le instrumentó algunas marchas militares. Después estuvo a disposición del Emperador de Austria, también como maestro de capilla de la corte en Viena, siendo siempre 'persona gratisima' en ambos imperios. Más adelante, los Socialistas Nacionales se mostraron muy complacidos con él, especialmente a causa de la 'enorme gratitud' (!!!) de que les era deudor el compositor".

En otra carta le decía Strauss a Zweig, con motivo de una disposición "aria" de los nazis: "¿Cree usted que Mozart pensara componer música aria? Para mí sólo hay dos categorías de hombres: los que poseen talento y los que carecen de él"; pero esta carta no le llegó a su destinatario, porque fue decomisada por la policía secreta. Zweig, el gran escritor de biografías y ensayos famosos, se exilió en América del Sur en 1942, donde poco después se quitó la vida, decepcionado de los hombres y del tiempo que echó sobre sus espaldas un fardo insostenible.

Strauss vivió hasta 1949. En 1948 (tres días antes de cumplir sus 84 años), un jurado desnazificador lo exoneró en Munich de todas las acusaciones en su contra como colaboracionista.

Ojalá que en Israel pueda hallarse la forma de exculpar a un compositor que escribió tantas obras maestras dentro de la literatura universal de la música.

# CONLON NANCARROW

Esperanza Pulido

Estaba principiando la década de los cincuenta. Una tarde decidimos María de los Angeles Calcáneo y la autora de estas notas hacerle una visita a Conlon Nancarrow en su domicilio, previa cita. Ella iba a proponerle un concierto de sus obras para la Asociación Ponce, que él aceptó, después de recibirnos con su usual cordialidad. La Asociación transportaría las pianolas del compositor a la Sala Ponce, donde se realizó el concierto en la fecha fijada. Desgraciadamente una impropia colocación de los instrumentos y alguna otra circunstancia que no recuerdo, hizo que aquel concierto careciera de la trascendencia que debió tener y del ruido profesional que pudo haber producido (descontando la indiferencia de nuestros músicos); sin embargo, este ha sido el único contacto mexicano con la extraordinaria música de Nancarrow en su patria adoptiva.

Norteamericano de nacimiento, Conlon Nancarrow se había exiliado voluntariamente en México desde 1940, por idénticas razones que los demás refugiados distinguidos de la República Española aniquilada por Franco. Nancarrow luchó al lado de los republicanos en la Brigada Lincoln, lo cual hizo de él *persona non grata* al regresar a su país en 1939 (suerte semejante corrida por Lan Adomian). Como la mayoría de los refugiados españoles, tomó la ciudadanía mexicana, aumentando el grupo de gente valiosísima que vino a enriquecer nuestra vida cultural en forma que quizá no supimos apreciar en el momento propicio.

Una vez establecido aquí, Conlon Nancarrow se encerró en un rincón del entonces tranquilo y grato Distrito Federal, sin importarle que México ignorara su presencia entre sus ciudadanos. Era un gran compositor, aunque él mismo pareciera ignorarlo. Es un gran compositor que lleva de vivir entre nosotros más de 40 años y no le hemos ofrecido aún los honores que se

merece. ¿Quién entre nuestros compositores se ha interesado por su obra? El no se ha proclamado nunca con bombos y platillos; y, sin embargo, en los Estados Unidos, su país natal, y en la Europa musical, se le reconoce ya como uno de los mejores compositores contemporáneos; mas fue necesario que John Cage lo “descubriera” en 1960 y comenzara a hablar acerca de él por todo el mundo con decidido entusiasmo:

Es [la suya] una música maravillosa, de una inmensa energía, notablemente exacta en los *accelerandi* y los *ritenuti*. Posee una inmensa colección de reglas graduadas que le ayudan a coordinar la simultaneidad de tiempos diferentes. Esto es maravilloso al escucharse, porque nunca antes había aparecido en nuestra música. Recuerdo el placer que me produjo una pieza en la cual una de sus voces aceleraba el tiempo, mientras que la otra lo disminuía. Esto, sabe usted, nunca se había hecho antes y constituye una experiencia extraordinaria.

Conlon Nancarrow nació en Texarcana, Arkansas, Estados Unidos, el 25 de octubre de 1912. El año pasado cumplió, pues, sus 70 años. Estudió música en Cincinnati y Boston. Durante la década de los treinta tocó la trompeta en una banda de jazz y a esto le atribuye él su gusto inextinguible por la improvisación. Después tomó algunas lecciones con Nicolás Slonimsky, Walter Piston y Roger Sessions; pero ninguno de ellos pudo haberle enseñado a escribir la música que más adelante iba a componer. Podemos considerarlo, pues, como un autodidacta. La técnica de las obras que compondría más tarde le requeriría más de veinte años de autoaprendizaje y sería única en el mundo occidental de la música. Desde fines de la década de los cuarenta no volvió a escribir música para otros instrumentos que no fueran la pianola, aquel piano automático que hizo las delicias de nuestros padres y abuelos y que Conlon Nancarrow convirtió en extraordinario ejecutante virtuoso e intérprete inconmensurable. Dijo una vez:

Casi todos los compositores, los artistas y la gente en general, se expresan y hacen lo que desean. En realidad, no me siento un precursor. Solamente hago la música que me viene en gana, no importa cómo sea, ni de dónde proceda. Una manera de ser, eso es todo.

Pero John Cage pensaba diferente cuando opinó:

Recuerdo mi primera visita a Conlon en México. Poseía una biblioteca maravillosa de revistas y libros sobre música. Tenía el mundo entero en sus manos; pero aunque supiera todo lo que pasaba fuera, su propia música era diferente.

Una vez le preguntaron a Nancarrow la razón de haber escogido la pianola como instrumento único para sus creaciones musicales y contestó:

Para mí lo ideal hubiera sido un clavicémbalo, con un registro muy extenso de dinámica. Esta (la pianola) es un instrumento polifónico de muy buena sonoridad. Mi música es fundamentalmente polifónica. Así la quiero yo y así deseo que sea escuchada, digamos, música de ritmos polifónicos, o llámela usted como guste, pero música de polifonía.

El ritmo era para él la estructura de la obra. Para que le comprendieran un poco su manera de componer explicaba:

He aquí lo que hago desde hace algunos años, siempre que estoy componiendo alguna obra: Antes de comenzar concibo ciertas relaciones simultáneas, no importa cuáles, de lo que quiero expresar. Enseguida llega la idea más o menos precisa de una pieza. Quiero decir que al interior de dicha relación de tiempos simultáneos se elabora el esquema impreciso de lo que deseo realizar. En otras palabras, la duración aproximada, el sentido general, pero no los detalles, como las notas, aun en el caso de que ciertas ideas comiencen a delinearse. Después tomo un cilindro y le dibujo encima las relaciones simultáneas de los tiempos a los que me referí, indicando la más pequeña de las unidades, digamos, por ejemplo, una doble corchea y la dibujo y reservo sobre el cilindro en secciones cuya anchura es igual a la de mi papel pautado, y escrito. Por fin, tomo el cilindro dibujado de antemano y de acuerdo con mi partitura lo perforo.

Me estoy refiriendo al concierto que ofreció Nancarrow en el IRCAM de París, espacio de proyección, el 9 de noviembre de 1982 por la noche. No habiendo podido asistir al acto, Ligeti envió el siguiente mensaje:

“Favor de transmitir a Nancarrow el interés y el entusiasmo que siento por su trabajo. Su música es totalmente original, seductora y constructiva, al mismo tiempo que emotiva. Para mí él es el más interesante de los compositores contemporáneos”.

Este concierto ya lo había ofrecido Nancarrow en Colonia, Graz y Hall (Alemania) con éxito inusitado.

Los datos específicos anteriores de la última parte de este breve relato los hemos tomado del folleto del concierto de Conlon Nancarrow en París, el cual fue presentado por Roger Reynolds, con las notas escritas por James Tanney para *Soundings, Selected Studies for Player Piano*, a las siguientes notas que sobre las obras del concierto produjo Nancarrow en sus *Estudios completos para la pianola*, Volúmenes I, II y III de los 1750 *Arch Records*.

En este concierto de París se tocaron las grabaciones de seis estudios: números 21, 10, 36, 25, 12 y 40b, cuyo destacado interés nos induce a traducirlos:

*Estudio No. 21 o Canon X* — la “X” del subtítulo se refiere a la representación gráfica de las relaciones cambiantes de tiempo entre sus dos voces. La primera (en el bajo), comienza en un tiempo relativamente lento (3.5 notas por segundo). La segunda voz (en el agudo), empieza, en el sistema siguiente, en un tiempo muy rápido (37 notas por segundo). Del principio al fin del trozo se acelera el tiempo de la primera voz progresivamente, mientras que el de la segunda voz disminuye. Un poco antes del punto que marca la mitad de la pieza los dos tiempos se cruzan, reinvirtiendo la relación rápido-lento que las une.

La forma general de las relaciones de tiempo entre las dos voces se muestra evidente desde la primera audición, pero no demasiado evidente, empero, por el hecho de que la pieza está muy cuidadosamente organizada desde el punto de vista de la *altura*, así como del compás. Cada voz está construida sobre una serie, o un ciclo melódico de 54 sonidos. En cada pasaje sucesivo, a través de este ciclo, el sonido inicial del trayecto precedente se halla omitido, permitiendo la subsistencia de 53, 52, 51... 3, 2, 1 elementos de la serie original. Además, cada pasaje nuevo se transporta de acuerdo con un grupo distinto de cuatro conjuntos de 12 sonidos (de los que uno es inversión de otro, pese a que los dos restantes parecen no tener relación con éstos. Y hay un conjunto tradicional de seis sonidos en esta serie transportada que completa la secuencia de 54 sonidos). En un punto

situado aproximadamente a las tres cuartas partes del trozo, cuando la voz aguda ha disminuido la velocidad a 2.4 notas por segundo, ésta comienza a ser reforzada por un doblamiento a la octava (a la octava inmediata inferior). En seguida, las alturas de esta voz se “triplican a la octava”; después se “cuadruplican” y finalmente se “quintuplican” (siempre a la octava inmediata inferior). Este último refuerzo quintuple comienza en torno a las nueve décimas del trozo y coincide con el principio de “recapitulación” de lo que ha pasado antes. En este momento las dos voces se encuentran de nuevo momentáneamente “enfrentadas” (aunque a velocidades muy diferentes), y el ciclo melódico completo de 54 notas, escuchado al principio en el agudo, está ahora repetido en el bajo, a través de toda la serie de repeticiones disminuidas descritas más arriba. Se escucha la voz aguda en el agudo (ahora mucho más lenta y quintuplicada a la octava, recorriendo una vez más el ciclo de 54 notas).

#### *Estudio No. 10*

Esta pieza tiene manifiestamente un parentesco con los blues. Se escucha ahí sobre una sucesión de acordes sencillos, una línea melódica que evoluciona libremente (después dos, después tres, con frecuencia en imitación canónica). La línea melódica se divide enseguida en efectos antifónicos sobre una sucesión de acordes firmes que articulan una sucesión de duraciones e impulsos en los que la regularidad se disloca súbita, mas solo momentáneamente, por la intervención alternativamente “prematura”, o demasiado “tardía” de la pulsación que atrae una secuencia nueva. Esta interrupción se produce a intervalos paulatinamente más cortos. Contrastando con esta perspectiva tan estructurada, casi absolutamente “mecánica”, el carácter de la línea melódica corresponde a un rubato más o menos escrito.

#### *Estudio No. 36 (4:10) (Estreno francés)*

Se trata de un Canon a cuatro voces en relaciones de tiempo 17-18-19-20, con entradas de las voces en los intervalos de do, mi, sol, si, cada uno separado por una décima. Hay una utilización frecuente de agregados lineales —apoyaturas, arpegios de acordes perfectos, glisandos cromáticos. La mayor parte de los glisandos preceden a una nota tenida, pero hacia el fin de la pieza algunos —no todos— los sonidos de los glisandos se sostienen, lo que podría describirse como glisandos realizados a través de un acorde tenido, más bien que contra el mismo.

#### *Estudio No. 25*

Esta pieza carece de programa específico. Está construida de acuerdo con la utilización de una gran cantidad de arpeggios y de glisandos muy rápidos que se aproximan a veces a 175 notas por segundo. Algunos de los agregados lineales son acordes perfectos mayores, arpegiados a lo largo de una o varias octavas de escalas diatónicas, de sucesiones de series de armónicos (que llegan generalmente a equivalentes del armónico 16° de un sonido fundamental); acordes tanto de séptimas menores como mayores ejecutadas, ora en staccato, ora sosteniendo los sonidos que los componen. Creo que esta pieza sólo podría describirse hablando de la velocidad, o de la velocidad que alcanza su punto culminante al final por medio del cúmulo de notas sostenidas por el pedal bien oprimido.

#### *Estudio No. 12 (4:05)*

No hay mucho que decir de esta obra. Trátase de establecer un ambiente español, principalmente el de guitarras flamencas.

#### *Estudio No. 40b*

Este *Estudio* se divide en dos partes: 40a y 40b. El primero es un Canon en la relación temporal de e/pi sobre un solo cilindro para un piano solo, con la

primera voz al final. En 'c' o en 'a' y 'b' en ejecución simultánea 'b' debería entrar alrededor de 15 segundos después del comienzo de 'a'. Los dos cánones juntos deberían asimismo definirse respectivamente por la relación 60/61, de manera que su total fuese una relación de 60/61 a 60/61; pero, desafortunadamente, por el hecho de que los dos pianos no están sincronizados, existen ligeras divergencias. Esta pieza es un estudio sobre las velocidades relativas, no sobre los ritmos, aunque éstos le conciernen también.

# COMPOSITOR VEHEMENTE A LOS SETENTA AÑOS

Barbara Bell

Cuando se efectuó un concierto con música de Nancarrow (en París) la semana pasada, los organizadores advirtieron: "imprescindible". Así lo fue para John Cage y para Merce Cunningham. Se trataba de un compositor que, a la edad de 70 años, apenas escuchaba sus obras en público por sexta vez.

Antes del acto no se veía instrumento musical alguno en el escenario: sólo grandes altoparlantes negros. Con las luces medio apagadas, comenzaron a surgir cascadas de sonidos en vesánicas polifonías, cromatismos en ritmos fugaces, múltiples, como si se tratara de partituras diferentes sobrepuestas. Así escuchamos ocho *Estudios* de Conlon Nancarrow para la pianola.

Sí, la pianola. Durante 35 años Nancarrow ha compuesto su música exclusivamente para este instrumento pasado de moda. Laboriosamente ha perforado manualmente rollos para pianola en un suburbio de la ciudad de México, tocándolos en un par de pianolas verticales que él adaptó para hacerlas sonar más metálicas que las normales. Las cintas usadas en el IRCAM —y previamente en otros conciertos llevados a cabo en Grazy Hall (Austria) y en Colonia— fueron grabadas en el estudio acústico de Nancarrow: hubiera sido imposible viajar con las propias pianolas.

Durante los últimos 40 años, Nancarrow ha viajado muy poco, viviendo como un recluso de la escena internacional de la música, en un exilio que él mismo se impuso desde los Estados Unidos, su país natal, desde hace más de tres décadas y trabajando sin cesar en su estudio —desconocido para la mayor parte de los músicos—. Hace apenas cinco años que su "genio" ganó reconocimiento a través de una beca de \$ 300,000 dólares que le fuera otorgada por la Fundación Mac Arthur de Chicago, lo cual le hizo aparecer como un compositor lleno de ardor a la edad de 70 años.

¿Cómo describir la música de Nancarrow?

"No lo sé", dijo unas horas antes de regresar a México con su esposa arqueóloga y su hijito de 11 años. Y después de pensarlo un poco añadió sonriendo: "No sabría cómo describir sus sonoridades".

Seguramente que no son sonoridades pasadas de moda.

“Maniáticamente percusivas”, “increíblemente exhuberantes”, “totalmente deleitables”, “intensas”, “absolutamente originales”, son algunos pocos de los términos usados recientemente por compositores y observadores musicales respecto a la obra de Nancarrow.

El dice que “El tiempo es el elemento musical que más le ha interesado”. Este interés se halla reflejado en velocidades vertiginosas en muchas de sus obras, cuando las notas se suceden más rápidamente de lo que cualquier pianista pudiera reproducirlas, tan rápidamente como para desafiar la captación de cualquier oído humano.

Esta misma casi obsesiva incumbencia con el tiempo ha obligado a Nancarrow a experimentar con superposiciones de relaciones temporales, en las que entran conceptos matemáticos como parte esencial. “Si hubiera iniciado mi obra con menor antelación, habría recurrido, indudablemente, a procedimientos electrónicos” dice con más satisfacción que pesar; “pero este no es mi campo de acción y soy demasiado viejo para comenzar de nuevo”. Nancarrow irradia confianza y fe en estar realizando lo que le es grato y lo que debe.

Lacónico y solitario, se le ve muy satisfecho en su nuevo papel de Rip Van Winkle del mundo musical contemporáneo. Su tardía entrada a la vista del público de conciertos, no le resta importancia a su gusto por el trabajo solitario, sencillamente porque “así me agrada”, dice.

Habiéndosele informado en otros tiempos que le sería negado un pasaporte norteamericano y no deseando vivir como un “ciudadano de segunda clase”, decidió abandonar su país. Los únicos lugares que lo recibían sin un pasaporte norteamericano, eran Canadá y México. Optó por este último y desde 1940 adoptó la ciudadanía mexicana.

Al principio comenzó Nancarrow componiendo para instrumentos convencionales, pero la dificultad de conseguir músicos que tocaran sus obras y/o una vez conseguidos lograr que se ejecutaran, lo llenaron de desaliento. “El problema consistía en que no había manos humanas capaces de tocar tan rápidamente como yo lo deseaba”.

En 1947 encontró en la pianola una respuesta a sus demandas y desde entonces no ha metido reversa. Ahora sigue trabajando lentamente en cuarenta *Estudios* que tiene planeados. Una pieza compleja de cinco minutos de duración, puede requerirle un año entre su composición y las perforaciones de los rollos.

Al preguntársele si pensaba componer para otros instrumentos en el futuro, respondió: “No. Continuaré solamente con las pianolas”.

A través de los años, algunos compositores escucharon rumores acerca de la extraña obra de Nancarrow. Uno de ellos —John Cage— viajó a México a fines de la década de los cincuenta y visitó a Nancarrow en su estudio, único sitio donde podría escuchar algo de su obra. Como consecuencia, Merce Cunningham hizo una coreografía sobre música de Nancarrow.

Los *Estudios para pianola* permanecieron inaccesibles y prácticamente desconocidos hasta que 1750 *Arch Records*, una compañía grabadora de California, comenzó a grabarlos en el propio estudio de Nancarrow y bajo su supervisión, acompañándolos de algunas notas didácticas y fotográficas. Han salido ya tres discos de larga duración y otro está en proceso de elaboración.

Los horizontes personales de Nancarrow se extendieron ampliamente hace más de un año, cuando fue persuadido de regresar a los Estados Unidos para tomar parte en el Nuevo Festival de Música de San Francisco. A esta participación del compositor siguió otra en el Festival de Cabrillo, California y la gira europea pasada. . .

Cuando se le interrogó acerca de su larga espera para presentar su música en público, dijo: "No pensé que pudiera interesar así mi música".

Tomado del *International Herald Tribune*, New York, 19-XI-82.

Tradujo del inglés, Esperanza Pulido.

# EL MAESTRO DEL CANON A LOS 70

Tom Johnson

Este año ha habido varias celebraciones con motivo de los 70 años de John Cage, pero no muchos han recordado que existe otro importante compositor norteamericano: Conlon Nancarrow, quien también nació en el otoño de 1912. La contribución de Nancarrow es, quizá, más modesta. Su entera y madura producción consiste en 40 singulares *Estudios* para una o dos pianolas. Tampoco su música se halla disponible. Sólo alguna grabación de la *Columbia* se arriesgó a transmitir su obra a la audiencia general, y casi ninguna de sus partituras ha sido publicada. Ha destinado los últimos 40 años a un relativo aislamiento en la ciudad de México, haciendo escasos esfuerzos por enviar su música fuera; y otros han hecho pocos esfuerzos por encontrarla. Sin embargo, su paciente devoción hacia un instrumento largamente olvidado, ha dado como resultado un cuerpo de trabajo que merece cuidadosa atención. Gracias a 1750 *Arch Records*, tres L.P. incluyen 25 de sus estudios; encontrándose ahora disponibles en los números 1768, 1777 y 1786; en este sello (1750 Arch Street, Berkeley, California 94709). De esta manera, es posible obtener una perfecta y clara impresión de la contribución de Nancarrow; y el compositor se encuentra finalmente atrayendo la atención. La Fundación Mac Arthur le otorgó este año una beca de US 300.000; el Festival de Cabrillo presentó su música este verano, y *Newsweek* dedicó recientemente una página completa a su obra.

Durante un tiempo, Nancarrow, quien nació en Texarkana, Arkansas, llevó la clase de vida que uno puede esperar de un joven y talentoso compositor, con tendencias experimentales de adelanto. Estudió en Cincinnati y pasó luego a Boston, para trabajar con Walter Piston, Nicolás Slonimsky, y Roger Sessions, obteniendo escasas presentaciones de sus tempranas composiciones.

Pero luego, en 1937, se unió a la Brigada Lincoln y fue a pelear a la Revolución Española. Escapó milagrosamente de las fuerzas fascistas y retornó a su país en 1939 para residir en Nueva York, escribiendo algunos artículos en la revista *Modern Music*. Pero al año siguiente, como resultado de una serie de problemas ocasionados por su pasaporte y el hostigamiento

por sus actividades políticas, se estableció en México. Desde hace ya muchos años vive tranquilamente en una confortable villa en las afueras de la ciudad de México, donde la mayor parte de su tiempo dedicado a la composición lo invierte en perforar rollos para pianola.

Nancarrow se encuentra casi completamente aislado de los demás compositores, pero cuidando siempre de estar al tanto de las actividades en música nueva, que se realizan tanto en los EE.UU. como en Europa, a través de una serie de publicaciones especializadas.

Sus dos pianolas son de muy buena calidad, y se ha dicho que cuando uno escucha la música de Nancarrow en su estudio, el sonido es extremadamente alto y enérgico.

Esto se hace patente en las grabaciones de 1750 *Arch Records*, que fueron realizadas en el estudio del compositor, y que reproducen el sonido con mucho realismo. También se percibe esto en los más espectaculares segmentos de la música de Nancarrow, donde algunas veces uno escucha varias líneas diferentes moviéndose arriba y abajo del teclado simultáneamente, a velocidades tan grandes como 111 notas por segundo. Estas velocidades son algunas veces tan rápidas, y las texturas tan densas, que la música parece vertiginosa, convirtiéndose también, en antipianística. No es que los instrumentos o las grabaciones hayan sido alterados, aunque el compositor utilizó martinetes especialmente duros.

El punto principal reside en que la textura va más allá de lo que los pianistas humanos puedan lograr. Aun seis o siete pianos nunca podrán igualar la clara densidad que Nancarrow logra algunas veces con sus dos pianolas. Es por esto, que el sonido de sus pianos se convierte en el sonido de pianos de fantasía. Por supuesto que computadoras y sintetizadores pueden arrojar enormes cantidades de notas, pero éstas lo realizan tan fácilmente que el efecto no será nunca tan impresionante. Con la pianola, uno se encuentra aún en el mundo de los sonidos acústicos, tonalidades pianísticas, limitaciones mecánicas, y una frenética actividad, para lograr sonidos muy frenéticos.

En términos puros de composición, la aportación más grande de Nancarrow no ha sido quizá la invención de nuevos materiales, sino su desarrollo de la forma como la que ha sido conocida siempre desde *Sumer is icumen in* en el siglo XIII: el Canon. El Canon en Nancarrow es a menudo tan estricto como el de Bach, Schubert o Webern. Cada voz encuentra exactamente las mismas notas, a pesar de los diferentes tiempos. Sin embargo, trabajando con los rollos de la pianola, uno puede yuxtaponer más fácilmente las voces con grandes distancias de exactitud rítmica que cuando se trabaja con ejecutantes vivos, logrando algunas veces grados de precisión que no pueden ser notados claramente. En el *Estudio No. 14*, por ejemplo, una voz se mueve a 88 compases por minuto, mientras que la otra lo hace a 110 compases en igual tiempo. La línea más rápida comienza un poco después y finaliza un poco antes, y presumiblemente, está exactamente sincronizada con su contraparte en el mismo punto del medio. Sin embargo, el cruce de ritmos es tan intrincado que yo nunca puedo escuchar exactamente el punto. En el *Estudio No. 37*, hay doce voces diferentes, todas procedentes de tiempo

independientes. En el *Estudio No. 40b* el compositor trabaja con tempi cuyos radios son e: pi o 2.718:3.142 o 865. En el *Estudio No. 21* una voz comienza muy lenta y gradualmente acelera, mientras la otra realiza exactamente lo contrario, comenzando rápido, sincronizando brevemente con su compañera y terminando lento. En el *Estudio No. 20* hay un Canon en el cual cada voz interpreta sólo una nota, pero el intrincado cruce de ritmos se convierte en intrincadas melodías, etcétera, etcétera. Nancarrow ensaya toda clase de Cánones imaginables y los resultados constituyen un catálogo de fascinantes nuevas posibilidades.

Estas breves observaciones sólo arañan la superficie. Hay mucho más que decir acerca del Contrapunto de Nancarrow, su polirritmia, su facilidad con dos tonalidades y el atonalismo; su sentido de la armonía que puede estar en el orden de hacer justicia a la profundidad de su estilo musical, y a los cuarenta años que ha dedicado al desarrollo de éste. Con toda la profundidad de compositor, su inquietud, y sus descubrimientos intelectuales, es importante agregar que su obra jamás ha perdido el toque que brinda el puro y delicado placer de hacer música. Siempre parece tener un dejo de jazz; o una vaga referencia de Gershwin en algún lugar de fondo. La música nunca es asfixiante, y cuando ella condesciende, es un músculo intelectual. El objetivo no es jamás, mostrar qué inteligente se es, sino más bien, crear matemáticamente perfectos retardos; densas texturas de diez voces, o alguna clase de artificiosa rítmica de danza que está apelando a un nivel puramente sensual.

Debido a que Nancarrow se impuso a sí mismo el aislamiento, la dificultad de encontrar pianolas en buenas condiciones, o de transportar las del propio compositor, la necesidad de alguna partitura madura, ya sea de cámara u orquestal, y el hecho de que haya recibido escaso apoyo de músicos y críticos de su propia generación, la música de Nancarrow ha demandado largo tiempo en obtener reconocimiento. Pero ahora, gracias a gente joven, como Charles Amirkhonian, quien produjo estos discos, James Tenney, quien proveyó detalladas notas, y Peter Garland, quien consagró toda una emisión de *Soundings* a Nancarrow en 1977, su obra ha comenzado a ser mejor conocida. Si aún no lo ha hecho, haga un pequeño lugar en su estante de discos para el hombre de la pianola, el individualista expatriado, el brillante músico, el infatigable experimentador, el maestro del Canon: Conlon Nancarrow.

Tomado de *Newsweek*, noviembre 1982.

Tradujo del inglés, Clara Meierovich.

# ESTETICA MUSICAL

Alberto Pulido Silva

Quiero por ahora, en parte, hacer la crítica del concepto de Estética Musical de Willi Apel en el *Diccionario de Música* de Harvard. Dice: "La estética se halla generalmente definida como el estudio de lo bello. La Estética es el estudio de lo musicalmente bello. La última meta de este estudio sería el establecimiento de un criterio que nos permitiera decir la causa o el porqué una composición en particular es bella, mientras otra no lo es". En esta serie de artículos he insistido en que en Filosofía no se impone, sino que se propone un criterio, dando razones que se puedan aceptar o no, sin dogmatizar jamás. Continúa el autor: "Lo principal en este punto de vista es que la belleza no constituye de ninguna manera el principal criterio de lo que puede ser descrito en detalle como "cualidad" o "valor artístico"; pero por lo menos debe ser admitida la posibilidad de que la música, como las demás artes, puede ser "valiosa" sin ser necesariamente bella, a menos que el término belleza sea interpretado tan ampliamente que se le permita incluir en sus aspectos lo que puede estar más cerca de lo opuesto". . . "Estética musical es el estudio de la relación de la música con los sentidos e intelecto humanos (en griego aisthesis = sentimiento, sensación)".

Para el inicio de este libro escrito por medio de artículos seriadados, remito a *Heterofonia*, Año I Número 3 (1968). Ahí recordábamos con Samuel Ramos que música es "el arte de combinar los valores sonoros, compenetrándolos de vida interior y de matices humanos universales". Así interpreté los conceptos de mi maestro. Hablábamos del sonido con "la entonación, el timbre y la duración" y del ruido como "choque de dos cuerpos no sonoros" y el uso de éste en cierta música moderna. En el libro *Estética* (Porrúa, 1966) dimos la definición genética de lo bello como "el objeto que posee la capacidad de conmover placenteramente a una persona que lo percibe", tomando este placer en sentido psicológico con el principio, aunque sea elemental, de sadomasoquismo que todos llevamos". Ahora añado que "lo feo desagrade a los sentidos y musicalmente repugna al oído". Arte, en general, es la manera como debe de hacerse una cosa valiosa, por oposición a "naturaleza", cuando el hombre interviene en la producción de un efecto natural grato. Por

autonomía, hablando en lenguaje de estética, es la actividad humana dedicada a la creación de cosas bellas (Diccionario de M. Moliner y aplicación personal filosófica).

Doy esta definición genética: *La belleza musical es un lenguaje de vivencias personales, o sea intelectuales, volitivas, emocionales o instintivas. En el arte musical la belleza es el lenguaje del compositor, por medio del cual comunica su mensaje a sus semejantes, o a su Creador, si es creyente.* "Entre sus aspectos" no se puede incluir lo feo. En lo feo no hay "valor artístico" y lo feo en la música no puede ser "valioso", como dice Apel. No estoy de acuerdo en la definición del magnífico *Diccionario de María Moliner* cuando se refiere al arte abstracto a diferencia del arte figurativo o imitativo, la modalidad del arte moderno que consiste en "la creación de formas y no en la imitación de cosas existentes". Al hablar aristóticamente ya decíamos que el filósofo se refiere a la

reproducción, por imitación, en tres maneras: 1) imitar por medios genéricamente diversos; 2) imitar objetos diversos y 3) imitar objetos, no de igual manera, sino de diversa de lo que son en realidad... Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos por arte o por costumbre y otros con la voz. Y de parecida manera en las artes todas ellas imitan y reproducen el ritmo, en palabras, en armonía, empleadas de vez o separadamente. Se sirve de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara... Con ritmo, mas sin armonía imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas... (Poética).

El Estagirita es demasiado claro y actual. El realismo tomista y el marxista se basan en su filosofía para sus teorías del conocimiento.

Lukacs dice en su *Estética*:

...Determinados fenómenos rítmicos en la existencia somática del hombre (respiración, palpitación, etcétera)... tienen necesariamente una gran influencia en el comportamiento humano... El ritmo es, pues, un elemento de la existencia fisiológica del ser vivo y la arritmia un síntoma de perturbación y hasta de enfermedad.

Cita a Scheltermán, quien dice a su vez:

Caminamos rítmicamente porque una marcha irregular sería demasiado cansada y consiguientemente nuestras huellas en la arena forman dibujos regulares, sin que a nadie se le ocurra hablar a su propósito de ornamentación.

Claro que "el animal aprende de sus órganos; el hombre educa los suyos y los domina" (citando a Goethe), pero el gran filósofo marxista lo liga íntimamente al trabajo. Recordemos que Pitágoras, al oír el ritmo del trabajo de un herrero al golpear el yunque, inventó el ritmo como teoría matemática y estética. Cita Lukács lo que expresa Caudwell en *Illusion and Reality*:

La poesía es rítmica. El ritmo promueve la elevación de la conciencia fisiológica con objeto de eliminar nuestra percepción sensible del mundo circundante. En el ritmo de la danza, de la música, del canto, nos hacemos una auto-consciencización de la conciencia. El ritmo del corazón, de la respiración de la periodicidad fisiológica, niega el ritmo físico del mundo circundante. En este sentido es también rítmico el dormir...

Esto podrá ser cierto en sentido relativo, por ejemplo, en una de las tres catarsis de que hemos hablado al principio del libro: en la primera y casi siempre más importante, la de la creación. Como dijimos entonces (tres años antes de la aparición de la obra del maestro húngaro), el compositor prescinde del yo, del aquí y del ahora para sumergirse en el yo-ego social y llegar, en caso de producir clásicamente (en el óptimo sentido de la palabra clásico) a la esencia humana idéntica, sin negar por esto la evolución en toda existencia de la raza humana.

Mas volvamos a Willi Apel en una cita y traducción de Schumann:

En ningún otro campo la prueba de los fundamentos es tan difícil como en la música. La ciencia arguye con matemáticas y lógica; la poesía posee la palabra de oro decisiva. Otras artes han elegido la naturaleza como árbitro, pidiéndole sus formas; sin embargo, la música es una pobre huérfana, cuyos padre y madre nadie sabe nombrar. Pero quizá este misterio de su origen sea precisamente el que cuenta para el encanto de su belleza.

Estoy en desacuerdo. Schumann fue uno de los mejores compositores en la historia de la música, pero no era filósofo. Esto mismo hemos dicho acerca de otros compositores en artículos anteriores. Si la música es la creación de sonidos y vivencias en el lenguaje de la naturaleza y humanamente en el del compositor musical, basado u originado en la naturaleza por medio de una de las formas de "imitación" que el Estagirita nos enseñó y que son aplicables a la música clásica antigua y moderna, pronto llegamos a la conclusión de que lo dicho por Schumann es falso. La música no es huérfana. Sus padres: el ritmo, la melodía y la armonía del universo y de los seres humanos y sus creaciones.

Carlos Marx, en *La Contribución a la Crítica de la Economía Política* (Citado en la *Estética* del autor de estas líneas (página 61), afirma:

¿Por qué la infancia social de la humanidad, en lo más bello de su florecimiento, no habría de haber ofrecido un ETERNO ATRACTIVO (mayúsculas del autor), como una fase desaparecida para siempre?

Y antes había dicho:

¿Un hombre no puede disfrutar con la ingenuidad de un niño y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su propia sinceridad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su *verdad natural*?

Soy marxólogo, no marxista. Tomo de Marx lo positivo que él tomó de Aristóteles —repito— y de otros grandes filósofos. No soy esteticista marxista. Por esta razón, entre otras, el artículo de Marx (*Estética idem*) publicado en *Anekdotia* en 1842, lo suscribo en todas sus partes, menos en su aplicación:

Mi *propiedad* es la forma, constituye mi individualidad espiritual. El estilo es el hombre ¡y en qué forma! La ley me permite escribir, pero con la condición de escribir en un estilo distinto del mío. Tengo el derecho de mostrar la cara de mi espíritu, pero en adelante lo debo hacer en giros prescritos. ¿Qué hombre de honor no se enrojece ante tal pretensión y no prefiere esconder la cabeza bajo la toga? La toga, por lo menos, deja suponer una cabeza de Júpiter. Los giros

prescritos no significan otra cosa que *Bonne mine de mauvais jeu*.<sup>\*</sup> Admirais la variedad maravillosa, la riqueza inagotable de la naturaleza. No exigis que la rosa tenga el perfume de la violeta, pero lo que el *espíritu* tiene de más rico, ¿no debe tener la facultad de existir mas que de una sola manera? Yo soy un humorista, pero la ley me ordena que escriba seriamente. Soy osado, pero la ley me ordena que mi estilo sea modesto. Gris sobre gris, he ahí el color único, el COLOR AUTORIZADO DE LA LIBERTAD. La menor gota de rocío, en la que se refleja el sol, centellea en un inagotable juego de colores, pero el sol del espíritu, cualquiera que sea el número de individuos y la naturaleza de los objetos en que se quiebre, no podrá dar más que un solo color: ¡EL COLOR OFICIAL!... La forma esencial del espíritu es la alegría, la luz, y vosotros haceis de la sombra su única manifestación adecuada. No debe vestirse más que de negro y, sin embargo, no hay una sola flor negra entre las flores. LA ESENCIA DEL ESPIRITU ES SIEMPRE LA VERDAD MISMA. ¿Y qué fijais como esencia? La modestia. Sólo el indigente es modesto, dice Goethe. ¿Es en un indigente que queréis transformar el espíritu? O la modestia ¿será solamente la modestia del genio de que habla Schiller? Entonces TRANSFORMAD PRIMERO A TODOS VUESTROS CONCIUDADANOS Y ANTE TODO A VUESTROS CENSORES EN GENIOS.

Saquen los lectores conclusiones de esta maravilla para el arte en general, como la poesía, la novela, la oratoria y en especial, la música. Me refiero, por supuesto, a las artes de oriente y de occidente.

Están presentes Hungría, Checoslovaquia, Corea, Laos, Camboya, Bangla Desh, América Latina y hoy Vietnam...

Líneas antes había dicho:

Aun nos esuremece el llanto de los millones de judíos calcinados en los hornos crematorios...

Mientras diluvia la sangre de los niños, las viudas y los ancianos, se emborrachan sarcásticamente los líderes de las partes y con cinismo acusan a Vietnam de incitarlos a la guerra atómica. La sangre clama justicia. Hasta los dioses griegos que derimen sus querellas valiéndose de los hombres, están asqueados... Pero Zeus aún no baja las cejas en señal de asentimiento (*Cuarenta Poesías* de Alberto Pulido Silva, Segunda Edición -agotada- ENAG, 1972, México).

---

\* Buena cara de perdedor (Editores).

# DE GRADO O POR FUERZA

José Antonio Alcaraz

Junto a la gradual dilatación del apéndice nasal perteneciente al héroe de tantos cuentos en el país de Nunca Jamás: Pinocho Quintanar, a causa de su mitomanía (malévola e ingenua en dosis idénticas) uno de los acontecimientos recientes más importantes es la primera ejecución mundial de la *Sinfonía V* de Candelario Huízar.

En las notas correspondientes al programa de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, del 18 de abril, escribí:

“El estreno de ésta, la última sinfonía escrita por el compositor mexicano, viene a poner de relieve una vez más en forma punzante la agresiva indiferencia a que se enfrenta cotidianamente el creador musical en México, país que persiste en el olvido en funciones de norma y la minimización como mandamiento hacia quienes escriben música:

a). Terminada según el manuscrito el 21 de abril de 1960, la obra permanece (al momento de escribir esta nota) inédita.

b). Evidentemente, ha tenido que esperar 19 años, y —lo que parece más indispensable aún— la muerte del autor. Candelario Huízar (1883-1971) para ser estrenada.

c). Ha debido ser fundamentalmente la acción *motu proprio*. de un miembro de las nuevas generaciones Eduardo Diazmuñoz, la propiciadora de este primer contacto partitura-público.

Todo esto, viene a refrendar que el compositor en México es una especie de alienado sin uso ni función, obstinado en la escritura de obras que nadie quiere consumir, ni —menos aún— distribuir.

Las obras sinfónicas de compositores mexicanos —cuando se tocan— suelen ser colocadas al principio de los programas, de manera que un buen sector del público, ese al que molestan, pueda llegar tarde y ahorrarse tan desagradable experiencia, para disfrutar beatíficamente a continuación de partituras cuyos autores tienen la garantía de la desinencia germánica, rusa, italiana o —en el mayor de los casos— francesa. . . (lo que si bien se ve no deja de ser una garantía satisfactoria).

Tal, afortunadamente, no es hoy el caso; estamos ante la brechtiana excepción; por lo que cabría deducir que algo anda mal.

Una orquestación rica y brillante, así como exuberante fertilidad de ideas son las características primordiales de esta *Sinfonía V* de Huízar, mismas que indudablemente motivaron en buena parte el aplauso cálido, lleno incluso de entusiasmo, lo que no ocurre con frecuencia ante las obras mexicanas.

Varias observaciones tomadas durante la ejecución, se transcriben aquí en un intento de enfatizar las múltiples y evidentes cualidades de tan atractiva partitura.

*Primer movimiento.*—Después del solemne inicio, un tanto fanfarria, es notable la intervención de la cuerda, muy semejante al uso que de esta familia instrumental hace Falla (1876-1946) en sus grandes ballets; rasgo de particular coherencia, pues el todo da la impresión de tener un pronunciado aire "español". La abundancia de secuencias yuxtapuestas, se traduce en un corte rapsódico. Y si recuerda a Shostakovich (1906-1975) en sus líneas melódicas e instrumentación, el trazo general (en cuanto a diseño formal) es de Enesco (1881-1955).

Los nombres de estos compositores aparecen aquí como referencia: no se trata de insinuar siquiera que Huízar haya experimentado su influencia, constituyen una mera guía para intentar situar con palabras, de manera aproximada, cuanto ocurre en el transcurso sonoro (en idéntico sentido habrán de utilizarse y tomarse los otros creadores musicales aquí citados).

*Segundo.*—Decididamente un *Scherzo*, sabroso y radiante. De cierta manera, semejante al *Huapango* (1940) de Moncayo (1912-1958); por una acumulación gradual de materiales que se inicia con la percusión marcando un pulso rápido muy regular, y termina por dar congruencia global al episodio. Hay un trío y la correspondiente repetición, pero asimétrica. Destellos ocasionales son semejantes a Nielsen (1865-1931). Este movimiento es aquel que tiene una construcción más fácilmente perceptible; como en la suma de la obra, se conserva una especie de esqueleto o armazón de la estructura "sinfonía" arquetípica. La atmósfera dada su jovialidad, por rústica y estimulante, es "coplanesca" de alguna manera (Ch. Willy).

*Tercero.*—Se estaría tentado a afirmar que mira del lado de Ponce \* (1886-1948) o Bernal Jiménez (1910-1956); pero es Huízar, muy Huízar. Es el mejor momento de la obra: la intensidad lineal de las secuencias alternadas, una gran discreción (casi pudor) así como el sereno dibujo que hacen oír oboe y corno inglés, fundamentan esta afirmación. La sobriedad de su lirismo y una construcción que por momentos parece haber sido derivada de una chacona, ponen de relieve su clara afinidad con Holst (1874-1934); aunque la resultante sonora —en especial a causa de su transparencia y factura armónica— pueda identificarse con mayor certeza a Delius (1862-1934).

*Final.*—Después del penetrante sentido trágico de la introducción, el

---

\* 1882 (R).

carácter indígena evidente de la sección más movida que se escucha después, es notable. También el término “indígena” está usado aquí como referencia; no señala una cita textual glamurizada. De nuevo, la sucesión de episodios responde a otro tipo de organización que la tradicional. Otto Mayer Serra solía afirmar que “Huizar es una especie de Sibelius mexicano”; en este último movimiento y precisamente a causa de la manera abrupta, sorpresiva, de presentar nuevas ideas es donde se marca con mayor claridad la similitud con el músico finlandés. Sin embargo, las texturas y uso del color es posible asociarlas con frecuencia, aquí, a Moncayo: su discípulo. Interrelación fructífera y afinidades selectivas; esto último aun cuando en Moncayo la carga mexicana sea primordialmente mestiza. Por su parte, Huizar hace uso de un recurso que, no obstante su gran libertad de escritura y construcción, le remite en forma voluntaria a las formas clásicas cuya observación a distancia le fue tan útil en esta *Sinfonía V*: hay una recapitulación de visiones, fragmentos y motivos, cuando se acerca al final con que culmina vigorosamente esta vital partitura.

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México corporizó de manera dinámica las mejores virtudes de esta obra. A este organismo orquesta y al admirable empecinamiento de Diazmuñoz en demostrar que los compositores mexicanos, *volis nolis*, con frecuencia rebasan el subdesarrollo. . . aunque la demostración práctica y el testimonio correspondiente, aparezcan sólo —como es el caso— después de su muerte.

Tomado de *Proceso*, marzo de 1973.

# EL ADMIRABLE CANDELARIO HUIZAR

*María Luisa Rangel*

Al leer las biografías del maestro Candelario Huízar, escritas por el doctor Jesús C. Romero y por el maestro Francisco Moncada García, me di cuenta de que ambas terminan en 1944, cuando el maestro Huízar sufrió su primera embolia cerebral, por lo que me propuse averiguar qué pasó después: qué hizo durante los siguientes 26 años que continuó viviendo en la ciudad de México donde murió.

Nacido en 1883, en Jerez, Zacatecas, Candelario Huízar García de la Cadena pasó su niñez trabajando como orfebre; después, por su gran musicalidad y habilidad para tocar varios instrumentos, pudo ganarse la vida tocando en bandas y en un cuarteto de cuerdas, en su ciudad natal y en Zacatecas. También fue revolucionario bajo las órdenes del general Pánfilo Natera.

Una vez en la capital, realizó brillantemente sus estudios de corno, instrumentación y composición, en el Conservatorio Nacional de Música. Fue uno de los primeros músicos de la Orquesta Sinfónica de México, en la cual ocupó el puesto de cornista y más tarde el de bibliotecario y copista. Al mismo tiempo era bibliotecario, copista y profesor del Conservatorio y de otras escuelas adscritas a la Sección de Música de Bellas Artes, así como Director de la Escuela Popular Nocturna de Artes para Trabajadores. Dentro de este trabajo abrumador, se dio tiempo para estudiar técnicas de dirección de orquesta.

Pero muy pocos saben que, al acaecer su tragedia, en 1944, le fueron quitadas todas esas plazas, de la manera más arbitraria. Esto me lo informó la hija menor del maestro Huízar: Micaela, quien, como su padre, es profesora de la Sección de Música Escolar de Bellas Artes.

Después traté a la viuda y descubrí que ella es tan admirable como su difunto esposo. Consuelo Luna viuda de Huízar posee el valor y temple de las grandes heroínas y, por su exquisita femeneidad y dulzura, todo en ella evoca a la Fuensanta de López Velarde.

Si llegasen a extinguirse las mujeres de su clase, entonces sí que habría motivos para preocuparse muy seriamente por el futuro del país. Cuando la escucho relatándome las vicisitudes de su vida, me pregunto de dónde sacará tanta fuerza esta mujer menudita, de apariencia delicada, que enviudó en 1970, año en que la muerte sepañó físicamente a dos seres hechos el uno para el otro. Tal parece que la tragedia del maestro, compartida absoluta y constantemente por su esposa, los unió para siempre, porque siento que a través de los ojos de Consuelo también me miran los del maestro.

Hemiplégico primero y totalmente paralítico después, lo más extraordinario consiste en que nunca dejó de trabajar y producir. Se levantaba a las cinco de la madrugada y a las seis ya estaba ante su mesa de trabajo componiendo, haciendo arreglos corales para los coros que su esposa formaba y dirigía, o simplemente copiando música, oficio éste tan indispensable para la música culta, que ésta no podría existir sin aquél. Con su brazo izquierdo —único que podía mover—, el maestro se las ingeniaba para dibujar pautas fijando la regla con el codo mientras su mano rayaba el papel. Traté de hacer esto un día y empecé a comprender su calvario. A esto hay que agregar que permanecía sentado la mayor parte del día y, si sabemos lo que significan varias horas de trabajo en esa postura, podemos imaginar lo que el maestro padeció durante los últimos doce años de su vida. Pero a su lado estaban su amorosa y alegre compañera y sus hijitas Lucía y Micaela, para alentarlo y hacerlo olvidar un poco la crueldad y el abandono de sus superiores inmediatos, especialmente de uno a quien Micaela, ya mayor, le dijo un día: “Vendrá el tiempo en que usted pagará todo el mal que le hizo a mi padre”. Y Micaela profetizó.

Lucía y Micaela son madres de bellas y felices criaturitas, pero ellas, de expresión triste aun cuando sonríen, llevan la impronta de su infancia desdichada. No así Consuelo que ríe con los ojos aun cuando llora y que bromea e intercala anécdotas graciosas con las tristes para hacer menos amargo su relato. Bien puede uno imaginar lo encantadoramente traviesa que debe haber sido cuando el maestro la conoció. Ella cuenta que el primer día de clase de Análisis Musical, en el Conservatorio, sentóse lo más apartadamente posible del maestro, pues éste tenía fama de ser muy estricto y exigente. “Cuando no sabíamos algo o nos equivocábamos, se jalaba sus orejas y eso nos hacía temblar porque significaba que estaba muy enojado”. Pero en el transcurso de ese año, ella fue acercándose al frente hasta sentarse en la primera fila. Al finalizar los dos años de rigor en esa materia, el maestro formó un grupo escogido con los alumnos más aprovechados que deseaban continuar adentrándose en los fascinantes caminos de la música. Para entonces, Consuelo era ya su predilecta y, durante los dos años que siguieron en ese curso llamado “Grandes Formas”, ella tomaba lista de asistencia. “Empecé sentándome en la última fila y acabé en el escritorio de Candelario”, recuerda muy ufana.

Le brillan sus ojos aún con más fulgor al recordar cierta ocasión en que el maestro le encargó un trabajo de copiado musical. Viéndola frente a él al día siguiente, el maestro le preguntó: “¿Ya tiene el trabajo?” Ella contestó que no, a lo que él le espetó: “Entonces, ¿a qué vino?” Ofendida, Consuelo se fue inmediatamente para su casa. A las tres horas, apareció el mozo

de la orquesta, Felipe, para decirle que el maestro la llamaba. Ella contestó que iría hasta llevar terminado el trabajo. Al día siguiente, a las siete de la mañana, volvió Felipe con la súplica: "El maestro está desesperado, por favor, venga usted a verlo". Mas Consuelo seguía firme y contestó que iría cuando terminase el trabajo. Más tarde, ese mismo día, Felipe la encontró en el Conservatorio: "El maestro está rete enojado. No he comido por andarla buscando, por lo que más quiera, venga usted". Consuelo volvió a responder que primero terminaría el trabajo. Al llegar a su casa, sin embargo, la encontró cerrada y, no teniendo llave para entrar, se halló sin saber qué hacer. En esto, volvió a aparecer Felipe con la misma súplica. Esta vez Consuelo no pudo negarse más. Una vez frente al maestro, éste le dijo con gran humildad: "Perdóneme, Consuelo... la invito a comer, ¿sí?"

Consuelo se convirtió en colaboradora y confidente imprescindible para el maestro. Mientras tanto, él creaba obra tras obra que la orquesta sinfónica estrenaba con buen éxito creciente en cuanto a la reacción del público y de los más respetables críticos de entonces. Lo que escribió sobre estas obras Silvestre Revueltas es prueba contundente e irrefutable de su gran valor y belleza.

Para el maestro, que cargaba la pena de un primer matrimonio muy desventurado, estos triunfos eran una compensación, un alivio, hasta que llegó el fatal 1944. Durante un año, el maestro estuvo entre la vida y la muerte, gastando en curaciones y medicinas hasta el último centavo ahorrado. Tal vez hubiese muerto de no ser por las atenciones y cuidados de su hermana y de Consuelo. Viéndolo fuera de peligro, Consuelo entró a trabajar como profesora de música en el Internado Rural de Palmira, cerca de Cuernavaca. Hasta allá iba a visitarla el maestro arrastrando una pierna y ayudándose con un bastón. "Cuando nos casamos, nunca más usó el bastón. Le gustaba más apoyarse en mi hombro, como en esta fotografía, ¡mira!" En 1946 se casaron y desde entonces vivieron en la casa donde ahora se encuentra Consuelo rodeada de recuerdos. Aunque está jubilada, esta auténtica maestra de vocación no pudo permanecer alejada de la docencia y se ofreció para formar, gratuitamente, una orquesta de juguetes en la escuela donde estudia su nietecito Isaac. Me cuenta que la orquesta debutó el pasado mayo, el Día de las Madres.

Su generosidad no conoce límites: los cientos de arreglos corales e instrumentaciones que hizo el maestro, están a disposición de cuanto músico los solicite. Tampoco quiso cobrarme las copias que ella me hizo de las canciones del maestro. Desciende de esa estirpe que goza con darlo todo y que está por desaparecer, quizá para bien, pues la realidad nos muestra que esa característica tan mexicana no nos ha favorecido.

Consuelo interrumpe mis pensamientos contándome que el día 23 de junio pasado, ella, sus hijas, yernos y nietos, fueron a Zacatecas, invitados por el Gobierno del Estado, para inaugurar una plazuela que se encuentra a un costado de la Catedral y que se llama desde ese día Plazuela Candelario Huízar. La placa conmemorativa quedó colocada sobre el muro sur de la Catedral. Las autoridades y el pueblo de Zacatecas están efectuando los trámites necesarios para llevarse los restos del maestro a Zacatecas y depositarlos en la Rotonda de los Hombres Ilustres que se encuentra en el Cerro

de la Bufa. No es esta plazuela lo primero que lleva su nombre en el Estado de Zacatecas. En Jerez hay una Escuela Candelario Huízar que el maestro inauguró en persona. "Entonces ya teníamos automóvil y yo manejé hasta allá. Hace cinco años dejé de manejar, cuando me dio el infarto", me dice mientras pasa las hojas de su álbum de fotografías. Hay varias en las cuales veo al maestro sentado en su silla de ruedas, la que le obsequiaron los exalumnos del último grupo que estudió con él en el Conservatorio.

Al final del álbum están las fotografías de algunas de las fieles alumnas, compañeras de Consuelo en esa última cátedera que impartió el maestro. Veo los vestidos y los peinados que usábamos en los años cuarenta y me siento plenamente identificada con esas jóvenes, a pesar de no haberlas conocido. Eramos generaciones idealistas que idolatrábamos a los maestros como Candelario Huízar, maestros que daban sus clases con pasión, como si en ello les fuese la vida. Eramos demasiado románticas y confiadas. Cada una de nosotras se creía señalada para llevar a cabo una importante misión y con esta ilusión la vida se nos hizo menos dura de como la encuentran los jóvenes de hoy".

El seis de julio, organizada por el CENIDIM, se inauguró una Exposición Candelario Huízar en el Museo de la Ciudad de México. Esta exposición ya fue presentada en la ciudad de Oaxaca y posteriormente será llevada a la ciudad de Zacatecas.

RETROSPECTIVA  
CRITICA  
EN TORNO A  
SILVESTRE REVUELTAS



## SEMBLANZA

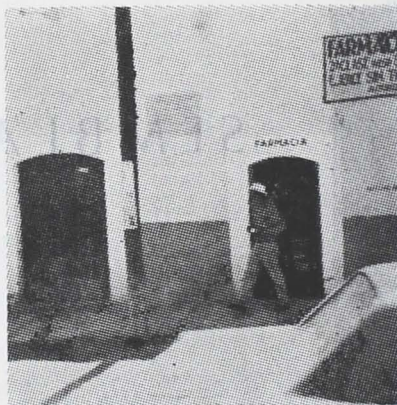
*Esperanza Pulido*

En su juventud como  
violinista.

El cariño que me producen Silvestre Revueltas y su música me impulsaron a dirigirme a Santiago Papasquiaro para ver la casa donde nació y quizás averiguar algo acerca de su infancia. La casa estaba ahí, con una farmacia anexa y la placa conmemorativa de cuya existencia ya tenía noticias; pero, fuera del acta de su nacimiento y el barrio España que él rememoraba en sus recuerdos, sólo me topé con un viejo contemporáneo suyo, quien me dijo: "Era un niño taciturno que no jugaba con nadie y se paseaba solo. Así, pues, es preferible acudir a su autobiografía, aunque escrita a retazos. Allá en Santiago, sólo pedí permiso de entrar al cuarto que las actuales habitantes de la casita creen como probable sitio privilegiado, donde, un 31 de diciembre de 1899 lanzó su primer gran grito de liberación musical el primogénito del matrimonio Revueltas. Lo que Silvestre dejó escrito de su vida abarca sólo los 13 primeros años:

Nací en Santiago Papasquiaro... Creo que es un lugar cercano a las montañas, pues el recuerdo más lejano y vivo de mi infancia me ilumina un viaje por la sierra, amarrado a una mula —era muy pequeño—, [o] durmiendo el sueño bajo la tienda de campaña y sobre el suelo, cazando pajarillos con rifle de salón, recogiendo frutas en la madrugada, oyendo a los lobos en la noche. Desde entonces me quedé un automático, tendido amor por los pinos, las montañas y los horizontes; así como, más tarde, viviendo en Ocotlán, del Estado de Jalisco, soñé con puertos y barcos —Ocotlán, está a orillas del río Lerma, que desemboca en el lago de Chapala— y me enamoré del mar, soñando para siempre. Fueron mis primeros amores el cielo, el agua y la montaña. Después vino la música... más tarde la música por dentro.

Mi madre nació en un mineral del Estado de Durango, llamado San Andrés de la Sierra y allí vivió toda su juventud: hija de mineros y entre mineros; entre quebradas y cascadas; y árboles y flores. Ella me ha contado su infinita curiosidad por saber del mundo que ocultaban las altas montañas que rodeaban su pueblo; sus sueños y su siempre nueva admiración y amor por la naturaleza. Soñaba con tener algún día un hijo, poeta, escritor, músico; alguien que pudiera expresar todo lo que ella admiraba y amaba de la naturaleza y de la vida. A ello se



Casa donde nació Revueltas.

debió probablemente que yo naciera con una malhadada afición por la música y por la pereza, y una inacabable nostalgia de nuevos horizontes. Era muy pequeño, tres años —me cuenta ella— cuando por primera vez oí música. Era una orquestita de pueblo que tocaba la serenata en la plaza. Yo estuve de pie escuchando largo tiempo, y seguramente con una atención desmedida, pues me quedé bizco.<sup>1</sup> Y bizco estuve por tres o cuatro días (Ahora ¡desgracia mía! ya no me quedo bizco ante los músicos). De niño (también de hombre) preferí siempre dar tamborazos en una tina de baño y soñar cuentos, que hacer algo útil y así pasaba los días imitando con la voz diversos instrumentos, improvisando orquestas y canciones y acompañándome con la tina de baño. Esas redondas tinas de baño que siempre me gustaron más para tambores que para baño.

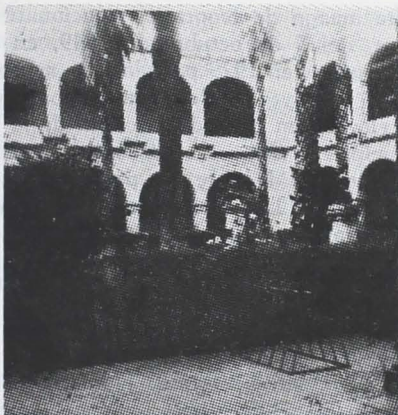
Y seguí soñando música y países remotos. Recuerdo dolorosamente el solfeo. A veces las desafinaciones me costaron coscorriones poco musicales. Mis lágrimas cayeron sobre el Eslava.<sup>2</sup> Leí libros de viajes con lágrimas y do, mi, do, mi, sol. Tenía seis años. Quería ser misionero en remotos lugares, predicador y músico. Me gustaron las vidas de los santos y las de los bandidos.

Hay un barrio de Santiago que se llama España; creo que se cruza un arroyo para llegar ahí. Tenía apenas ocho años cuando salí de Santiago: casi no lo recuerdo. Yo vivía un sueño de aventura cada vez que iba a España. Me mandaban allá con mi abuela cada vez que me daban aceite de ricino. Para que reposara la purga. Allí me ponía a limpiar frijoles y a tocar una flauta de carrizo.

Después toqué [el] violín. Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara. Mi pobre padre que era un poeta de su vida humilde, nos llevaba de un lado para otro, porque sus negocios comerciales andaban de capa caída (era un comerciante que amaba el arte y la poesía. A él le debo lo mejor de mi vida interior y mi mejor amor por los hombres). Hice progresos rápidos y tocaba piezas y canciones populares, o las improvisaba. Hice mi primera aparición pública en el Teatro Degollado de Guadalajara. Al día siguiente mi padre compró todos los periódicos (desde entonces me han perseguido y

1) En jerga mexicana “quedarse bizco” equivale a “quedarse con la boca abierta” (La R.)

2) El Eslava era un método de solfeo que se usó mucho en México, antes de que hiciera su entrada el Solfeo de los Solfeos de Dannhauser y Lemoine. (La R.)



La plaza de Santiago con un busto de Revueltas.

ahora ya no los quiero comprar). Para él era una recompensa dulce, por el gusto que había hecho comprándome un traje nuevo para aquella ocasión. ¡Estábamos tan brujas!<sup>3</sup>

Mi padre, que tenía un vago temor de que la música no me diera para comer, me hizo estudiar teneduría de libros, taquigrafía, aritmética y ciencias ocultas, sin ningún resultado. Fui dependiente de una tienda de ropa y de abarrotes,<sup>4</sup> con gran desesperación de los patrones que siempre me mandaron a... tocar el violín. En revancha, creo haberme robado uno que otro quintito para comprar "leche quemada" y pasteles, que eran mi debilidad. Cada domingo me daban un tostón,<sup>5</sup> del que gastaba 25 centavos en pasteles y el resto se lo daba a mi abuela, con quien vivía pobrementemente en un cuarto redondo.

Fui creciendo y tocando.

Vine a México. ¡México! Hice versos inevitables y escribí cartas con puros puntos suspensivos. Mi buen padre se alarmaba...

Seguí estudiando música y fui poco aplicado. Desde muy temprano amé a Bach y a Beethoven. Me gustaba pasearme a grandes zancadas, con la melena alborotada y los brazos cruzados a la espalda, por las románticas avenidas de Chapultepec. Siempre tuvieron influjo sobre mí esas litografías y grabados que muestran al pobre de Beethoven con cara de pocos amigos, desafiando y desatando tormentón. Yo no podía hacer menos.<sup>6</sup>

En 1937, a invitación del Congreso valenciano de Escritores para la Defensa de la Cultura, viaja allí y ejecuta algunas de sus obras con el éxito acostumbrado. A su regreso a México, prosigue su obra de creación que durante el decenio 1930-1940 alcanza su máximo apogeo, con *Cuauhnáhuac*, *Esquinas*, los cuatro *Cuartetos*, *Ventanas*, *8 X Radio*, *Janitzio*, *Caminos*, *Homenaje a García Lorca*, *Siete canciones de García Lorca*, *Sensemaya*, la inconclusa *Coronela*, etc., etc., pero no es aquí donde vamos a analizar su obra.

3) Faltos de recursos económicos. (R.)

4) Tiendas de ultramarinos. (R.)

5) Cincuenta centavos. (R.)

6) Estos apuntes los escribió Revueltas en la ciudad de México, a la edad de 38 años. Le quedaban apenas dos más de vida... (R.)

Para terminar este amago de biografía, mencionaré un artículo de Gerónimo Baqueiro Foster, del 5 de octubre de 1949, en el que rememoró el significado que tuvo Revueltas en 1929 para la vida musical de México, cuando Carlos Chávez llamó a Silvestre Revueltas —como ya lo anotamos más arriba— para que lo relevara un poco de la carga de la Sinfónica Mexicana, como se llamó al principio la Orquesta Sinfónica de México. Escribió Baqueiro: “La presencia de este hombre de personalidad tan extraordinaria, encendió los entusiasmos entre la gente ejecutante de instrumentos de arco. Desde que comenzó a ensayar con la orquesta de alumnos (del Conservatorio), advirtió a los músicos de la sección de cuerdas, sonriente y con finezas, la conveniencia de estudiar el arco y nadie se disgustó. Al contrario, el agradecimiento se le veía en la cara a los reconvenidos”.

“Su don de persuadir se impuso. Los estudios de la orquesta fueron cátedras de ejecución y de interpretación. Hablaba con tal insistencia de acentos, de fraseo, de matices, de ritmo, que en la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza (como se llamaba por aquel entonces el Conservatorio) se operó un cambio sensacional. Las expresiones: ‘*Así lo quiere Revueltas*’, ‘*Así lo dice Revueltas*’, ‘*Así lo hace Revueltas*’, eran constantes en bocas de alumnos y profesionales. Cierta día, al terminar un ensayo, se encerró en uno de los salones de clase con una veintena de ejecutantes de instrumentos de arco... Dio su primera lección colectiva fuera de ensayo, para que la aprovecharan quienes estuviesen necesitados de ella. Instituida ese día su cátedra extra-oficial, hubo que legalizarla después. El domingo 3 de marzo, a las 11 de la mañana, dio la Orquesta Sinfónica de Alumnos de la E.N.M.T. y D., en el Anfiteatro de la Preparatoria, el primer concierto de una temporada inolvidable. En el programa, al cual no hay que hacerle caso, figura Carlos Chávez como director, pero éste sólo dirigió la suite *Peer Gynt* de Grieg. Fue Revueltas el que interpretó la *Sinfonía No. 5* de Haydn. La gente que estaba de pie fue más que la que pudo sentarse... Lo que no recuerdo en absoluto es si la *Obertura de Rienzi* de Wagner la dirigió Chávez y es esto porque en los ensayos la estudió Revueltas y estuve en ellos. De ahí la confusión. “Desde ese día ya no sólo los músicos proclamaron la grandeza musical de Revueltas: también el público. Lo que oyeron en la Preparatoria<sup>7</sup> era bastante para muestra”.

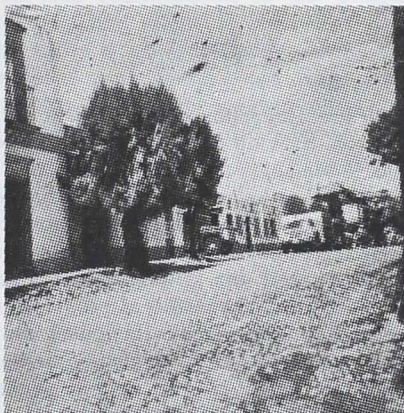
“Por una sincera amistad, en principio y por el tremendo quehacer en la dirección del establecimiento, Chávez dejó a Revueltas el manejo de la orquesta. Planeada la serie de 27 conciertos que debían desarrollarse del 3 de marzo al 1º de diciembre de 1929, a la Sinfónica de alumnos, bajo la dirección de Revueltas, se le señalaron siete. Este progresó vertiginosamente, ganando al mismo tiempo adeptos por todas partes”.

“Obligado como director de la Sinfónica Mexicana —que más tarde fuera la Sinfónica de México— Revueltas era el preparador de los programas de Chávez. Este, que no conocía la técnica de los instrumentos de cuerda exci-

tados por arco, perdió por completo su autoridad ante los músicos. Revueltas era el maestro y el ídolo. ¿Cómo permitir que Chávez destruyese de un golpe lo que él había dejado tan bien puesto?”.

“Un día la crítica y el público empezaron a señalar la superioridad de Revueltas como director y como compositor...”

“Era un gran violinista, un gran director, un gran compositor y un gran hombre”.



Una calle de Santiago Papasquiaro

- 
- 7) El Anfiteatro de la por aquel entonces Preparatoria No. 1, donde Diego de Rivera pintó su primer mural, es ahora un lugar de turismo para visitar al Generalito y los murales de Diego. De vez en cuando se ofrecen ahí algunos conciertos en el ahora llamado Anfiteatro Bolívar. (R.)

## SILVESTRE REVUELTAS GENIO-HOMBRE-LEYENDA

*Jorge Velazco*

Es posible que Silvestre Revueltas sea el artista mexicano sobre el cual existen más mitos y cuentos. Su vida corta e intensa, su romanticismo violento y exacerbado, su genio indomable y explosivo, sus tres matrimonios lo han llevado a la categoría de hombre-leyenda. Revueltas ha llegado a ser un valor aceptado, un monumento nacional que tirios y troyanos reconocen sin discutir, si bien no muchos saben a ciencia cierta cuáles son sus méritos, por qué era un gran artista y cuál es la razón por la que debe reconocerse su valor, además de una curiosa situación que ha llevado al público a desconocer la mayor parte de su obra, a pesar de que muchas melodías de Revueltas (aquellas en las que captó el espíritu nacional y la alegre melancolía del mexicano) viven en el oído de muchas personas que no las tienen identificadas como creación del popular músico y revolucionario artista.

No cabe duda que los músicos más importantes de la primera mitad del siglo XX en México han sido Chávez y Revueltas. La importancia atribuida a estos dos artistas no está ligada a las ideas de omnipotencia o poder político ni pretende comprometer la trascendencia de otros músicos mexicanos tan grandes como Manuel M. Ponce sino a la obra que ambos realizaron y a la forma como lograron modificar el medio artístico y profesional, además de su labor como pilares del moderno nacionalismo mexicano, cuya expresión plástica y literaria había sido ya expuesta por Villaurrutia, Orozco y Rivera. Chávez integró un esquema mexicano de fuerte raíz en las antiguas civilizaciones de Mesoamérica y Revueltas logró sintetizar ese núcleo emocional que se halla escondido debajo de los aspectos pintorescos de lo popular y, al igual que Chávez y tal vez en mayor grado pudo hallar los intervalos, el ritmo, la armonía y las formas adecuadas para componer música inconfundiblemente mexicana sin acudir a temas folclóricos ni canciones populares, sino escribir siempre música propia y original, que cataliza las inquietudes nacionales y que es mexicana sin ser mexicanista.

Revueltas recibió una fuerte influencia de Chávez al principio de su carrera como compositor, pero a partir de la composición de su primera obra sinfónica, *Cuauhnáhuac*, adquirió su personalidad musical propia. El introspectivo y culto concepto musical de Chávez no se adecuaba al temperamento musical espontáneo pintoresco del pueblo mexicano, el jolgorio de mercados, calles y carpas se acerca más a la posición de Revueltas. Ese melancólico humor tan característicamente mexicano, que Samuel Ramos estudió con tanto acierto y que unifica el valor con el masoquismo, parece ser autóctono de la música que creó. La mezcla de estímulos disímiles y repentinos aparece constantemente en su música. Chávez tuvo una importancia excepcional y definitiva en la vida y obra de Revueltas. Así como la actividad de Chávez conformó la música mexicana de 1930 a 1960 y le dio una forma característica, así la vida creadora de Revueltas está condicionada en sus principios por la acción de Carlos Chávez. Fue éste quien alentó a Revueltas para que se volviera un compositor, quien le enseñó a pensar metódicamente en la composición y le dio armas y oportunidades profesionales que Revueltas no había tenido antes. El que posteriormente chocara el espíritu libre e informal de Revueltas con el autoritarismo y férrea disciplina de Chávez y apareciera una brecha entre los dos no puede invalidar las palabras del propio Revueltas: "*Cuauhnáhuac, Colorines, Janitzio, etc.*, jamás hubieran visto la luz sin el estímulo y la alentadora energía de Carlos Chávez".

Su conocimiento, tal vez intuitivo, de los recursos orquestales y de las combinaciones instrumentales, era enorme y le permitió lograr muchos mosaicos instrumentales, casi siempre basados en el sabio uso del grupo de percusiones y girando alrededor de los alientos. Resulta curioso que Revueltas, violinista de origen, haya evitado la instrumentación basada en la primacía virtuosística de la cuerda y haya instrumentado utilizando básicamente la bipolaridad de alientos y percusiones. Una cierta influencia afrocubana, en ritmos y estilo, determina ciertas obras de Revueltas y aparece, aquí y allá, en todas ellas.

Es indudable que la obra de Silvestre Revueltas tiene aquel imponderable necesario para tener una comunicación directa con la sensibilidad básica, común e individual de los humanos y que también puede subrayar los intereses estéticos del subconsciente colectivo. La prueba está en la aceptación de su música de donde quiera que se toque: Europa, Estados Unidos o Unión Soviética. También es notable por la creciente afición que su música despierta en músicos y público. Esto a pesar de que la música de Revueltas está impregnada de un nacionalismo profundo y auténtico y que a causa de ello, la comprensión de sus raíces y la falta de familiaridad con ritmos y tipos de melodías no puede fácilmente darse en personas ajenas al medio y tradición mexicana. A veces es, incluso, algo difícil para una orquesta tocar su música con una comprensión adecuada. ¿Qué puede sentir un músico inglés ante la para él enigmática indicación que aparece en *Redes* "a tiempo de corrido"? y,

sin embargo, los músicos ingleses gustan de *Redes* y de muchas otras obras que han logrado conocer.\*

El problema de dilucidar si la forma musical debe tener un ser claramente determinable, que sea común a toda la música como el ciclo vital es común a los humanos, excede los límites de este trabajo. Por lo tanto, no discutiremos las ideas que sobre la forma de las obras de Revueltas han sido expresadas. Se dice que el nacionalismo musical llega a topar con el problema de la forma en cierto momento de su evolución. Claro que este criterio se basa en la aceptación de las formas supuestamente implantadas por Beethoven y en la gradación axiológica de formas grandes y pequeñas, más allá de su posible extensión. Revueltas compuso exclusivamente en formas pequeñas. El poema sinfónico, la pieza instrumental corta, la canción o el desarrollo de una secuencia musical a través de unidades cortas fueron sus formas de expresión. Se dice que en sus obras orquestales el material melódico se halla simple, simplemente expuesto, sin que haya elaboración o desarrollo. Esto sólo se mantiene a la ley de una rígida y austera concepción formal de la música. El desarrollo en el sentido de la escuela sinfonista alemana, sólo es un concepto válido dentro de las premisas formalistas que afirman la existencia de valores y principios permanentemente vivos. Revueltas compuso en la forma que él mismo descubrió y que le era natural. En ese sentido, su forma es perfecta y acabada y nada podría justificar una censura al músico que descubre sus propias leyes y que le otorga a sus obras el ciclo que la lógica intrínseca de su material reclama. Negarlo sería afirmar la uniformidad, y por lo tanto el aburrimiento en la creación musical. El origen norteño de Revueltas influyó tal vez en su trabajo alrededor de la estilización de las características del *corrido*, así como Galindo lo hizo con el *son* o Chávez con la música indígena. Sin citar textualmente melodías, logró componer *corridos* de gran fuerza, elevación y totalmente originales.

El que en un lapso de solo diez años Revueltas haya producido toda su obra y que esa sea una obra genial que le ganó un puesto en la música del siglo XX, no sólo en México sino en el resto de América y Europa, es un caso excepcional y constituye un testimonio de la tremenda fuerza creadora del artista. En esos diez años terminó treinta obras, un promedio de tres al año, que se alternaron en su labor con recitales, conciertos, clases, periodismo, dirección de orquesta, actividades políticas y vida personal. Tal exuberancia y riqueza son poco usuales, sobre todo si se tiene en cuenta que dieciséis de esas obras fueron compuestas para gran orquesta y que por lo menos dieciocho de ellas son de importante trascendencia en la música nacional y que tal vez cinco de ellas no tengan par en la música del siglo XX.

---

\* En 1976 Eduardo Mata dirigió un disco completo de obras de Revueltas, con la New Philharmonia Orchestra de Londres (*Sensemayá, Redes, Itinerarios y Caminos*. (R.)

Revueltas era un hombre modesto, sencillo y directo que detestaba la pose, la afectación y el snobismo. Fue un hombre relativamente aislado y nunca manejó las relaciones sociales en busca de ventajas personales. Detestaba a los críticos mexicanos de quienes decía que eran ignorantes y se sentía profundamente identificado con el pueblo, sus costumbres y su vida. El folclore y el paisaje mexicanos eran fuentes de inspiración para él. Creía en el contenido emocional de la música ya que alguna vez contestó a una pregunta sobre el significado de su música con estas palabras: "Si supiera cómo expresarme en palabras ¿cree usted que desperdiciaría mi tiempo escribiendo tantas malditas notitas?" En otra ocasión declaró: "En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter del pueblo de mi país".

A pesar de la implicación programática de su música y de su conciencia social y política, creemos que los títulos de sus obras son, un poco a la manera de Varese, más sugerencias o evocaciones que programas. Dijo alguna vez: "Todo depende de la buena o mala voluntad del oyente".

Silvestre Revueltas es uno de los más fascinantes, contradictorios e importantes temas de la música mexicana.

Sin la obra de Silvestre Revueltas nos veríamos privados del fresco empuje de la espontaneidad y la sinceridad de un hombre que pudo expresar lo mejor de sí a través del arte.

En un país con tantas carencias artísticas y culturales y con tan pocos personajes de sólido peso y valor que puedan trascender las fronteras de la vida física y la camarilla, Revueltas se manifiesta como un coloso. Como un hombre capaz de manejar un lenguaje universal y capaz de componer obras que tienen significado e interés aún para los ajenos a la cultura nacional. Su obra marcó la cultura y la música mexicanas y la influencia de su pensamiento musical fue la contrapartida, el factor de equilibrio emocional que la trascendente y seria obra de Chávez reclamaba.

Además de los evidentes factores técnicos que pueden surgir del análisis de sus composiciones, hay en Revueltas esa extraña aura mística que se anuncia, en muchos casos injustificada, y que permite a doctos y legos intuir la presencia del genio.

Su desenfado, sus anhelos democráticos y libertarios, su lúcida y privilegiada inteligencia que fue la parte fuerte y clara de su emotividad equilibrada, permitieron un efecto relajante de singular acción en el medio musical profesional de México. La contrapartida a la intensa seriedad de Chávez fue la válvula de escape, el desahogo social y profesional de Revueltas. El hombre cínico capaz de cambiar un favor del mundo por un instante de indiferente satisfacción. Una suave sonrisa, tan alejada de la mueca burlona como de la indiferente amargura, un suspiro de alivio, un silbido humorístico y despreocupado es la respuesta de Revueltas a la solemnidad de Carrillo, a la profunda convicción de Chávez, a la decente bondad de Ponce. Así Revueltas

resulta el más vivo, el más humano y a la vez el más mexicano de los compositores. Aquel tan sabio y tan viejo que ya puede reír sin mofa de los afanes humanos encadenados a un momento económico y social.

Tal vez su música y actitud profesional eran su propia respuesta equilibrante a su politización y a su pasión democrática. ¿Quién puede afirmar con certeza las causas y razones de la conducta humana?

Tomado de *Diorama de la Cultura de Excélsior*, 1978.

2 I M P O S I O  
SOBRE LAS ARTES MEXICANAS  
EN LOS ANGELES

C R O N I C A

## SIMPOSIO SOBRE LAS ARTES MEXICANAS EN LOS ANGELES

La Universidad de California, en Los Angeles, patrocinó un mes de actividades (abril 26-mayo 26) del arte mexicano en campos de la música, la danza, el teatro y el cine. Bajo la acertada dirección de Steve Loza para el Simposio de la Música, fuimos invitados el pianista Carlos Vázquez, los compositores Mario Lavista y Julio Estrada, la etnomusicóloga Carmen Sordo y la autora de estas notas. Participamos con sendas ponencias el 7 de mayo, en uno de los salones de actos del Departamento de Música de la Universidad aludida. De los dos jóvenes compositores mexicanos se escuchó, además, un concierto programado con las siguientes obras: *Canto del alba y Diacronía* de Mario Lavista y *Memorias para teclado* (con Velia Nieto al piano), *Fuga en cuatro dimensiones* (ejecutado por un cuarteto de cuerdas formado por un "chicano" y tres "anglos") y *Eua'on*, en cinta magnetofónica, de Julio Estrada, producida —esta última— por una nueva computadora ajena a los sintetizadores. Los procedimientos de producción de esta máquina pueden ser los más maravillosos que se quiera, pero los resultados se redujeron a ruidos casi continuos, con uno que otro fondo de imitación instrumental apenas perceptibles.

La flauta sola, para la que escribió Lavista su *Canto del Alba*, fue tocada por Danilo Lozano, un músico cubano que forma parte del destacado grupo *Uclatino*, fundado por Steve Loza en 1980 y escuchado en México no hace mucho tiempo. Habiendo estudiado las posibilidades de la flauta travesa, Lavista obtuvo sonidos dobles por medio de posiciones falsas, en las que colabora físicamente el ejecutante por medio de su lengua o de su propia voz. La obra se desarrolla en un ambiente de esa penumbra que precede al alba, hasta alcanzar un clima de sonoridades que pudiera sugerir la salida del sol, para regresar luego a la placidez con un canto que no es melodía, pero la sugiere.

El Cuarteto *Diacronía* del propio Mario Lavista (dos movimientos en un solo tiempo, sin duda muy bien ejecutados por aquellos jóvenes músicos), carece de agresividad, como toda su música. Por momentos, una nota en

*pizzicato* sugiere la presencia del hombre, acallado luego por el artista (impresión muy personal que probablemente nada tenga que ver con la idea del compositor).

Las *Memorias para Teclado* de Julio Estrada fueron tocadas por su esposa Velia. No necesitó el compositor más de dos octavas de extensión para componer una pieza que se escucha por el placer del sonido musical en reiteradas manifestaciones de dinámica variada que Velia proyectó con gusto artístico.

La *Fuga en Cuatro Dimensiones* está ingeniosamente construída, sin implicaciones clásicas de esa forma. Hay un sujeto que en sus diversas apariciones sufre transformaciones ostensibles, hasta desaparecer sin producir impresión alguna de rompimiento. Entre las obras que conocemos del autor nos parece una de las más gratas.\*

En este programa también participó Carlos Vázquez con algunas piezas del período romántico de Manuel M. Ponce, de las que es un intérprete *ad hoc*. Antes, el joven chicano Fred Lanuza había ejecutado sus propias *Máscaras Mexicanas* con el mencionado grupo *Uclatino* de Steve Loza que le acompañó esta pieza de expresión popular anglo-mexicana.

El propio grupo *Uclatino* volvió a tomar parte en el último acto musical, llevado a cabo bajo el rubro de *Community Concert of Mexican-Chicano Expression* (Concierto comunitario de expresión México-Chicana). En este acto Carlos Vázquez estrenó su *Homenaje a Cantinflas* y *Homenaje a Manuel M. Ponce* —dos bosquejos escritos con reminiscencias de músicas de ambos: imitación onomatopéyica de algunas características de Cantinflas y evocación de la *Estrellita* de Ponce, en los albores de su período romántico, del que el compositor abjuró en sus últimos tiempos (aunque sin lograrlo del todo). El pianista que brilla en Carlos Vázquez no fue opacado por el compositor.

Todo lo que pueda haber de común entre la música culta de los chicanos del porvenir y los mexicanos del presente y pasado, se les deberá en gran escala al Dr. Robert Stevenson y al Profesor Raymond López. Con sus numerosos libros y artículos dedicados a la música de nuestro país y en sus clases, el Dr. Stevenson les inculca a los chicanos el deseo de conocer y de estudiar la música de sus antepasados con fines de asimilación. (Con la música popular ya se hallan perfectamente identificados).

---

\* Las ponencias de Carmen Sordo Sodi y Esperanza Pulido serán publicadas en la próxima revista. Julio Estrada improvisó la suya, en conjunto con la de Lavista, quien personalmente dijo, como idea primordial suya, que la música de México debía considerarse por capas: la de la música pre-colonial; la colonial; la del México romántico; la moderna; la contemporánea —proposición totalmente lógica. Estrada, en cambio, habló con un cierto desprecio de lo que no tenga que ver con la música de nuestros días (de acuerdo, mientras no se trasgredan las leyes de la Música como expresión artística y no sólo como medio de experimentos personales).

El Profesor Raymond López enseña desde hace tiempo la música de México en su clase del East Los Angeles College, produciendo así adeptos entre la mayoría chicana de sus alumnos, por medio de su vasta colección de grabaciones y material educativo gráfico y su vasta cultura en la materia.

¿Qué podríamos, qué deberíamos hacer en México para colaborar con lo que se está llevando a cabo en Los Angeles para resolver el problema cultural de este grupo étnico no asimilado allá ni aquí? Habremos de pensarlo muy seriamente antes de emprender cualquier trabajo con éxito. E.P.

## L I B R O S

CHARLES E. IVES, *Ensayos ante una Sonata*, 2a. edición. Traducción, introducción y notas de Jorge Velazco. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1983. 159 pp. más 32 ilustraciones.

E.P. revisó la primera edición de esta obra (1974). Véase el No. 42 de *Heterofonía* de Mayo-Junio de 1975, pp. 31-33.

FERRUCCIO BUSONI, *Pensamiento Musical*, 2a. Edición. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, México, D. F. 1982, 341 pp.

E.P. revisó la primera edición de esta obra (1975) en el No. 53 de *Heterofonía* de Marzo-Abril de 1977, pp. 23-26.

La bibliografía musical mexicana tuvo la suerte de que estas dos obras, fundamentales para la cultura musical de México, pudiesen continuar en circulación, por lo menos mientras no vuelvan a agotarse. La de Ives alcanzó todavía una bella edición de lujo, antes de que la actual crisis lo hubiera hecho imposible.

ROBERT STEVENSON, *Caribbean Music History*, (*Historia de la Música del Caribe: una bibliografía selectiva, con anotaciones*), en *Inter American Music Review*, Vol. IV No. 1 Los Angeles, California, 1981.

Advierte el autor que algunos "items" publicados entre 1975 y 1980

han sido reservados para una bibliografía suplementaria que se publicaría en la edición de la IARM del otoño de 1982.

Este número de dicha revista, siendo en su totalidad una enciclopedia monográfica, es, en realidad, un libro de gran importancia. El material con que fue elaborado por el Dr. Stevenson proviene de innumerables libros, artículos y obras revisadas por él a través de los años. Se trata de una enciclopedia dedicada a una sola materia, por orden alfabético de autores. El trabajo que una recopilación tal significa para una sola persona (creemos) es obra de largos meses para alguien que no está dedicado a esa sola tarea. Para algún investigador especializado en la música caribeña, e imposibilitado de realizar su actividad *in situ*, esta enciclopedia le prestará un enorme servicio.

Por otra parte, el hecho de que los principales artículos contengan anotaciones pertinentes del autor aumenta considerablemente su interés. En algunas "fichas" él recurrió a citas más o menos extensas; pero en las más importantes comenta el artículo y lo enriquece con datos suplementarios.

La lectura de esta enciclopedia ilustra y proporciona amenidad. Uno se da cuenta, por su medio, de que en los países caribeños la música occidental se inició en forma parecida a la del Continente: zarzuelas, operetas, ópera italiana, etc. —nombres familiares por dondequiera. Naturalmente, la abundancia del elemento negro añadió interés a la música aborigen en Curacao, Puerto Rico, Cuba, Santo Domingo, Haití, Jamaica, Trinidad, las Guyanas, etc., donde los ritmos criollos y mestizos fueron altamente enriquecidos; lo cual no indica que la música culta dejara de abrirse paso por todas partes: "Los ejecutantes activos en Haití, entre 1764 y 1791 [por ejemplo] tomaban parte frecuentemente en dramas hablados un día y en ópera y comedias musicales otro, no sólo en Port-au-Prince, sino también en el interior de la isla. Los primeros violinistas negros en el Teatro del Cabo tenían 15, 16 y 17 años. Dos hermanas mulatas —Minette y Lise— cantaban en numerosos conciertos y óperas en 1780". Los periódicos de Santo Domingo elogiaban la vida musical de Port-au-Prince. Santiago de Cuba tuvo una actividad musical muy intensa en el siglo XVII. El mejor cantante nacido ahí fue José Bueno y Blanco. Esto ya en el siglo XIX, cuando Gottschalk visitó la isla por primera vez y tuvo gran influencia por ahí.—En el campo propiamente de la bibliografía resaltan las obras de Edgardo Martin (Panorama histórico de la música en Cuba); María Luisa Muñoz (La Música en Puerto Rico); Fernando Ortiz Fernández (La Africanía en la música folklórica en Cuba); Helen H. Roberts (Estudio *in situ* de variantes de la canción folklórica de Jamaica); Emilio Rodríguez y Demorizi (Música y baile en Santo Domingo); George Eaton Simpson (El culto Shangó en Nigeria y Trinidad; Emory Clark Whipple (Música de los caribeños negros de las Honduras Británicas); Richardson Wright (Francachelas en Jamaica, 1682-1838), etc. etc. Termina la obra con un Suplemento Musical, en el que hay 4 *Canciones* de Martinica; 2 *Danzas* para violín y piano de José White; 3 *Quintetos* para flauta y oboe de Ignacio de Cervantes y 2 *Danzas* del propio Cervantes.

# R E V I S T A D E R E V I S T A S

NZ NEUE ZEITSCHRIFT FUR MUSIC, Marzo de 1983.—En el Editorial del número a que nos referimos, se dice que estando aún candente el hierro y removido el tabú del fascismo en la música, dedicarán los editores espacio al *Nacionalismo* como contribución importante de la NZ al Año Wagner y al sequiscentenario del fatídico inicio del poderío hitleriano. En el número en cuestión Andreas Orth publica, pues, un detallado trabajo sobre dos canciones políticas de aquellos tiempos: *Surge un pueblo joven* y *Unidad en el frente* —la primera compuesta por Werner Altendorf y la otra por Bertold Brecht y Hanns Eisler. La música de estas canciones no era únicamente música, sino un medio de propaganda, movido sencillamente en un fácil compás de cuatro cuartos; pero la música, sin el texto, nada podía significar. El autor consigna en su artículo la unidad compacta de dichos textos con las marciales canciones de tendencia militar y las critica acerbamente aun desde el punto de vista puramente musical. Desde el ángulo semántico señala contradicciones y pasajes oscuros en los textos, como por ejemplo, en la segunda de estas canciones, cuando al dirigirse aparentemente a la juventud se arenga a todo el pueblo con intenciones obviamente fascistas. Después de analizar detenidamente las melodías y los textos, concluye Orth con una cita de Alfred Rosenberg en su obra *Configuración de la Idea* (München, 1936, p. 303): "La nación alemana se halla al borde del abismo, hasta que algún día llegue a perder su identidad. Parece como una columna en marcha, cuyo destino futuro se ignora".

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En su edición de Enero-Junio de 1982 (última recibida) se publica un muy interesante artículo del Dr. Robert Stevenson sobre *Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico*, en cuyo subtítulo expresó el autor: "Haydn cautivó a España durante los últimos veinticinco años del siglo XVIII. Desde España y Portugal su nombre y fama se irradiaron hacia Latinoamérica donde su música se difundió ampliamente al terminar el siglo". Con su acostumbrada erudición, Stevenson se refiere a la

afición hispana y portuguesa por los cuartetos y oratorios de Haydn, a quien le encargaban obras desde ambos países —obras tan vastas como *Las Siete Últimas Palabras*, que su autor consideraba importante. Sobre la influencia de esta composición en la Península, dice Stevenson que su versión original "fue la experiencia que despertó la vocación musical" de Manuel de Falla.

En la Condesa-Duquesa de Benavente (también de Osuna, por su consorte, el noveno Duque de Osuna), halló Haydn su más fiel y constante protectora hispana. Yen lo que se refiere específicamente a esta relación entre tan encopetada y culta señora y el compositor Haydn, proporciona el autor muy documentada y amena información. El primer contacto latinoamericano de Haydn con la América Latina nos lo revela Stevenson a través de una visita de dos días del venezolano Francisco de Miranda a Esterhazy (Austria). Miranda tocaba la flauta e iba provisto de cartas de recomendación para Haydn. Esto ocurrió en 1785, cuando la fama de Haydn llegó a su ápice en México debido a la publicación del poema *La Música* de Tomás Iriarte que el autor transcribe íntegramente. Sigue una lista de todas las obras del compositor austríaco contenidas en los archivos latinoamericanos, de los que el de Venezuela ocupa el primer lugar, seguido de los de Brasil, Chile y México.

Este número de la R.M.CH. contiene también un detallado estudio de Raquel Bustos Valderrama sobre la compositora chilena Marta Canales Pizarro (1895). Y otro estudio analítico de la obra de *Carlos Botto Vallarino, Compositor y Maestro*, debido a Inés Grandela del Río.

MUZICA.—El último número recibido de la revista rumana es de enero del presente año. Las *Noticias Musicales de Rumanía* que la revista suministra en francés para sus lectores extranjeros, están consagradas al compositor rumano Octavian Nemescu, y provienen de Fred Popovici. Dice el autor: "Es indiscutible que una de las tareas más importantes de la musicología rumana consiste en aclarar las contribuciones de la generación intermedia de los compositores a la música de la actual generación intermedia de los compositores a la música de la actual generación". Analiza el autor la obra de Nemescu, joven rumano que, pese a su afán de originalidad, no se deja atrapar por el entusiasmo que ésta le produce y sigue cavando en la tierra sabrosa de su país, pero con los ojos muy abiertos a la psicología musical de estos tiempos. Y no desecha la escritura musical contemporánea, aunque sin recurrir a extremos de casi imposible lectura para ojos y mentes que no sean los del compositor.—En su obra *Concéntrico* "Nemescu trata de transferir estructuras (interferencias paradigmáticas-sintácticas de diversas civilizaciones del globo terráqueo y de diversos momentos de su historia) a un solo lenguaje coherente, producido por la intersección del plan 'neutro' de los armónicos neutrales con la estrategia de una técnica de composición de tipo estructural europeo. Dicho en otra forma... un primer plano metalingüístico (presentado por la cinta magnetofónica) está formado de cortos fragmentos pro-

venientes de diferentes músicas del mundo. Estos fragmentos se 'arrojan' dentro de la masa de los armónicos (siempre sobre la cinta). El primer plano proyecta 'los signos' de las músicas respectivas sobre un plano semántico virtual, actualizado en el espíritu del auditor que actúa de 'black box'".

INTER AMERICAN MUSIC REVIEW, Volumen IV Primavera-Verano 1982, No. 2.—Este número de la IAMR ofrece destacado interés. Aparte del original en inglés del artículo de Robert Stevenson dedicado a las relaciones de Haydn en el mundo ibérico del período colonial, cuya traducción al español fuera publicada por la *Revista Musical Chilena* que nosotros comentamos en esta sección, el Dr. Stevenson enriquece su excelente trabajo con un agregado que titula "Haydn Anniversary Literature in Spanish", al que ahora nos referiremos.

Menciona la primera revista española dedicada a la Música en el Madrid de 1929 y considera como el mejor artículo dedicado al sesquicentenario de Haydn, el que publicó Salvador Moreno en el número 120 de diciembre de 1959 de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Después de encomiar el trabajo investigatorio de Moreno en Cádiz para la obtención de material para su artículo, dice Stevenson: "Sólomente el hecho de que el trabajo de Moreno fuese iniciado con una información errónea en lo referente a varias versiones históricas de las *Siete Ultimas Palabras*. . . fue la causa, quizá, de que no fuese incluido [su artículo] en la corriente principal de la musicología haydiana".

En la América del Sur, después de la Segunda Guerra Mundial, fue el famoso escritor cubano Alejo Carpentier quien contribuyó a incrementar la fama de Haydn con su artículo "1809 —Joseph Haydn— 1959", publicado el 31 de marzo de 1959 en *El Nacional*. Stevenson transcribe parte de tan preciado escrito. Este, seguido de otro publicado en el propio *El Nacional* del 10 de enero de 1952, hizo más por la fama de Haydn en la América del Sur que toda la propaganda anterior.

# NOTICIAS

**MEXICO II MESA REDONDA DE FOLKLORE Y ETNOMUSICOLOGIA.**—Del 3 al 6 de agosto próximo se llevará a cabo en la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México la II Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología. Se desarrollarán los siguientes temas: 1) La Etnomusicología en el área del Continente Americano. 2) El Folklore en el área del Continente Americano. 3) Musicología y Etnomusicología en México. Para informes dirigirse a los organizadores: Xicotencatl 126, 04100 México, D. F. MEXICO.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE PRIMAVERA POTOSINA.**—Después del Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, San Luis Potosí se despertó con un entusiasmo quizá menos espectacular, pero más dedicado a todos los rincones de aquella entidad federativa (56 municipios la forman). Este IV Festival fue patrocinado por veinte embajadas extranjeras y otros tantos organismos mexicanos, lo cual parece cosa de milagro y permitió un lucimiento magnífico en ámbitos cultos y en ámbitos populares. Como parte del Festival se llevó a cabo el II Concurso de Canto "Oralia Domínguez" también con carácter internacional. San Luis Potosí resulta, así, otro de los estados más sobresalientes de la República en cuestiones que atañen a la expansión de las Bellas Artes. Y es seguro que todos los demás departamentos de la cultura y la educación salen ganando ahí. Ojalá que los potosinos continúen dando tan buen ejemplo al resto del país.

**XIV FESTIVAL DE PUEBLA.**—Por lo pronto Puebla no se deja ganar en su afición por la música sinfónica —afición que cultiva desde hace más de cuarenta años. Aunque les ha sido difícil a los poblanos conservar largo tiempo una orquesta propia, en tiempos pasados llevaban a las mejores

orquestas del país y a un buen número de conjuntos extranjeros. Este año no podrán llamar Internacional a su XIV Festival de Puebla, pero han contratado a las cinco mejores orquestas del país: Sinfónica del Estado de México; Filarmónica de la Ciudad de México; Sinfónica de Xalapa; Filarmónica de la UNAM y Sinfónica Nacional y esto es ya un esfuerzo muy loable. Pero no es indispensable echar la casa por la ventana, ni mucho menos en los tiempos actuales, para hacer una labor cultural que repercuta ampliamente.

TEATRO-DANZA KABUKI DEL JAPON.—Este excelente grupo japonés está formado por alumnos de la Escuela Kabuki que dirige Nakamura Matagoro en Tokio. Se trata de un antiguo arte que requiere perfección en dominios de la acrobacia, la danza, la actuación dramática y escénica, y todo aquello que hace del teatro japonés un conglomerado de disciplinas llevadas a su más alto grado de perfección. En sus tres presentaciones mexicanas: *Tachimawari*, (pelea); *Chatsubo* (urna de té) y *Narukami* (Dios del trueno), los 36 actores (si así puede llamárseles), fascinaron a la mayoría de los espectadores. Curiosamente, los japoneses que han adoptado con enorme entusiasmo la música occidental europea, en la que excelen con demasiada frecuencia, conservan con orgullo la tradición de sus artes musicales, marciales, terpsicóreas, etc., de las que siguen exigiendo perfección absoluta.

MUSICA DEL SIGLO XX.—En la Dirección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes fue organizada una Retrospectiva del siglo XX que se está llevando a cabo desde el 26 de mayo y terminará el 29 de julio próximo. De los 10 programas que forman este ciclo, al momento de escribir estas notas se habían llevado a cabo cuatro, con obras de Héctor Quintanar, Mario Lavista, Edgar Varese, Jorge Sarmientos, Stravinski, Webern, Rodolfo Halffter, Bartok, Manuel Enríquez, Muench, George Crumb.—El próximo 16 de junio se conmemorará el centenario de Edgar Varese (1883-1965) con obras de él mismo, John Cage, Bela Bartok y Francisco Savín.—Y en los restantes programas serán programadas obras de Jolivet, Lavista, Ohana, Brouwer, Carlos Chávez (estreno de su *Partita para Timbales*), Stockhausen, Schoenberg, de Falla, Leonardo Velázquez, Manuel de Elías, Charles Boone y Stravinski. Entre los intérpretes figuran el Cuarteto Latinoamericano de cuerdas, integrado por Jorge Risi, Aarón Bitrán, Javier Montiel y Alvaro Bitrán; un conjunto instrumental dirigido por el compositor guatemalteco Jorge Sarmientos; el Cuarteto Da Capo que forman Marielena Arizpe, Leonora Saavedra, Alvaro Bitrán y Lilia Vázquez; los pianistas Edison Quintana y María Teresa Rodríguez y otros dos conjuntos instrumentales, dirigidos respectivamente por Eduardo Mata y Manuel de Elías. Para tan importante ciclo fueron provistos de auditorios Jaime Torres Bodet y Sahagún del Museo de Antropología e Historia, el Museo Nacional de Arte y la Sala Carlos Chávez.

LILIA VAZQUEZ.—El 3 de junio pasado la Orquesta Filarmónica de la UNAM estrenó, bajo la dirección de Eduardo Díaz Muñoz, una obra sinfónica de la joven y muy talentosa compositora Lilia Vázquez, de quien nos dijo el maestro Rodolfo Halffter: "Muy pronto resonará en México el nombre de una nueva compositora mexicana: Lilia Vázquez, quien va avanzando rápidamente en su carrera".

JORGE RENE GONZALEZ.—En un espectáculo de Roberto d'Amico, en el que fue única intérprete Susana Alexander, participó el joven Jorge René González como compositor y arreglista de la música de tiempo y ambiente escuchada en el acto; resultó insuficiente la Sala Ponce para contener la enorme avalancha de público ansioso de escuchar cosas de "actualidad". Tratabase de una escenificación de fragmentos de cartas de Sor Juana Inés de la Cruz, Doña Josefa Ortiz de Domínguez, la marquesa Calderón de la Barca, la condesa Paula Kolonitz, Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, Edith O'Shaughnessy, Antonieta Rivas Mercado, Rosario Castellanos, Angelina Beloff, Frida Kahlo y Gaby Brimmer —mujeres todas éstas que participaron y siguen participando en la vida azarosa de México desde el siglo XVII hasta nuestros días. La gran actriz Susana Alexander le puso vida y animación al acto.

CUARTETO DE CUERDAS LATINOAMERICANO.—Este es el primer cuarteto de cuerdas verdaderamente latinoamericano que se constituye en México. El primer violín es uruguayo: Jorge Risi; el segundo, nació en Chile: Aron Bitrán; el violinista Javier Montiel nació en México y el violonchelista Alvaro Bitrán, en Santiago de Chile. Pese a la juventud de este grupo, ya tiene en su haber varias actuaciones importantes, entre otras la de la grabación de la obra integral para esa especialidad, de Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter.

RAFAEL GUTIERREZ.—He aquí otro de los jóvenes mexicanos que han aprovechado al máximo sus becas extranjeras. Rafael Gutiérrez tuvo, por otra parte, la suerte de ser dirigido aquí en sus estudios pianísticos por excelentes maestros desde su muy temprana edad: primero su propia madre (magnífica pedagoga para niños de excepcional talento); luego Carlos Barajas, durante largos años, y por último buenos maestros rusos y austriacos. Al regresar a Viena su única actuación mexicana ha sido como solista del *Segundo Concierto* de Rajmaninov con la Orquesta Sinfónica Nacional), que ejecutó con admirable comprensión de todos sus parámetros. El director huésped José Guadalupe Flores y la orquesta le fueron de valiosa colaboración.

JORGE VELAZCO EN CHICAGO.—Los cursos que impartía anualmente en Chicago George Solti, director titular de dicha orquesta, fueron sustituidos por una serie de obras de compositores norteamericanos, dirigidas por jóvenes huéspedes. En este marco fue invitado Jorge Velazco por expresa

solicitud del compositor Thomas Ludwig, para que el joven músico dirigiera su *Primera Sinfonía* que había programado para su estreno en el Festival Interamericano de Washington (Kennedy Center) al que fuera invitado. Así tuvo la satisfacción de dirigir la obra por segunda vez con una de las mejores orquestas de los Estados Unidos.

## EXTRANJERO

CRISTOBAL HALFFTER.—El 27 de abril pasado se estrenó en Madrid su *Concierto para Flauta y Sexteto de cuerdas*, con Aurele Nicolet como solista.

LIGETI.—En Berlín, los días 23 y 24 del próximo septiembre se llevará a cabo, dentro de las Semanas Musicales, un programa con obras de este compositor: Primer y Segundo *Cuartetos* para cuerdas, dos trozos para dos pianos y un *Trio* para violín, corno y piano. Se proyectará, además, una película con escenas de la vida y obra del compositor.

SOCIEDAD DE LA FLAUTA.—En Rochester Kent, Inglaterra, se acaba de formar una Sociedad Británica de la Flauta, cuyos objetivos son fácilmente comprensibles, aunque no hayan sido dados a conocer en las Noticias extranjeras de donde proceden.

OBITO.—El distinguido director de orquesta británico Sir Adrian Boult falleció el 23 de febrero pasado a la edad de 93 años. Por largo tiempo fue Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Londres y huésped de las principales orquestas del mundo. Dejó escrita su autobiografía bajo el título de "Mi propia Tompetá".

LUIS DE PABLO.—En el Teatro de la Zarzuela de Madrid se estrenó la ópera *Kiun* en dos actos del compositor español Luis de Pablo. Dirigió la música J.R. Encinar y la escénica María Francesca Ciciliani.

FESTIVAL ROSSINI EN PESARO, ITALIA.—Este Festival se llevará a cabo del 9 al 15 de septiembre próximos. Se pondrán en escena *La donna del lago*, *Il Turco in Italia* y *Mosé in Egitto*, bajo las direcciones de Pollini, Renzetti y Scimione.

PLACIDO DOMINGO.—El famoso tenor fue honrado con un doctorado en música por el Royal College of Music de Londres. No dudamos que actualmente sea el único tenor del mundo que haya recibido tan alta distinción.

COMPOSICIONES PARA INSTRUMENTOS DE COBRE.—La Comunidad de Ancone ha organizado para el presente año un Concurso de Composición para instrumentos de cobre, que tendrá lugar el 23 de agosto próximo. Las obras pueden ser para un instrumento con acompañamiento, o para conjuntos de instrumentos tales.

## D I G E S T

SELVIO CARRIZOSA, *Mexican Guitar Handicraft*.—Author of an exhaustive research on Mexico's guitar handicraft, professor Selvio Carrizosa (guitar teacher at Mexico City's Conservatory of Music and distinguished concert player) wrote a very interesting article on that subject. He takes into account the original guitars brought to Mexico by the Spanish *Conquistadores*, as well as their subsequent transformations and changes in order to comply with Mexico's several popular music sequences. It is interesting to learn that the *guitarra de trovador* (minstrel's guitar) must needs a rosewood case, a spruce cover and other very peculiar fixtures.—Mexican guitar crafters wonder why nowadays guitar players are reluctant to use Mexican guitars. During a course on guitar building given by señor Manzanero during the IX National Fair and National Festival of the Guitar in Paracho, Michoacán, he said that many Mexican guitar craft proceedings were obsolete and useless.—Professor Carrizosa establishes then the technical differences between both systems and ends his useful article by a commentary on the guitar's electrical intrusion. He takes said intrusion in self's stride, providing it serves the only purpose of increasing the instrument's sound power without distorsioning its sound color.

JORGE VELAZCO, Italo Montemezzi and *The Three King's Love*.—The author wonders at the curious fact of a composer of Stravinski's generation who lined up with Boito instead of listening to his historical and musical moment. Although he loved music from his most tender age, he began his educational cycle by an engineering career; but Music won. He decided to study composition at the Milan's Conservatory, where he graduated in 1900. His first known work is *The Song of Songs*. His love for the lyrical theatre produced afterwards the opera *Giovanni Gallurese* (1905). He was familiar with sound structures, and knew how to handle the orchestra. But as an opera composer he excelled on the human voice as the lyrical drama's focal point.

Such as Catalani's, his position somewhat resembles a compromise between Wagner and the charm of the Italian vocal melody. His next opera was *L'Amore dei Tre Re*, which he wrote on a libretto by Sam Benelli. But Milan's opera fans were not too enthousiastical about its premiere at La Scala in 1913, until Toscanini introduced it into New York City's Metropolitan Opera House, where it was a real hit. Jorge Velazco gives a list of the maestros and singers who have performed Montemezzi's opera over there from 1914 to the present times.—Follows a detailed description of that opera's characteristics and an account of Montemezzi's successive works up to his death in 1952, when he was 77 years old.

ESPERANZA PULIDO. *Richard Strauss on the Defendant's Seat*.—The Israel authorities having recently forbidden Richard Strauss works to be played in their country, our Editor-in-Chief has taken sides with the defendant. She learned from *Die Neue Zeitschrift für Musik* and other sources that in order to protect his Jewish daughter-in-law and his grand children from the nazi's rage against the Jewish people he had accepted to stay in Germany during the nazi regime and to work there as Musical Director of the Chamber Music. That has been proven by some of Strauss' letters to so prominent a writer as Stephan Zweig (a Jewish himself) and others. The above mentioned German musical magazine has offered its pages for a controversy between those who approve and those who deny Israel's right to that decision.—Perfectly understanding the Jewish people's grudges against those responsible for a crime of lese humanity, E. Pulido remembers never the less that in 1948 a Munich Court exonerated Richard Strauss from every suit brought against him as collaborationist and would love to see his name free from universal malediction.

CONLON NANCARROW.—*Heterofonia's* editors have the pleasure of dedicating three articles of the present issue to the most distinguished composer Conlon Nancarrow, whom we are proud to consider as a Mexican citizen by adoption. The first article —by Esperanza Pulido— is a short biography of the composer, followed by some valuable data she got from the booklet prepared by Roger Reynolds and written by James Tenney for the concert given by Conlon Nancarrow in Paris with the recordings of six of his *Studies*. Mr. Tenney's analysis of these works, whose phantasmaqorical performer and interpreter was the invisible composer "inside" his player piano. The second article was written by Barbara Bell for the N. York International Herald Tribune of 19/XI/82 and translated by E. Pulido. The third appeared in the N.Y. *Newsweek* of Nov. 1982. Tom Johnson wrote the article and Clara Meierovich translated it into Spanish. Both music critics showed their deep enthousiasm and amazement. They had previously heard Nancarrow's name through his discovery by John Cage and Merce Cunningham.—Nancarrow's piano player had been so far his only musical instrument and his exclusive performer and interpreter. He himself could not describe its voices. Those

voices have been recently considered as "incredibly exuberant", "absolutely original", maniacally "percussive", etc. Not until 1750 *Arch Records* brought them to honor their recordings list, could Nancarrow's name be known and admired all over the world.

**SILVESTRE REVUELTAS' CRITICAL RETROSPECTIVE.**—*Heterofonia's* Editors have deemed convenient to begin with this issue a critical retrospective of one of Mexico's most admired composers of the 20th Century. As our Assistant Editor Clara Meierovich rightly says in the editorial page, "Silvestre Revueltas was marginated by his moment's historical and social contingencies, as well as by the compelling bias of those who didn't do justice to his talent and by doing so they propiciated the composer's margination. He was thus marginated by life itself". The first two articles belong to E. Pulido and Jorge Velazco.

**ALBERTO PULIDO SILVA, Esthetics of Music.**—The author intends to publish a book with the many articles on esthetics of music he has written for *Heterofonia* since 1968. This will be one of the last ones in this follow up series that we have been very pleased to publish. We don't know yet his choice for a future series or articles.

# HETEROFONIA

Revista Musical, Organo del Conservatorio Nacional de Música

---

En el próximo número: **La obra del compositor**  
**JACOBO KOSTAKOWSKI en México**  
por **Clara Maierovich**

---

Suscripciones e informes:  
Conservatorio Nacional de Música  
Mazaryk 582, Polanco  
México, D. F. 11560  
Teléfono: 520-10-13

---

## P A U T A

Cuadernos de Teoría y Crítica Musical

Responsable: **Mario Lavista**

Suscripciones y ventas: Instituto Nacional de Bellas Artes  
Departamento de Música

Palacio de Bellas Artes, México, D. F.

