

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

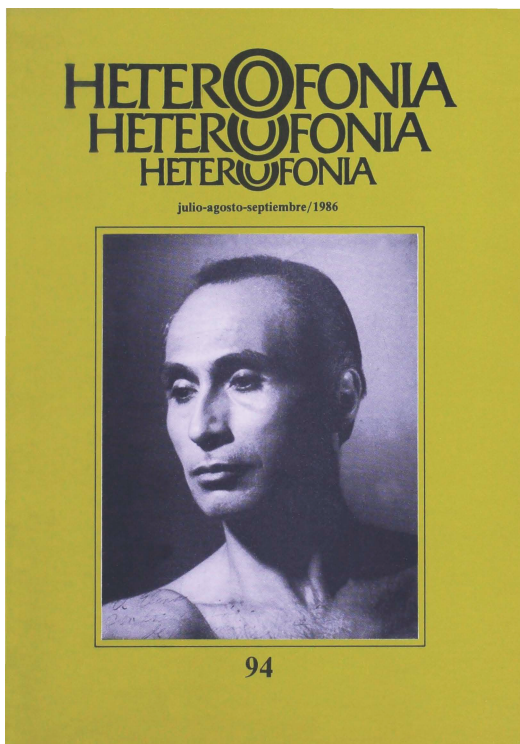


INBA



INBA  Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

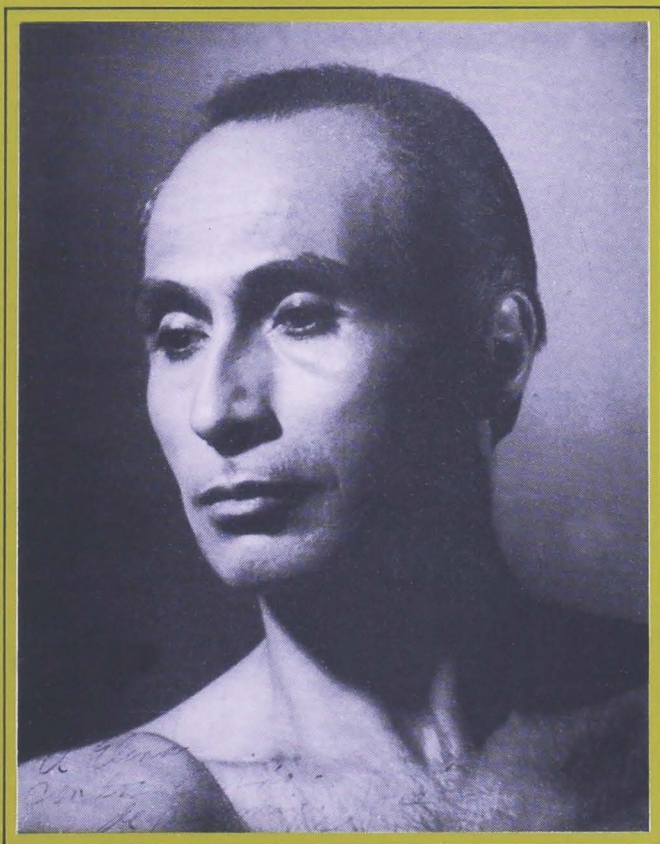
Heterofonía 94, México, julio-agosto-septiembre de 1986

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 94, México, julio-agosto-septiembre de 1986, pp. #-#

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

julio-agosto-septiembre/1986



Secretaría de Educación Pública

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Manuel de la Cera
Director general

Raymundo Figueroa
Subdirector general de Difusión y Administración

Victor Sandoval
Subdirector general de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida Ochoa
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Leopoldo Téllez
Director del Conservatorio Nacional de Música

Eduardo Marín Camelo
Subdirector del Conservatorio Nacional de música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

94

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE
MUSICA □ Volumen XIX Número 3 □ julio-agosto-septiembre de 1986 □

Directora: **Esperanza Pulido** □ Subdirectora: **Clara Meierovich** □ **Consejero**
Editorial: Juan José Escorza □ **Diseño gráfico:** INBA, Octavio de la Torre y Ana
María Monroy □ **Colaboran en este número:** Robert L. Parker, Enrique Torre
López y Guillermo E. Hernández □

Cada autor es responsable de sus opiniones □ **Precio de suscripción:**

República Mexicana: un año (cuatro números) \$3,800; número suelto \$1,000;
número atrasado \$1,200; □ **Extranjero:** Un año \$22.00 dólares; número suelto \$6.00
dólares; número atrasado \$7.00 dólares □ Instituto Nacional de Bellas Artes □
Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas □ Conservatorio Nacio-
nal de Música. Presidente Mazarik, número 538, Colonia Polanco CP 115060 □
Apartado postal 504, México, D.F., C.P. 06000 □ Teléfonos: 520/10/13 □ 523/48/10
ISSN 0018-1137

SUMARIO

Presentación Clara Meierovich	3	Crónica	
Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet. Robert L. Parker	5	Libros	
		Revista de Revistas	
		Noticias	65
Vida musical de Theodor Billroth (1829-1894) y su amistad con Johannes Brahms: una semblanza Enrique Torre López	33	El Conservatorio	
		Esperanza Pulido	78
		Digest	
		Esperanza Pulido	87
La Punitiva: el corrido norteño y la tradición oral, impresa y fonográfica. Guillermo E. Hernández	46	Instrucciones para los colaboradores	88
		Portada: José Limón	

PRESENTACION

Heterofonía ha dedicado ya en varios de sus números un espacio donde a través de diversos autores y disparejos enunciados se ha historiado, analizado y criticado la obra y el perfil humano del carismático compositor y “pensador musical” Carlos Chávez (1899-1978). Fue precisamente en el número 84, y bajo el sugerente encabezado de “Carlos Chávez y la música para el cine” que Robert L. Parker, igualmente autor del libro *Carlos Chavez, Mexico's Modern - Day Orpheus*, hizo posible que esta revista diera a conocer por primera vez este aspecto que no había sido atendido anteriormente por ningún otro musicólogo. En el número 94 el doctor Parker nos ofrecerá otro plano, tan suculento como ameno y apasionante fue el anterior, y donde reafirma con soltura su afilado instinto de investigador.

Los desencantos, dificultades y satisfacciones que recibió Chávez en sus intentos por ver escenificada y danzada su música, desfilan como una caravana infatigable que se desplaza a lo largo de un espacio yermo, que a pesar de ello no logra amedrentar a quien va al frente de ella. El autor obtiene a cada paso de su indagación secuencias pletóricas en personajes e intensidades, que redundan, en consecuencia, en la luminosidad del tema explorado.

Con la finalidad de otorgar minuciosidad y precisión a su investigación, Parker se trasladó a la ciudad de México a fin de rastrear el asunto en el acervo que contiene la correspondencia personal del maestro que se halla en custodia del Archivo General de la Nación. Del mismo modo fue indispensable para el autor consultar los documentos vinculados a las producciones y estrenos de algunos ballets de Chávez que fueron presentados por primera vez en Nueva York, consultando principalmente la Biblioteca del Lincoln Center for Performing Arts.

El segundo artículo que ofrecemos en esta entrega trata sobre la rica y fructuosa relación amistosa que consolidaron Johannes Brahms y el cirujano Theodor Billroth, de la cual derivaron dos de los cuartetos para cuerdas del *opus* 51 que

fueron dedicados no solo al médico, sino al intérprete, director, compositor y crítico musical que albergaba el talentoso médico alemán. Este trabajo de enfoque altamente singular, se debe a la inquietud melómana del doctor en medicina Enrique Torre López, quien había colaborado anteriormente en *Heterofonía* haciéndonos llegar una semblanza sobre Georg Philip Telemann.

“*La Punitiva*: el corrido norteño y la tradición oral, impresa y fonográfica” es el tercer trabajo que ocupa estas páginas, mismo que se debe a la acuciosidad historiográfica del etnomusicólogo de origen mexicano Guillermo E. Hernández. El investigador, actualmente profesor de la Universidad de California, Los Angeles, elaboró su estudio bajo los auspicios del Institute of American Cultures, el Chicano Studies Research Center y la Faculty Senate Reserach Committe de dicha universidad.

Hernández analiza cuatro variantes del corrido *La Punitiva*: dos recolecciones en el Estado de Texas y publicadas por los folclorólogos Américo Paredes en los Estados Unidos y por Vicente T. Mendoza en México, recorriendo aspectos que abordan la procedencia geográfica, temática y las variantes de este corrido que supuestamente se originó en el norte del país y en la región fronteriza entre México y los Estados Unidos, constituyendo —tal como lo manifiesta Hernández— una “expresión inconfundible de la sensibilidad mexicana”.

Clara Meierovich

Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet. *

Robert L. Parker

Durante las primeras décadas del siglo XX la música de ballet, en otros tiempos despreciada por los compositores más serios, desplegó una nueva importancia. “Esto se debió a que durante aquel tiempo cada uno de ellos se encontraba escribiendo ballets”, anotó Arthur Berger en su biografía de Aaron Copland. “Bajo la iluminada dictadura de Sergei Diaghilev este género disfrutaba de una poderosa estimación”.¹⁾ Después de que Diaghilev hubo creado un estilo dinámico en el cual música y diseño escénico se convirtieron en partes totales de la danza, la influencia del ballet durante esa época se volvió tan fuerte que los compositores jóvenes encontraron que “era difícil crear obras de grandes dimensiones fuera de ese teatro sensacional”.²⁾ Perfectamente lógico, esta influencia luego se extendió desde París a México, para impresionar al compositor que emergió luego de la revolución mexicana como el principal músico de su país: Carlos Chávez, quien escribió cinco partituras para el ballet basadas ampliamente sobre temas nativos entre 1921 y 1968.³⁾

Carlos Chávez (1899-1978) era un joven aspirante a compositor que vivía en la ciudad de México cuando en 1919 Anna Pavlova danzó allí en un ballet llamado *La fantasía mexicana*, sobre la música de Manuel Castro Padilla. Con sus trajes indígenas y una colección de diseños, este ballet fue tan exitoso que se presentaron

* Con la autorización del autor, tomado de la revista *Dance Chronicle*. Studies in Dance and the Related Arts. Nueva York. 1985.

1. Arthur Berger: *Aaron Copland*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1953, pp. 9-10.

2. Ibid., p. 10

3. Para una más amplia discusión de la carrera de Chávez, ver Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, G.K. Hall, 1983.

actuaciones adicionales en una plaza de toros (quizá el primer trabajo de esta clase en México).⁴⁾ Ciertamente el período post-revolucionario volvió a despertar los recursos nativos del país, especialmente los de la cultura prehispánica, estimulando a artistas y músicos, atrayendo sobre México tan rico legado, convirtiendo a Chávez en el primer compositor mexicano en incorporar el espíritu de la cultura prehispánica a su música. Al igual que los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros —quienes fueron comprometidos para pintar murales utilizando temas nacionalistas de México, comisionados por el Ministro de Educación Pública José Vasconcelos—, Chávez cobró madurez en un momento en el cual la conciencia nacional tenía un efecto profundo sobre las obras de los artistas mexicanos.

José Vasconcelos fue el responsable de comisionar a Chávez para que compusiera su primer ballet: *El fuego nuevo* en 1921.⁵⁾ El Ministro le encargó a Chávez escribir sobre un tema azteca.⁶⁾ El compositor seleccionó una leyenda de la mitología azteca que consideró apropiada, la que se refería a una ceremonia que significaba la renovación de la vida luego de cincuenta y dos años del “siglo” azteca, por medio de un nuevo obsequio de fuego proveniente de los dioses. A través de sus recolecciones de música indígena, desde sus excursiones durante la niñez con su familia por Tlaxacala, en el sur de México, Chávez tuvo la posibilidad de evocar una sonoridad sinfónica, imprimiéndole un carácter neo-primitivo sin necesidad de citar una sola melodía indígena.

El ballet presenta tres grupos principales de bailarines—guerreros, sacerdotes y mujeres, éstas fungen como una fuerza moderadora entre la barbaridad de los guerreros y la serenidad de los sacerdotes. La “Danza del terror”, con un extenso solo por parte de la sección de las percusiones utilizando instrumentos nativos, es dramáticamente poderosa en su retrato de la rigidez del miedo, puesto que el mundo puede acabar si los dioses no permiten entregar otro siglo a través del renovado obsequio de fuego. Este terror llega a un agudo alivio en el *rondó finale* de la “Danza de la alegría”, luego de que un nuevo siglo ha sido concedido.⁷⁾ Pero toda esta promesa dramática, a pesar del reconocimiento de Chávez como compositor, jamás pudo concretarse siquiera en una lectura orquestal de su obra luego de ser completada en México.

Durante la década siguiente el ballet representaba todavía una fiebre para el movimiento nacionalista mexicano de los 20', y Chávez escribió dos ballets más sobre temas autóctonos: *Los cuatro soles* (1925) y *H. P.* (Caballos de vapor, 1926-

4. Hayden Herrera: *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Harper and Row, 1983, p. 84.

5. *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, ed. Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi y Alicia Múñiz Hernández, México, D.F., Sociedad de Autores y Compositores de Música, S.A., 1971. p. 34.

6. Roberto García Morillo: *Carlos Chávez: Vida y obra*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 17-19.

7. Parker, pp. 106-7.



Anna Pavlova

32). Durante los últimos años compuso otros dos ballets: *La hija de Cólquide* (1943) y *Pirámide* (1968).

Entre 1924 y 1926 Chávez promovió su carrera en México produciendo conciertos de Música Nueva, componiendo, enseñando y escribiendo artículos para los periódicos mexicanos. Una parte sustancial de sus actividades durante esa época fue la de planear y escribir ballets. Se inclinó ante la mecanización y sus implicaciones sociales, componiendo un movimiento del ballet *H. P.* en 1926; para entonces ya había escrito su segundo ballet sobre un tema azteca: *Los cuatro soles*. Dos de los amigos de Chávez que vivían en Nueva York, Octavio Barreda, un empleado del consulado mexicano allí, y el artista caricaturista Miguel Covarrubias, habían maquinado proyectos de ballet, teniendo a Chávez en mente para que escribiera la música.⁸⁾ De hecho Covarrubias le escribió a Chávez en el verano de 1924 que Charles Chaplin había mostrado interés en un ballet de pantomima cómica que Covarrubias le había propuesto. El proyecto era de que Chaplin escribiría el bosquejo, Chávez compondría la música para una banda de jazz de diez integrantes, y la obra sería producida en la Neighborhood Playhouse de Nueva York.⁹⁾ A pesar de que el proyecto no se materializó, fue una idea impetuosa y un acicate para persuadir al joven compositor de que retornara a Nueva York, donde él ya había permanecido durante cuatro meses: entre diciembre de 1923 y marzo de 1924.

Las cosas ya no estaban funcionando bien para Chávez en México, y para sus conciertos de Música Nueva dependía del apoyo financiero del gobierno. En marzo de 1925 le escribió a Edgar Varèse que algunos de sus conciertos debieron "posponerse" debido a los esfuerzos abrumadores en un país pobre y atrasado.¹⁰⁾ Provisto de un puñado de nuevas composiciones, que incluían un ballet completo —*Los cuatro soles*— y una parte de otro, Chávez se marchó a Nueva York a principios de septiembre de 1926. Acompañándolo iba el pintor mexicano Rufino Tamayo; ambos se instalaron en Greenwich Village. Por aquél entonces sólo una composición de Chávez había sido interpretada en Nueva York, una obra de cámara en uno de los conciertos de Varèse's International Composers' Guild en 1924.¹¹⁾

En Nueva York Chávez dirigió sus primeros esfuerzos hacia su música de ballet. Logró presentar su recientemente completado cuarto movimiento de *H. P.* en un concierto de la International Composer's Guild (en su última temporada) el 28 de noviembre de 1926 bajo la dirección de Eugene Goossens.¹²⁾ Pero fue en los ballets aztecas *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* que puso su mayor empeño y

8. Archivo General de la Nación (AGNM), México, D.F., Fondo Carlos Chávez (CC), caja correspondencia (caja cor.) 2, expediente (exp.) 33 y caja cor. 3, exp. 119.

9. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 119.

10. AGNM, CC, notas biográficas 37.

11. R. Allen Lott, "New Music for New Ears": The International Composer's Guild", *Journal of the American Musicological Society*, 36, No. 2 (1983), 285.

12. *Ibid.*, p. 286.

empleó sus principales esfuerzos durante esa época, especialmente porque ambas obras estaban terminadas, pero no así *H.P.*

En la primavera de 1927, a escasos seis meses de su llegada a Nueva York, Chávez ya estuvo discutiendo planes con Irene Lewisohn, con el fin de producir uno de sus ballets aztecas, *Los cuatro soles* en la Neighborhood Playhouse del número 466 de Grand Street. Ella le escribió el 29 de marzo de 1927 que deseaba considerar su ballet azteca para otra temporada, dando a entender que ya era demasiado tarde para incluirlo en la que transcurría en ese momento.¹³⁾ En otra carta escrita aproximadamente por aquel entonces, ella menciona que había estado buscándolo a él y a Covarrubias “para informarse de sus nuevos planes para el ballet”. Al parecer nada aconteció con dichos proyectos. La confusión provino de un telegrama que Chávez envió a la ciudad de México en mayo de 1927. Había oído que se encontraba disponible un puesto diplomático mexicano en Chicago y deseaba ser considerado para el mismo. Decía que ya no quería “depender nunca más de vicisitudes musicales”. La respuesta que recibió en el cable era de que ya no había vacantes.¹⁴⁾

El fuego nuevo

Antes de que llegara la siguiente temporada de la Neighborhood Playhouse, Chávez se hallaba seriamente ocupado en un encargo para la producción de *El fuego nuevo*. Sin embargo, en 1927 Chávez conoció a Frances Flynn Paine, una agente de comercio especializada en arte mexicano, además de ser la propietaria de Mexican Arts Corporation en el No. 74 de Trinity Place de Nueva York. Ella estaba dispuesta a servir de agente a Chávez para *El fuego nuevo* y, sobre los vigorosos detalles del compositor, la puesta en escena y los diseños del vestuario de Agustín Lazo, podía obtener un acuerdo por escrito de S. L. Rothafel (mejor conocido como “Roxy”) en julio de 1927 para el nuevo Roxy Theatre, a fin de producir el ballet azteca antes del 1.º de diciembre de ese mismo año.¹⁵⁾ Este acuerdo se puso en marcha. El Palacio Cinematográfico exuberantemente equipado tenía su propia compañía de ballet con Leónide Massine como su director, un coro y la orquesta del Roxy con 110 miembros conducida por Erno Rapee, la cual era una de las cuatro mayores orquestas sinfónicas de Nueva York en ese tiempo. *El fuego nuevo* había sido orquestado originariamente para un pequeño conjunto, y Chávez se encontraba ahora en la tarea de volver a orquestarlo para un conjunto gigantesco de 30 alientos; las partes de las percusiones requerían 13 ejecutantes de instrumentos

13. AGNM, CC, caja cor. 7, exp. 101.

14. AGNM, CC, notas biográficas 37.

15. AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 129, 13 de julio de 1927.



Dibujo de Miguel Covarrubias

indígenas tradicionales, un coro femenino unísono, un coro de silbatos de arcilla y cuerdas.¹⁶⁾

El paso siguiente fue obtener los instrumentos aztecas requeridos para la partitura. Para ello Chávez dependió en cierto modo de su esposa Otilia, quien se hallaba aún en México. El 10. de agosto de 1927 le envió instrucciones detalladas de comprar 100 pitos (flautas de arcilla) oaxaqueños, y también le encargó 8 calabazas de dos tamaños diferentes para hacer los güiros. Le dio instrucciones cuidadosas de cómo embalarlos y enviarlos, y aun de cómo convertir los cincuenta dólares que le enviaba, primero en moneda de oro mexicana y luego en plata para obtener el cambio más favorable. El 27 de septiembre Otilia ya había satisfecho el pedido lo mejor que pudo, y lo envió a un agente en Veracruz para su embarco a Nueva York.¹⁷⁾ Los *teponaxtles* —tambores de tronco ahuecado— debían ser contruidos en los Estados Unidos. La Taylor White Extracting Company of Camdem de Nueva Jersey fue contactada y respondió que se podían proporcionar los troncos a un máximo de 15 pulgadas de diámetro para hacerlos perfectamente redondos sobre un torno.¹⁸⁾ La forma en que debían ser ahuecados permanece en el misterio.

16. La pequeña orquestación original de 1921 y la grande de 1927 se encuentran en la colección del Lincoln Center para las Artes Interpretadas.

17. AGNM, CC, caja cor. 10 exp. 129.

18. *Ibid.*, 16 de septiembre de 1927.

Las cosas iban progresando suficientemente bien en relación a la producción pensada para principios del invierno, y Paine extendió un contrato a Chávez estableciendo los términos de su remuneración por representarlo: 20 por ciento de lo que él recibiera durante la primera semana de producción y 10 por ciento después; 40 por ciento de los derechos de filmación y 10 por ciento de las ganancias de cualquier grabación durante 10 años. Pero hacia finales del mes las disposiciones comenzaron a agriarse.¹⁹⁾ Paine le escribió a Rothafel el 3 de noviembre, respondiendo a su indicación pocos días antes de que él deseaba verse liberado como productor del ballet. Ella le contestó que los proyectos ya habían sido completados, los gastos pagados y los depósitos realizados, todo lo cual dependía de su acuerdo para representar la producción. Ella también le recordó su primera sugerencia de que muchos de los gastos de la producción podían ser recuperados induciendo a la Fox Film Company a filmarla y reproducir el ballet —según la inclusión de las cláusulas de los derechos de filmación en su contrato con Chávez.²⁰⁾

La situación empeoró. Rothafel contestó diciendo: “en el momento que ví el ballet y percibí lo que significaba para nosotros, me dí cuenta que sería un absoluto suicidio”.²¹⁾ Con esta respuesta Paine le citó pasajes de sus cartas anteriores, en las cuales él declaraba inequívocamente que deseaba producir el ballet.²²⁾ De este modo al recordarle su contrato por escrito, Rothafel convino en hacer el ballet, pero sólo con algunos cambios, cortes y el vestuario como él creía conveniente. Finalizaba esta declaración en términos de un lenguaje violento diciendo: “Además, no pagaremos nada por este ballet, y el sólo hecho de que lo estemos presentando es su única remuneración.”²³⁾

Tal y como era de esperarse Chávez no estuvo de acuerdo en lo cortes sin su expreso consentimiento y sin estar bajo su propia supervisión. Paine transmitió ésto en su contestación a Rothafel el 16 de noviembre; asimismo, ella se refirió a dos trucos comerciales que ella y Chávez habían maquinado. Basado sobre motivos de los diseños de vestuario de Agustín Lazo, la firma Cheney Silk y la American Encoustic Tile Company habían fabricado productos que serían presentados simultáneamente con la producción del ballet. Estos arriesgados negocios ya habían sido emprendidos, comentó ella en firme acuerdo con Rothafel para poner el ballet. Ella y Chávez acordaron ceder sus reenumeraciones si el ballet fuera “producido correctamente ese invierno”.²⁴⁾ Rothafel impidió toda comunicación; sus abogados eran de la opinión de que Rothafel había faltado claramente a su

19. *Ibid.*, 6 de octubre de 1927.

20. *Ibid.*, 3 de noviembre de 1927.

21. *Ibid.*, 5 de noviembre de 1927.

22. *Ibid.*, 7 de noviembre de 1927.

23. *Ibid.*, 8 de noviembre de 1927.

24. *Ibid.*, 16 de noviembre de 1927.

contrato de producir el ballet. Pero desde el momento en que ellos habían cedido sus remuneraciones, no había pérdidas monetarias que reclamar —la única pérdida que, en su opinión la corte podría reconocer.²⁵⁾ Un depósito de \$500.00 dólares había sido establecido por Lazo, Paine, Tamayo y Chávez. El 21 de marzo de 1928, lo que había quedado después de los gastos y las gratificaciones legales fue repartido entre ellos; Chávez recibió \$16,57 dólares y la mitad de los silbatos adquiridos en México.²⁶⁾ Si alguna ganancia financiera provino alguna vez de las sedas y de los mosaicos del fracaso del Roxy, ésta no ha sido aclarada. Paine pospuso la presentación de las sedas para —según ella— verlas en una producción del ballet por la Metropolitan Opera. Con respecto a los mosaicos, el Consejo del Metropolitan Museum of Arts los presentó en la Exhibición Internacional de Cerámica Artística de 1928. Paine también le escribió a Chávez que los diseños de Lazo habían sido recibidos con grandes elogios. Su acuerdo fue que ella y Chávez obtendrían el 10 por ciento de cualquiera de las ventas que resultaran.²⁷⁾

Chávez se encontraba listo para dejar Nueva York y regresar a su patria en junio de 1928, pero poco antes dio su última estocada para ver representado en Estados Unidos *El fuego nuevo*. Habiendo oído que el Pavley-Oukrainsky Ballet de Chicago estuvo por presentar sus producciones en el Hollywood Bowl aquel verano, Chávez le escribió a Serge Oukrainsky sobre la posibilidad de producir su ballet azteca.²⁸⁾

Pero las producciones en el Hollywood Bowl debían hacerse sin escenografía y Oukrainsky pensó que *El fuego nuevo* no funcionaría de esa manera. El mencionó que su compañera, Andreas Pavley se encontraba en París preparando presentaciones para la próxima temporada; sin embargo, esperaban que ellos pudieran hacer la obra “en un teatro” en Europa²⁹⁾.

Habiendo reorquestado su ballet de su pequeña orquestación original a un conjunto gigantesco, Chávez respondió que debía “hacer una reorquestación para un pequeño grupo, en vista de los planes definitivos para producirlo en un teatro pequeño”³⁰⁾. Ello sería fácil puesto que la pequeña orquestación estaba ya hecha —siendo su versión original. Sin embargo, nuevamente nada se hizo para esta propuesta de producción.

A causa de su experiencia con Rothafel en el Roxy, Chávez regresó a la ciudad de México en junio de 1928, quizá más sabio, pero no más rico. Poco después de su llegada fue nombrado director musical de la Orquesta Sinfónica de México, una

25. *Ibid.*, 28 de junio de 1928.

26. *Ibid.* 28 de marzo de 1928.

27. AGNM, CC, caja cor. 10 exp. 129, 1928.

28. AGNM, CC, caja cor. 9, exp. 74, 24 de mayo de 1928.

29. *Ibid.*, 2 de junio de 1928.

30. *Ibid.*, 7 de junio de 1928.

posición que mantuvo durante los veintiún años siguientes. Su éxito como director fue casi inmediato y teniendo su propia orquesta, estaba al menos en condiciones de programar una nueva gran orquestación de su ballet para concierto. Chávez lo hizo durante su primera temporada y lo repitió durante las dos siguientes³¹⁾. Pero a pesar de todo su potencial teatral, *El fuego nuevo* era una obra de juventud y Chávez no se esforzó en presentarla durante sus últimos años.

H.P. (Caballos de vapor)

Durante la época en que los preparativos de producción se encontraban todavía bajo la organización del Roxy Theatre, Paine se hallaba promoviendo otros ballets de Chávez. Ella le propuso a Eugene Goossens, el director de la Sinfónica de Rochester, que considerara interpretar tres obras de Chávez con su orquesta y los bailarines de la Eastman School of Music. Su proyecto era de que las tres obras fueran presentadas primero en Rochester y luego llevadas a Nueva York por un corto periodo. Ella agregó que Frank Crowninshield, el editor de *Vanity Fair* le presentaría el plan a Otto Kahn de la Metropolitan Opera si Goossens estaba a favor de la idea.³²⁾ Sólo uno de los tres ballets propuestos por ella, *Los cuatro soles* había sido terminado. El otro, un ballet de títeres —con bailarines reales— existía solamente en forma de guión escrito por Covarrubias. Para el tercer ballet, *H. P.*, Chávez había compuesto sólo un movimiento. Pero el estado en que se encontraba su parte final fue punto de discusión. Tampoco existen evidencias de que las negociaciones hayan ido más allá de una carta de Paine. Ella persistió denodadamente en sus esfuerzos de montar el ballet de Chávez. En 1930 le informó al compositor que estaba preparando una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y quería que *H. P.* se estrenara en el mismo momento o poco después; éste es, si él y Rivera podían acabar a tiempo. Paine le presentaría luego una personalidad que será una figura prominente en el futuro de Chávez: Leopold Stokowski. Ella le insinuó que Stokowski había demostrado interés en conducir el ballet³³⁾.

Frances Flynn Paine no sólo fue un mero cuentagotas de nombres; estaba bien conectada, tanto en Nueva York como en México. La Mexican Arts Association fundada por ella en 1930 incluyó entre sus directores a Frank Crowninshield, Dwight Morrow —luego embajador de los Estados Unidos en México—, John D. Rockefeller, Jr. y su cuñado, el banquero Winthrop Aldrich.³⁴⁾ En septiembre de 1930 le escribió a Chávez diciéndole que algunos miembros de la Arts Association iban a viajar a México en enero, y que ella había invitado también a dos no socios.

32. AGNM, CC, caja cor. 10 exp. 129, 21 de septiembre de 1927.

31. Francisco Ágea, ed., *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México*, México, D.F. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948, p. 49. (En su primera temporada, la orquesta fue llamada Orquesta Sinfónica Mexicana).

33. *Ibid.*, 22 de marzo de 1930.

34. Herrera, p. 128.



Martha Graham en *Lamentación* con música de Zoltan Kodaly.

Uno de ellos fue Leopold Stokowski, él y su esposa se le unirían. Antes de esa fecha Chávez y Stokowski jamás se habían encontrado.³⁵⁾

En diciembre de 1930 Stokowski le envió a Chávez un telegrama desde Mérida diciendo "Estoy en Yucatán camino a México. ¿Desea que dirija su orquesta?" Chávez le contestó que estaría complacido. Fue durante esa estadía que Chávez presentó la música de su aún inconcluso *H. P.* a Stokowski, y le dijo que su concepto de ballet era "un pretexto para danzas... un contraste entre el norte y el sur". Este concepto había nacido en discusiones con Diego Rivera en 1926, y fue un intento desde el principio para que Rivera diseñara y produjera el decorado y el vestuario. Stokowski se había impresionado con el ballet, así como también, con las implicaciones de Rivera y dijo que lo deseaba hacer en Filadelfia al año siguiente.³⁶⁾ Esto funcionaría bien para Rivera, quien debía estar en Nueva York para su exposición ese mismo invierno.³⁷⁾

Faltaba aún mucho trabajo por hacerse con *H. P.* cuando la decisión fue tomada en enero de 1931 para que la Philadelphia Grand Company la montara en su siguiente temporada. Chávez tuvo que hacer una gran orquestación del cuarto movimiento, componer y orquestrar la partitura de los otros tres. Enviaba el material fragmentado a Filadelfia y estaba constantemente atrasado, siendo recordado continuamente por Paine —quien era aún su agente— que ellos los necesitarían más rápidamente. En un momento crítico, el 9 de enero de 1932, ella le telegrafió para preguntarle si había enviado la parte dos, diciendo que, de no ser así, sería muy tarde para poner el ballet esa temporada, ya que la representación había sido programada para el 31 de marzo de 1932.³⁸⁾ Le hizo saber también, en términos nada dudosos, que era la responsable ante Stokowski y la compañía de ópera de ver que la producción del ballet se realizara.

Stokowski hizo su segundo viaje a México ese mismo enero de 1932. Durante este viaje, él y Chávez dedicaron un mes a recorrer lejanas regiones del país, tanto en tren, como en auto y a lomo de mula, con la finalidad de escuchar la música de los indígenas,³⁹⁾ esto les dio la gran oportunidad de hablar sobre la próxima producción de *H. P.* Aproximadamente una semana después de que Stokowski regresara a Filadelfia, Chávez se reunió con él en dicha ciudad para trabajar en la producción, y Diego Rivera llegó desde Nueva York para pintar los escenarios.

35. AGNM, CC, caja cor. 9, exp. 82, 17 de septiembre de 1930.

36. Oliver Daniel, *Stokowski: A Counterpoint of View*, Nueva York, Dodd, Mead and Company, 1982, 278-9. Daniel dice que Rivera quería haber trabajado en su mural del Rockefeller Center en ese tiempo (primavera de 1932), pero él no comienza la obra de esta malograda pintura sino hasta marzo de 1933.

37. AGNM, CC, caja cor. 9, exp. 82, 20 de marzo de 1931.

38. AGNM, CC, caja cor. 11, exp. 93, 9 de enero de 1932.

39. La esposa de Stokowski, Evangelina, estuvo en compañía de ellos cuando los tres recorrieron México en 1931. Durante el segundo viaje ella vino a México pero no los acompañó durante el recorrido. En ese viaje los indígenas llamaron a Stokowski "Chokopul" ("el vagamundo ingenioso"), (Daniel, p. 283).

Stokowski describió sucintamente los cuatro movimientos de *H. P.* de la siguiente manera: 1) "un vapor parte de Nueva York hacia las aguas del sur"; 2) "al aproximarse a los trópicos, los pasajeros han olvidado la confusa y acerada vida del norte"; 3) "la música se torna desde lo abstracto y crece completamente lánguida y sensual"; 4) "el episodio se cierra llevando nuevamente a los pasajeros... a la civilización nortea de prohibición y de máquinas".⁴⁰⁾

La coreografía fue confiada a los primeros bailarines de la compañía de ópera Catherine Littlefield y la dirección escénica a Wilhelm von Wymetal, Jr. Los bailarines principales fueron Alexis Dolinoff y Dorothe Littlefield, mientras la compañía incluyó, asimismo, a Douglas Coudy, Thomas Cannon, Rosalie Betz, Patsy Tanlane y Lorraine Gamson.

El estreno fue catalogado como el mayor evento cultural de la temporada. Un tren especial de Nueva York aumentó el auditorio de los abonados de Filadelfia. Entre ellos estaban celebridades, como Diego Rivera y su esposa, la pintora mexicana Frida Kahlo; George Gershwin y Aaron Copland, amigo de Chávez.⁴¹⁾

La impresión producida por *H. P.* fue variada. A John Martin, quien preparó su nota para el *Times* de Nueva York del primero de abril, le gustó la música de Chávez y la coreografía de Littlefield más que el vestuario de Rivera.

Un agregado de distinguidos artistas bajo los auspicios de la Philadelphia Grand Opera Company se conjuró para presentar por primera vez en algún escenario, el "ballet-sinfonía" mexicano que lleva el críptico título de *H. P.* Este es la articulación de trabajos de Carlos Chávez, quien compuso la música y Diego Rivera, quien diseñó los decorados y el vestuario. Entre ellos han considerado que, a falta de un término mejor debe llamarse escenografía.

El término "ballet-sinfonía" es exacto y previene algunas críticas de la obra como ballet puro. En sus notas al programa, el Sr. Rivera resume el asunto precisamente cuando escribe que la música "puede existir afortunadamente sin la danza o el decorado".

La acción consiste en cuatro escenas, sin ninguna trama, relacionándose con el contraste entre la productividad de los trópicos y el mecanismo de absorción del norte y sus inevitables interrelaciones.

A pesar de que el aspecto tropical es poco familiar, el tema mismo es un poco más que "*pas d'acier*" desde otro ángulo de visión. Es quizá menos vital hoy día que lo que fue en 1926 cuando el compositor lo concibió por primera vez. Desde el punto de vista coreográfico, las

40. *Ibid.*, pp. 283-4.

41. El viaje de Copland fue establecido por una nota que le escribió a Chávez algunos años después, el 6 de mayo de 1959 (AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333). La presencia de Gershwin es mencionada por Paine a Chávez (caja cor. 9, exp. 82, 13 de noviembre de 1955).

danzas maquinales se suceden ininterrumpidamente, y no debe existir difamación acerca de la coreografía de la señorita Littlefield, en el sentido de decir que ella no encontró nada que agregar al tema.

Es posible sentir considerable respeto, si bien no un gran entusiasmo por la coreografía; una vez más, un músico ha tenido formidable talento para lanzarle un reto a un compositor de danza. El Sr. Chávez ha colmado su música de sustancia. Esta es infinitamente contrapuntística y la señorita Littlefield se ha empeñado admirablemente en captar el sentimiento musical general de la obra. Ella se las ingenia para conservar tres o cuatro grupos activos al mismo tiempo, y mantener aún cierta unidad. Es durante los pasajes melódicos simples donde es menos afortunada. Cuando el ojo implora sostener una línea plástica, es muchas veces poco convincente. Sin embargo, cuando algunos de los personajes son racimos de plátanos, piñas, cocos y un gigantesco pez cubierto de papel majado, no hay muchas oportunidades de ser lírico sin un esfuerzo.

Algunas de sus ideas son admirables. Su tema para las sirenas, a pesar de no estar desarrollado, es exactamente bueno, y en el solo que danza *H. P.* mismo, ella desplegó una composición que posee forma, a pesar del hecho de que está en posición casi exclusivamente de trozos nerviosos al dictado de la música. En este papel Alexis Dolinoff, en tiempos pasados miembro de los ballets de Diaghilev y Rubinstein, hizo su reverencia a la audiencia americana. Parece ser un bailarín hábil, pero no es un papel para mostrarlo como el mejor. No tiene prácticamente la oportunidad de volverse lírico sin trabajo.

El decorado y el vestuario del Sr. Rivera están vivos con críticas. Es más afortunado vistiendo seres humanos que vegetales simbólicos y peces, en lo cual es sorprendentemente literal. Con estas excepciones todos los personajes están vestidos de una manera que les permite libertad de movimiento. Las sirenas son particularmente afortunadas.

Mary F. Watkins, la crítica de ballet del *Herald Tribune* que encontró más motivos para criticar dijo:

Chávez y Stokowski han producido una obra que intenta simbolizar la interrelación entre Norte y Sur, entre productor y consumidor, entre naturaleza y manufactura. Las escenas son cuatro, cada una teniendo un buque de carga como fondo. La primera escena revela al hombre en su poder físico, embriagado de alegría y en dominio de las fuerzas de la naturaleza; la segunda, la invasión del barco por el lánguido espíritu de los trópicos representado por las sirenas y las criaturas

fantásticas del océano. La tercera muestra un embarcadero del Sur con sus representaciones de abundancia y la vida placentera. El episodio final retorna a la mecanización del Norte con sus ruidos y tensión.

La puesta en escena, vestuario y proyectos son el resultado del genio del Sr. Rivera; el color, humor y énfasis que se encuentran en la obra son debidos en gran parte a él. Los peces, sirenas, cocos, cañas de azúcar, plátanos, cigarros y bombas de gasolina proporcionan algo nuevo y característico en la vestidura del ballet; conserva muy bien las cualidades de resplandor y simplicidad que han sido el secreto de su éxito.

El Sr. Chávez ha contribuido con un material menos impresionante. No puede caber duda de su musicalidad, pero su estilo, en lo peor, es pretencioso y vacío; en lo mejor, agradable pero insignificante. Naturalmente su música refleja las tradiciones raciales de su país, y para su reputación, ha hecho uso de la música folclórica primitiva indígena y azteca más que la del invasor español. Sus esfuerzos por representar el ritmo y la mecanización del norte resultan en gran parte producción de ruidos y ruptura de tímpanos, buenos para impresionar y cuyo método puede ser considerado violentar siempre a los conservadores con el apoyo del modernismo, con la finalidad de perturbar a un auditorio convencional con deliciosos estremecimientos. Hay, sin embargo, menos aridez, insipidez y falta de madurez aparente en *H. P.* de lo que uno pudo haber esperado.

...Catherine Littlefield, dueña y señora del ballet de la Compañía de Opera de Filadelfia fue la responsable de la coreografía de la pieza. Ella se las arregló para lograr una producción totalmente inofensiva, pero igualmente nebulosa.⁴²⁾

Oliver Daniel citó las siguientes observaciones hechas por Oscar Thompson:

El caballo de vapor resultó engendrado en un abismo, el Sr. Stokowski, un cigüeñal, un pistón, un aplicador de lubricante y una válvula de seguridad; todo en uno. Lo que prosiguió sobre el escenario fue principalmente una hilación de pequeños engaños cuyo propósito es ilustrativo más que fecundo.⁴³⁾

En *Modern Music*, Marc Blitzstein llamó a la música de Carlos Chávez “dura, literal, brutal y sin perfume”. En su opinión, ésta se tornó la paradoja de un

42. Sin fecha, mutilado en el registro de *H. P.* en la Colección de Danza de la Biblioteca del Lincoln Center para la Interpretación de las Artes.

43. Daniel, p. 284.

compositor “sureño” en una realización exitosa con los aspectos “norteños” del tema. Blitzstein pensó que el guión era trivial y desconectado de la partitura pero consideró el vestuario de Rivera “bueno en su estilo, el estilo de un desfile de disfraces... desenfrenado en color y proyectando el agradable resultado de una imaginación infantil”. Pero los móviles de piñas y cocos de papel majado ocupaban demasiado lugar y se golpeaban el uno contra el otro, de acuerdo con Blitzstein.⁴⁴⁾

Al día siguiente, en su columna del *Public Ledger* de Filadelfia, Samuel Laclar se refirió al vestuario y la escenografía de Rivera, y a los extraordinarios efectos luminosos como rasgos extraordinarios de la representación. El periodista vio la danza “mucho más como una serie de ejercicios que como un conjunto baletístico real”, con el trabajo solista de Dolinoff como *H. P.* y Dorothe Littlefield como sirena y después avecilla. En opinión de Laclar, la orquestación era demasiado densa y algunas veces un poco más ruidosa,⁴⁵⁾ sin embargo, de acuerdo con otro artículo del *Public Ledger*, el auditorio encontró en la música algo de su agrado; incluso interrumpiendo con el aplauso luego de la lánguida *zandunga* del tercer episodio. El director Fritz Reiner —quien enseñaba entonces en el Curtis Institute de Filadelfia— comentó diciendo, “El Sr. Chávez ha escrito alguna música de gran significación”, pero fue el compositor George Antheil quien encontró la música más compatible con sus obras, propias para “esa era de máquinas”.

Resumiendo la reacción de la audiencia el crítico del *Ledger* concluyó que ésta “iba desde un franco desánimo hasta un entusiasmo salvaje”.⁴⁶⁾

Añadiendo a la mezcla de variadas críticas del estreno, a la mañana siguiente, Martin del *Inquirer* de Filadelfia anotaba:

Ofrece fresca de fantasía para el ojo, tramando tonos con una mordaz insinuación para el oído, y casi nada más para el intelecto que la intención de la imaginación para convocarlo. Pero por toda esta opulenta orquestación... *H. P.* como obra de arte musical es tan revolucionaria como los rizos de su abuela, y tan esencial como las flores que se abren en primavera. Pero esto la hace un buen espectáculo...⁴⁷⁾

Quizá, la más cáustica de las críticas provenga de Frida Kahlo, quien le escribió a un amigo:

Resultó ser una porquería... no debido a la música o los decorados,

44. Marc Blitzstein, “Forecast and Review”, *Modern Music*, 9, No. 4, 1932, 166.

45. Samuel L. Laclar, “Music”, Filadelfia *Public Ledger*, 10. de abril de 1932.

46. Referido en otra crítica para el *Public Ledger* del 10. de abril de 1932.

47. Linton Martin, “‘H.P.’ New Ballet Fantastic Affair”, el *Inquirer* de Filadelfia, 10. de abril de 1932.

sino a la coreografía, desde que se hizo una muchedumbre de güeros que aparentaban ser indios de Tehuantepec; y cuando tuvieron que bailar la *zandunga*, parecía que tenían plomo en vez de sangre. En resumen, una pura y total cochinada.⁴⁸⁾

El éxito, si se le puede llamar así, debe ser acreditado en gran parte al empuje de Stokowski, como lo enfatiza Martín en su crítica: "Y con Stokowski se justifica nuevamente el axioma demostrado por P.T. Barnum, de que un buen *showman* puede ser algunas veces más estimulante para atraer la atención del público que el espectáculo mismo".⁴⁹⁾ Algo importante para Chávez fue que a Stokowski le gustó la obra y, como resultado de ello continuó dirigiendo más música suya: *Sinfonía India* y *Sinfonía de Antígona*, así como también lo invitó a dirigir su Orquesta de Filadelfia en 1937. Chávez y Stokowski permanecieron siendo amigos íntimos a tal punto que planeaban adquirir juntos un rancho en Uruapan, Michoacán, uno de los lugares que habían visitado en 1932.⁵⁰⁾ Sin embargo, H.P. resistió la prueba del tiempo, no como ballet, sino como suite orquestal. En esta forma, y con una orquestación reducida fue publicada por Boosey and Hawkes en 1958.

Los cuatro soles

Chávez invitó a Stokowski a venir a México en enero de 1933 para realizar una extravagante obra musical y dancística con grupos de bailarines indígenas, música de él mismo, Copland, y del compositor cubano Amadeo Roldán. En la época de esa invitación, solamente dos obras fueron definitivamente programadas: sus ballets: *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles*. El se respaldaba fuertemente en la presencia de Stokowski para agregar prestigio a la ocasión, y con el fin de presentarlas estaba dispuesto a adaptarse a cualquiera de las fechas que mejor le acomodaran a él. Cuando Stokowski declinó la invitación, pues tenía otros compromisos, Chávez desechó aparentemente todas estas ideas.⁵¹⁾

Nada había cambiado para sugerir que Chávez intentaría presentar otra vez *El fuego nuevo*. Pero no fue éste el caso con *Los cuatro soles*. Cuando Léonide Massine estuvo en México al final de la temporada de 1934 con el Basil Ballets Russes se mostró interesado en incorporar el ballet al repertorio de la compañía; no cabía duda que el exotismo lo llamaba.⁵²⁾ Este ballet, como *El fuego nuevo*, se

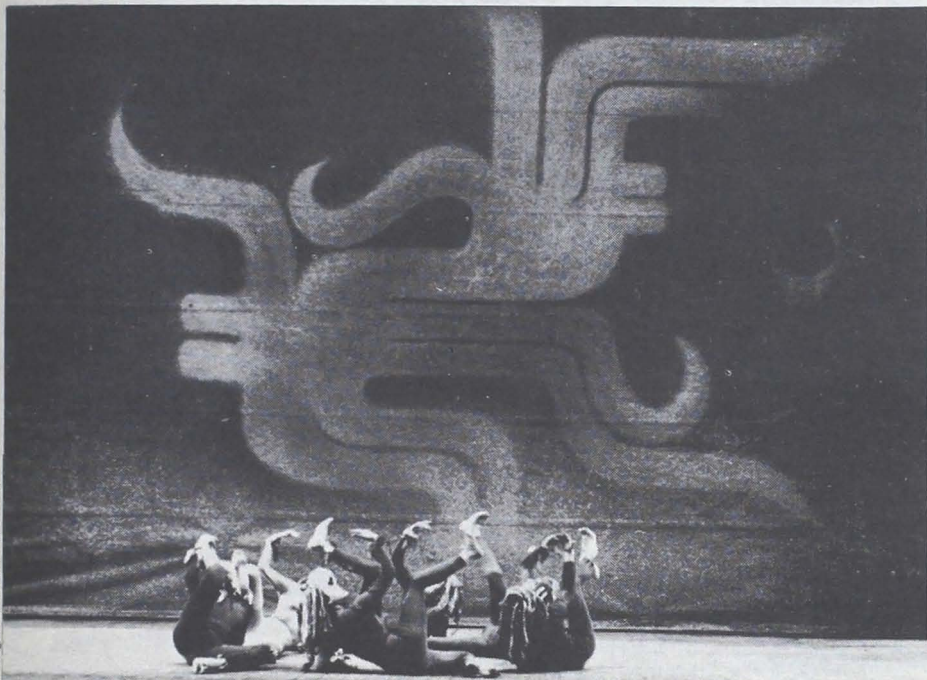
48. Herrera, p. 132.

49. Martín.

50. Cartas entre Stokowski y Chávez desde septiembre de 1934 a enero de 1936 (AGNM, CC, caja cor. 11, exp. 94).

51. AGNM, CC, caja cor. 11, exp. 93, 19 y 23 de noviembre de 1932.

52. Carta dirigida a Frances Paine por Chávez (AGNM, CC, caja cor. 9, exp. 82, fechada el 27 de enero de 1934, pero probablemente escrita en enero de 1935 y con fecha equivocada; ver nota 54).

Estreno de *Los cuatro soles*.

basaba en una leyenda de la mitología azteca. Cuatro pinturas del *Codex Vaticanus* representando la destrucción de cuatro *soles*, o épocas de la vida azteca, sirvieron como punto de partida. De acuerdo con la leyenda las primeras tres épocas —agua, viento y fuego— finalizaron respectivamente con inundaciones, vientos glaciares y fuego. La cuarta época, tierra, es la era presente, la cual fue imaginada también como un cataclismo final, esta vez con terremotos. La partitura original de *Los cuatro soles*, de 1925, era para pequeña orquesta y coro femenino cantando sin palabras sílabas en náhuatl, pero para el estreno de 1930 con la orquesta mexicana de Chávez, el compositor había incrementado la orquestación para un complemento sinfónico total.⁵³⁾

A comienzos de 1935 Chávez le informó a la indomable Sra. Paine que Massine había visto algunas películas que el compositor había hecho de bailarines indígenas y que el coreógrafo había dicho que podía, sobre dicha base, “realizar el ballet de una manera absolutamente nueva y original”. El pondría la obra en su repertorio si se le proporcionaban los vestuarios y los instrumentos indígenas requeridos. Con este estímulo Chávez y Diego Rivera fueron inducidos a elaborar un plan para la colaboración de la producción. Esta incluiría seis escenarios y

53. Parker, pp. 107-8.

veinticuatro diseños de vestuario debidos a Rivera, y un adelanto de la grabación de la música. La promoción del pre-estreno consistiría en una exposición de los treinta diseños de Rivera para la producción en una galería de Nueva York, durante la cual sería presentada la grabación. Paine había presionado para que presentara un mejor plan de publicidad. Pero todo el asunto costaba \$6 700 dólares incluyendo \$2 000 para Rivera y \$1 500 para Chávez. La función de Paine sería, de acuerdo con Chávez, la de "hacer factible la colaboración de Massine, Diego y yo, tanto en la organización general como en lo financiero".⁵⁴⁾

Durante los años siguientes Paine tuvo varios encuentros en Nueva York con Massine y Antal Dorati de los Ballets Rusos, y también con Balanchine y Lincoln Kirstein del American Ballet; ambas compañías estaban seriamente interesadas en *Los cuatro soles* y ninguna conocía el interés de la otra. Existían dos grandes obstáculos: primero, ambas querían escuchar una grabación de la obra antes de realizar el contrato, y segundo, ninguna compañía podía financiarla.⁵⁵⁾ La responsabilidad del financiamiento volvió a caer en Paine tal como Chávez lo había proyectado en 1934. Sobre este punto ella le escribió que "las personas que acostumbran financiar proyectos por razones culturales, sin esperar ser recompensadas financieramente, no tienen por ello una existencia más larga".⁵⁶⁾ Pero no abandonó sus intentos para incrementar los fondos hasta 1938. Ya para entonces la ocasión parecía escapársele de las manos.

Nueva York finalmente saboreó *Los cuatro soles* cuando la música de sus actos primero y cuarto fue ejecutada (para una orquestación pequeña) en el Museo de Arte Moderno en 1940. Nelson Rockefeller, coordinador entonces de la Oficina de Asuntos Interamericanos para el Departamento de Estado de los Estados Unidos, y vice-presidente del Consejo de Directores, invitó a Chávez para organizar conciertos a fin de ser presentados en conjunción con una exhibición especial llamada "veinte siglos de arte mexicano". La reducción de *Los cuatro soles* fue una de las tres obras suyas programadas. Columbia Records conmemoró esta celebración artística con una suntuosa grabación de la música escuchada durante los conciertos.⁵⁷⁾ En 1939, sin perspectiva para llevar a cabo la puesta en escena de *Los*

54. La manifestación del interés y la proposición están contenidas en la carta citada en la nota 52. Desde que los ballets rusos hicieron su debut americano en Nueva York el 22 de diciembre de 1933, actuando allí durante un mes antes de que una parte de la compañía iniciara una corta gira llevándolos a Chicago en febrero de 1934, es poco probable que Massine estuviera en México antes de la llegada de la compañía allí en octubre de 1934, cuando ellos inauguraron el Teatro de Bellas Artes. Por lo tanto, la carta de Chávez fue escrita probablemente en enero de 1935. Ver Katherine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Nueva York: Atheneum, 1982, pp. 32-3, 44.

55. Cartas intercambiadas entre Chávez y Paine, entre el 13 de enero de 1935 y el 19 de septiembre de 1938 (AGNM, CC, caja cor. 9, exp. 82.).

56. *Ibid.*, 10 de abril de 1935

57. Parker, pp. 12-13, 107.



José Limón, Lucas Hoving, Salvador Juárez y Beatriz Flores en *Los cuatro soles*.

cuatro soles Chávez exploró a través de Paine otro medio para proyectar su obra: los dibujos animados. El y Covarrubias enviaron la propuesta de los dibujos animados y la música a Walt Disney, a quien Chávez había conocido a través de Stokowski. El parentesco con *Los cuatro soles* —que no es mencionado con ese nombre— es obvio, tal como lo demuestran los siguientes ejemplos, aún con un agregado:

La trama se refiere a los cuatro elementos —tierra, fuego, agua y aire— tanto en sus aspectos creativos como destructivos. Se hallan personificados por cuatro dioses traviesos. De la mezquina querella de estos dioses resultan cuatro destrucciones del mundo.⁵⁸⁾

Chávez y Covarrubias conocían obviamente *Fantasia* de Disney, que se producía en ese tiempo con música conducida por Stokowski. Disney contestó que pensaba que dicho proyecto era muy parecido al que estaba realizando en ese momento para ser considerado; pero cuando la gran experiencia de *Fantasia* se

58. AGNM, CC, caja cor. 4, exp. 42, 19 de octubre de 1939.

convirtió en un éxito de taquilla, él se contactó con Chávez con la finalidad de discutir un dibujo animado. Sin embargo, el encuentro proyectado para la ciudad de México fue cancelado por Disney; por tanto las negociaciones finalizaron antes de haber comenzado.⁵⁹⁾

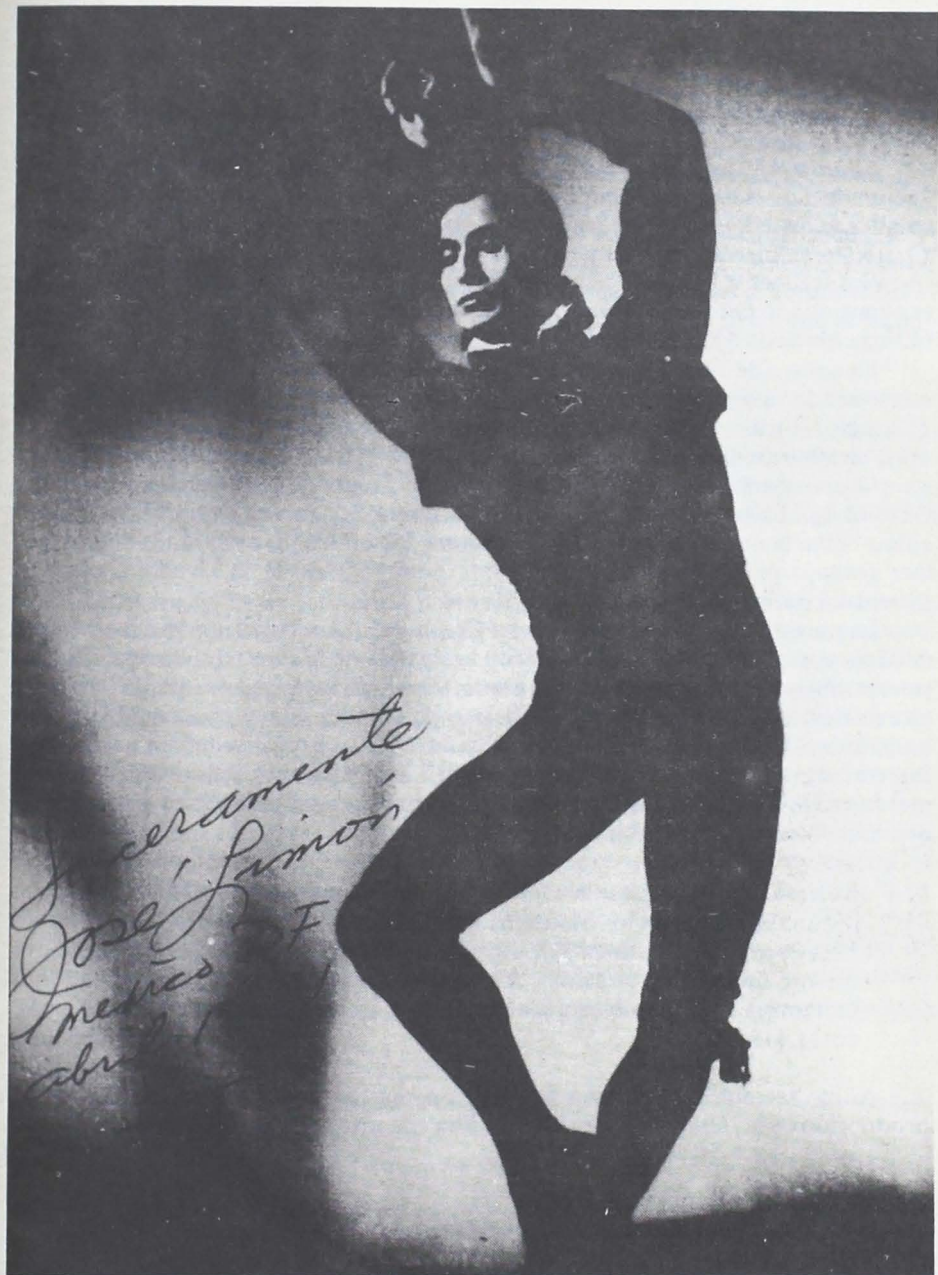
A tal grado debería contemplarse seriamente el asunto, que en caso de una ejecución de *Los cuatro soles* Chávez tendría que realizarla él mismo. Esto fue lo que ocurrió: Miguel Alemán en su campaña para la presidencia de México en 1946, propuso al nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el que fue decretado por ley el 10. de diciembre de 1946, que sería virtualmente la autoridad absoluta en las artes. Para su dirección eligió a uno de los artistas más visibles de México y administrador probado: Carlos Chávez. El compositor asumió el cargo en enero de 1947 y comenzó a organizar varios departamentos dentro del instituto, designándose él mismo como director provisorio del Departamento de Danza.⁶⁰⁾ En este puesto podía comisionar la producción de cualquier ballet que considerara conveniente y financiarlo con lo que parecía ser un presupuesto ilimitado. Chávez también creó una academia nacional de danza, y en 1950 designó a su colaborador Covarrubias como director de la misma. A consecuencia de este clima favorable, uno de los ballets montados fue *Los cuatro soles*, coreografiado por José Limón —mexicano de nacimiento— quien estuvo como residente en la Academia de la Danza durante un año. Se estrenó en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México el 31 de marzo de 1951, a diecinueve años del día del estreno de *H. P. John Paddock* describió esta ambiciosa producción en *Chrysalis*:

Este enorme asunto puede ir mucho más allá de las posibilidades de la mayoría de las compañías de danza. José Limón fue el coreógrafo e intérprete del papel de Quetzalcóatl, el dios de la serpiente emplumada de la civilización. Miguel Covarrubias diseñó los escenarios y los vestuarios, colaborando con Chávez en el libreto. Xavier Francis como el Padre Cielo, Evelia Beristáin como la Madre Tierra (estos dos, antecesores de la raza humana) y Lucas Hoving como el maligno dios Tezcatlipoca, (Espejo humeante) completando los papeles principales, así como también algunos estudiantes de la Escuela de Educación Física.

Pero Covarrubias no estuvo totalmente satisfecho con la interpretación de Limón. Paddock lo cita diciendo que “la presentación de *Los cuatro soles* como ballet fue evidentemente prematura, desde el momento en que Limón lo concibió como un gran espectáculo, ignorando el tema filosófico de la leyenda y decuidando

59. *Ibid.*, 10. de agosto y 22 de agosto de 1941.

60. García Morillo, pp. 148 ss.



Graciamiento
José Limón
México DF
abril 1941

José Limón

la comprensión del espíritu, esencialmente rítmico de la danza prehispánica y la música de Chávez".⁶¹⁾

Algunas cartas entre Limón y Chávez revelan que ellos planeaban una renovación de *Los cuatro soles* en la ciudad de México en 1966, pero ni éste, ni una colaboración elaborada anteriormente en 1960 para un nuevo ballet titulado *Cuahtémoc* fueron llevados a cabo.⁶²⁾

Naturalmente un ballet tiene mayor oportunidad de ser representado cuando es comisionado por una compañía de danza. Este fue el caso de Chávez con las dos últimas obras de este género: *La hija de Cólquide* (1943) y *Pirámide* (1968).

En agosto de 1942 Elizabeth Sprague Coolidge comisionó a Chávez para que escribiera la música para un proyecto de Martha Graham llamado *La hija de Cólquide* a fin de que fuera representado por su compañía. Esta fue inaugurada en abril de 1946 en el Plymouth Theatre de Nueva York, bajo el título de *Pradera oscura* con escenografía diseñada por Isamu Noguchi y vestuarios de Edythe Gilfond. Los bailarines incluían a la Graham como "La que inquiere", May O'Donell como "Ella, la de la Tierra" y Erick Hawkins como "El que intimida". Puesto que este trabajo permaneció entre las obras permanentes de la Graham, poco se necesitará decir a su respecto.

La partitura de Chávez se refiere a Cólquide, quien fue originaria de la tierra de Medea, pero la conexión perdida con la leyenda de Medea en el libreto original fue abandonada por *Pradera oscura*. Durante la época en que la Graham estuvo dedicada a coreografiar la música de Chávez le fue encomendado otro ballet sobre Medea, *La caverna del corazón* (1946), con música de Samuel Barber. Sin embargo, la música de Chávez le sugirió algo diferente. Las referencias a la acción en las notas del programa de *Pradera oscura* son tangenciales y nebulosas, quizá intencionalmente.

La acción concierne a la aventura de la búsqueda. Esta danza es el restablecimiento de los Misterios que asisten a esta aventura. [1946]
Esta danza no es un drama de algún acontecimiento, ni tampoco es un intento de retratar un ritual. A través del acto de bailar, olvidadas memorias emergen. Nosotros percibimos que hemos sido todas las cosas. [1947]⁶³⁾

Anna Kisselgoff hizo una descripción más explícita en su crónica de la producción en el *Times* de Nueva York. Ella encontró que la Graham se basó en el

61. Jonh Paddock, "Carlos Chávez and the Dance", *Chrysalis*, 7, Nos. 5-6, 1954, p. 8.

62. AGNM, CC, caja cor. 7, exp. 111.

63. David Sears, "Graham Masterworks in Revival", *Ballet Review*, 10, No. 2, p. 31.

ciclo de la vida humana; “la heroína es instruida por una madre tierra y la personificación de un varón; un coro de cinco mujeres y cuatro hombres irrumpe con poses arcaicas e imprime danzas primitivas en la imaginería amorosa que conecta los ritos de la fertilidad con la sexualidad humana”.⁶⁴⁾

La Graham encontró en la partitura —para doble cuarteto de maderas y cuerdas— un desafío para coreografiar. Ella admitió haber hecho ciertas estratagemas rítmicas pequeñas que le debieron hacer salir canas verdes al compositor.⁶⁵⁾ Aaron Copland quien asistió al estreno en Nueva York taladró su actitud independiente respecto a la música en una carta dirigida a Chávez:

Lo que Martha hizo fue a menudo en contraste directo con lo que la música estaba haciendo —con el resultado de que una atmósfera especial e interesante se creaba— una especie de contrapunto entre música y danza. Ella se está volviendo más y más sicoanalítica en sus temas, lo que hace un muy extraño contraste con su nada sicológica música. Este es el destino del compositor de ballet.⁶⁶⁾

Con el fin de hacer la música más solícita para su utilización en concierto, Chávez denominó *Suite para doble cuarteto* a tres secciones de ésta y también orquestó cuatro de las cinco secciones como *Suite sinfónica de la hija de Cólquide*,⁶⁷⁾ a pesar de que el título confunde en relación con la obra de la Graham.

Pirámide fue comisionado por Amalia Hernández para el Ballet Folclórico de México. La trama es de la invención del propio Chávez, pero enraizada en un tema azteca. Describe las relaciones primitivas del hombre con los elementos viento, agua, tierra y fuego personificados por dioses aztecas. El desarrollo de la arquitectura está simbolizado por la destrucción de una pirámide, finalizando el ballet con la unión de hombres y mujeres de todos los lugares y épocas. Se representa en cuatro actos: “Caos” (I), para cinta magnética de sonido electroacústico; “Los dioses” (II); “Los elementos” (III), para orquesta; y “Los hombres” (IV), para orquesta y coro hablado. A pesar del obvio intento del Ballet Folclórico de representarlo, y para el cual fue comisionado, *Pirámide* no ha sido coreografiado aún y sólo el tercer acto y el coro —publicado como *Fragmento*— del cuarto acto han sido interpretados.⁶⁸⁾

64. Anna Kisselgoff, “Dance: Martha Graham’s Troupe in Dark Meadow”, en el *Times* de Nueva York, 29 de mayo de 1977.

65. *Ibid.*

66. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336, 7 de febrero de 1946.

67. Parker, pp. 110-13.

68. *Ibid.*, pp. 113-14. Miguel Coelho. Miguel Coelho no ha completado aún su disertación (para la Universidad de Nueva York) sobre *Pirámide* que puede explicar porqué el ballet no fue presentado por el Ballet Folclórico. Coelho está preparando, asimismo, una suite orquestal de *Pirámide* para ser publicada por Carl Fischer en Nueva York.



Fotografía de Barbara Morgan .

Martha Graham.

Tampoco ha habido grandes esfuerzos por reproducir esta obra desde la muerte de Chávez en 1978. Sin embargo, Gloria Carmona quien estuvo a la cabeza de la Dirección de Música del INBA discutió recientemente la posibilidad de un estreno mundial en un futuro próximo en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.⁶⁹⁾

De los tres ballets de Chávez que se han visto favorecidos con su producción en el escenario, probablemente ninguno se hubiera concretado sin el gran espaldarazo de otras personalidades altamente reconocidas: *H. P.* con la ayuda de Stokowski en 1932 y *La hija de Cólquide* debida al interés de la Graham en 1946 —con diferentes renovaciones en 1947, 1976 y 1977. El tercero, *Los cuatro soles*, debió esperar hasta que Chávez llegara a su propio pináculo de visibilidad como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, de 1947 a 1952. El por qué Amalia Hernández del Ballet Folclórico jamás produjo *Pirámide* permanece aún en el misterio. Con todo, y a pesar de todas las dificultades con las cuales Chávez se topó, esto no sugiere que la música o el decorado no merecieran ser producidos por sus propios méritos. Ello demuestra justamente cómo la dinámica humana, el tiempo, la energía, la creatividad y el dinero deben llegar juntos en la danza para que este

69. Conversación con Anita Chávez, hija del compositor a finales de 1983.

multifacético medio pueda florecer. Cuando esto se logra, y los ingredientes artísticos son buenos, la magia que puede resultar es el premio de todos los esfuerzos.

Cuatro de sus composiciones de las que no fueron concebidas como ballets —*Obertura republicana* (1935, luego llamada *Chapultepec*; *Sinfonía de Antígona* (1932); *Sinfonía India* (1935) y la *Toccata para percusiones* (1942) —fueron coreografiadas y escenificadas entre 1947 y 1952.⁷⁰⁾ No sorprende, por supuesto, que estas presentaciones se hayan materializado durante su puesto como director del INBA, una posición suficientemente poderosa para obviar la necesidad de ayuda externa.

También Chávez tuvo la oportunidad de colaborar con George Balanchine y el Ballet de Nueva York, pero ello no implicó a ninguna de sus partituras para ballet o nuevas composiciones. Quizá se desempeñó como consejero musical de la *Pan Americana*, un ballet para cinco coreógrafos, con duración de una velada completa, basándose en la música de ocho compositores latinoamericanos.⁷¹⁾ John Taras, Gloria Contreras, Jacques d'Ambroise y Francisco Moncion coreografiaron ballets sobre la música de Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Silvestre Revueltas, Héctor Tosar y Heitor Villa-Lobos, mientras que Balanchine utilizó las obras de Julián Orbón —*Danzas sinfónicas*— y Luis Antonio Escobar —*Preludios para percusión*— así como también la *Sinfonía No. 5* de Chávez para orquesta de cuerdas. De estos ballets individuales no fueron dados sus nombres. Diana Adams, Nicholas Magallanes y Francisco Moncion —mexicanos de nacimiento— acompañaron a seis parejas en el ballet de Chávez. *Pan Americana*, estrenada el 20 de enero de 1960, no fue considerada un éxito, y Lincoln Kirstein comentó después que no fue “el más feliz de los trucos”.⁷¹⁾ Pero Kirstein

70. La primera de estas obras en ser coreografiada fue *Chapultepec* en 1947, por el Ballet de la ciudad de México con decorados del muralista José Clemente Orozco. Las otras tres fueron producidas por la Academia Nacional de Danza. La *Sinfonía India* fue realizada en 1949 con coreografía de Amalia Hernández, libreto, escenarios y vestuarios de Federico Silva, con Ricardo Luna, Amalia Hernández y Beatriz Flores como bailarines principales. *Sinfonía de Antígona* fue coreografiada por Limón a fines de 1951; Covarrubias diseñó los escenarios y el vestuario. Salvador Novo realizó el prefacio introductorio. Xavier Frances coreografió la realización del ballet sobre la *Toccata* para percusiones en 1952, con escenarios y vestuarios de Covarrubias, y las actuaciones especiales fueron asignadas a los bailarines Francis, Raquel Gutiérrez y Elena Noriega (García Morillo, pp. 87, 95, 74, 75, i 19). En 1975 la *Sinfonía No. 3* también fue coreografiada por Glen Tetley para el Ballet de Stuttgart como *Alegría*, actuando Marcia Haydée, Lucia Isenring, Joyce Cuoco, Richard Cragun, Jonas Kage y Reid Anderson. Esta producción pudo haber sido realizada sin conocimiento de Chávez. El compositor Julián Orbón, quien estaba en contacto directo con Chávez durante esa época, dice que ese tema jamás fue comentado en alguna de sus muchas pláticas. (Conversación con Julián Orbón el 29 de mayo de 1985).

71. Lincoln Kirstein, *Thirty Years*, Nueva York, Knopf, 1978, p. 286. La crónica de John Martin sobre el estreno. (*New York Times*, del 21 de enero de 1960) ofrece un amplio elogio a la colaboración de Balanchine-Chávez: “Las dificultades de la partitura y consecuentemente las de la coreografía que le inspiran, son demasiado grandes para conducir a una espera gozosa”. Pero Martin elogió lo que Balanchine creó en la segunda sección con Diana Adams, Nicholas Magallanes y Francisco Moncion en lo que sugería “un trío acrobático de circo después de un atracón de queso fundido”. Julián Orbón me dio a conocer el ballet *Pan Americana*.



Fotografía de Walter Reuter.

Santos Balmori y Miguel Covarrubias.

también anotó: "nuestro intento de explorar la música nueva de calidad con la ayuda de una autoridad tan capaz como Carlos Chávez, tiene alguna justificación, mientras ésto lo indique el gobernador Rockefeller que no debemos olvidar las provincias al sur de la frontera".⁷²⁾ Unos meses después del estreno, Kirstein asistió a un acuerdo inicial para discutir planes de lo que sería después un proyecto para el Lincoln Center, que fue apoyado por la familia Rockefeller, mientras que el Estado de Nueva York suministró los fondos para construir un teatro destinado especialmente a la danza. Así, pues, la velada latinoamericana de Chávez puede haberle ayudado al gobernador Nelson Rockefeller a la planificación y creación del Teatro del Estado de Nueva York, aunque los ballets del primero no hayan sido representados nunca por la compañía de danza de dicha ciudad. Sus manuscritos musicales reposan a sólo unos pasos de la División de Música de la Biblioteca para las Artes Interpretadas del Lincoln Center.

En un análisis final es necesario señalar que la música de Chávez que no fue destinada a la danza, encuentra su camino hacia la representación en mayor proporción que la compuesta especialmente para ballets. Ello se debe a que productores y coreógrafos se hallan más cómodos planificando producciones con

72. Kirstein, p. 157.



Academia de la Danza Mexicana (Grupo profesional)

Elena Noriega, Xavier Francis, Antonio de la Torre, Juan Casados, Beatriz Flores, Miguel Covarrubias, Raquel Gutiérrez, Rosario Ortega, Guillermina Peñalosa, Esperanza Gómez, Teresa Urgel, Guillermo Keys, Rocío Sagaón y Farnesio de Bernal.

la música que pueden escuchar con antelación. También en cada caso no existen gastos debido a encargos al compositor y ninguna otra preocupación, como en el caso de las obras comisionadas que deben ser terminadas a tiempo para incorporarse a las programaciones. Pero considerando su propósito original ora se trate de engendrar la danza o no, una porción sustancial de la música de Carlos Chávez ha figurado sobresalientemente en la escena internacional del ballet, a través de cuatro décadas de este siglo.

Traducción del inglés: Clara Meierovich



Theodor Billroth a los 55 años. De una pintura hecha por Lenbach en 1844 durante un viaje a Italia.

Vida musical de Theodor Billroth (1829-1894) y su amistad con Johannes Brahms: una semblanza *

Enrique Torre López

A las excelencias de Theodor Billroth como cirujano, se une una riquísima vida cultural relacionada con diversas manifestaciones artísticas, en particular con la música. Billroth está íntimamente unido al mundo musical de la Viena del último tercio del siglo XIX, como músico, como crítico, como estudioso de la música y, especialmente, como amigo dilecto y confidente de una de las máximas figuras musicales de su época: Johannes Brahms.

El propósito de este trabajo es revisar y comentar someramente algunos de los aspectos artísticos y culturales de Billroth, quizá no menos valiosos y estimulantes que sus méritos profesionales en el campo de la medicina. Bosquejar las actividades musicales de Billroth implica la consulta tanto de materiales de historia de la medicina como de historia de la música. No obstante la existencia de decisivas comunicaciones en ambos terrenos, dos fuentes resultan particularmente notables:

en primer lugar, los testimonios del propio Billroth en sus apuntes autobiográficos escritos en 1880 y publicados en el *Wiener Klinische Wochenschrift* en 1894;¹ luego, el obituario que sobre su maestro escribió Johann V. Mickulicz (quien describiera el síndrome del crecimiento de glándulas lacrimales y salivales), publicado en 1894 en el *Berliner Klinischer Wochenschrift*.²

Billroth músico

Nuestro personaje efectivamente fue músico: realizó estudios musicales, tocaba varios instrumentos, dirigió grupos orquestales y llegó a componer obras de música de cámara. Esta cuali-

* Publicado en la *Revista Médica del Hospital Central de San Luis Potosí*, IV/1-4, pp. 47-55.

1. BILLROTH, A. T., "Autobiographic Sketch of Himself", *American Journal of Surgery* 135 (1978), pp. 696-699.
2. SHEIN, J.S. y E. KOCH, "Mickulicz's Obituary of Theodor Billroth" *Surgery, Gynecology & Obstetrics* 148 (1979), pp. 252-258.

dad artística está reconocida en las enciclopedias musicales más autorizadas. Así, la quinta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* lo registra en sus páginas como "músico amateur";³ por su parte, la *Enciclopedia Salvat de la música* le reconoce méritos como "buen pianista".⁴

En realidad, Billroth había decidido dedicarse íntegramente a la música después de haberse aficionado a la historia y a la poesía clásicas. Así lo relata él mismo (hablando en tercera persona) en su autobiografía:

Un gran amor por la música fue la mayor distracción en sus estudios escolares. Sus padres y abuelos por ambos lados fueron músicos fuera de lo común. Billroth fue disuadido de dedicarse exclusivamente a la música sólo por la enérgica posición y sentido común de su madre. En años posteriores él estaba agradecido por ello.⁵

Su abuela materna fue una célebre cantante de la Ópera de Berlín.⁶

La tradición musical de la familia, así como su talento musical permitieron a Billroth ejecutar diversos instrumentos con bastante habilidad y fortuna. El piano, desde luego, captó buena parte de los intereses musicales del cirujano; con Mickulicz solía tocar a cuatro manos, especialmente las obras que Brahms les ponía. El violín y la viola también le fueron familiares.⁷ En alguna ocasión el propio Brahms, en una carta, alababa la interpretación de

Billroth al violín en uno de sus sextetos para cuerdas.⁸ Cuando radicó en Zurich, de 1860 a 1867, formó un cuarteto de cuerdas con profesores universitarios.⁹

Su pasión e inclinación por la música le llevaron a componer música de cámara. Según cuenta Mickulicz, escribió tres tríos, un cuarteto con piano y un cuarteto para cuerdas.¹⁰ Por desgracia estas obras ni se publicaron ni han sobrevivido, ya que el propio Billroth las quemó. El motivo que impulsó tan lamentable acción no queda claro, pero como alguien ha comentado, pudiera haber sido la insatisfacción que le produjo escuchar sus obras y compararlas con las del genial-Brahms.¹¹

Su activa participación en el mundo musical llegó hasta la dirección orquestal. En Zurich actuó como director huésped de la Orquesta de la Sociedad Musical en esa ciudad.¹²

3. BLOM, Eric, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, St. Martin's Press, 1954, vol. 1, p. 709.
4. *Enciclopedia Salvat de la Música*, Barcelona, 1976, vol. 7, p. 374.
5. BILLROTH, A. T., art. cit.
6. ROSES, D. F., "On the Sesquicentennial of Theodor Billroth", *American Journal of Surgery* 138 (1979), pp. 704-709.
7. BLOM, Eric, ed., ob. cit. y ROSES, D. F., art. cit.
8. ROSES, D. F., art. cit.
9. ANON., "Billroth-Surgeon, Teacher, Musician", *JAMA* 188 (1964), pp. 749-751.
10. SHEIN, J. S. y E., art. cit.
11. HURWITZ, A. y G. A. DAGENSHEIN, *Milestones in Modern Surgery*, Hoeber & Harper, 1958, p. 275.
12. ROSES, D. F., art. cit.

Billroth, musicólogo

Este eminente cirujano, que llevaba al cabo un cúmulo de actividades médicas, quirúrgicas y sociales —como lo refiere sabrosamente él mismo, en una carta dirigida a Brahms sobre la relación de sus labores en un día¹³—, todavía robaba buen tiempo para dedicarse al arte y a la música —decía Billroth— fue mi amante mientras que cortejaba legítimamente a la medicina¹⁴. O como asientan Hurwitz y Degenshein, "Theodor Billroth fue un hombre de muchos talentos y quizá amó más a la música que a la medicina."¹⁵

En su época en Zurich trabajó como crítico musical para el *Neue Zürcher Zeitung* bajo el seudónimo de "Th". Alguna vez escribió una canchante crítica contra la orquesta Sinfónica de Zurich, por lo cual fue despedido del periódico; sin embargo, posteriormente, a petición de los músicos de la orquesta, fue admitido de nuevo.¹⁶

Quizá su máxima contribución al campo de la música haya sido su poco conocido trabajo *Wer ist Musikalisch?*,¹⁷ título cuya traducción más fiel sería ¿Qué es el talento musical? Este documento, al parecer no traducido del alemán, y sólo revisado y comentado en un trabajo aparecido en 1900, fue editado en 1895 por el famoso crítico de la época Eduard Hanslick¹⁸. *Wer ist Musikalisch?* le llevo siete años de trabajo hasta su muerte en 1894. En él hace extensas consideraciones sobre diversos aspectos psicológicos, fisiológicos y científicos de la música y la musicalidad.¹⁹

En esta obra, Billroth tuvo la imprudencia de criticar repetidamente a su admirado amigo Brahms, quien, airado, le reclamo y le dijo que se estaba aventurando en un campo para el cual no estaba suficientemente preparado. Fue tal el disgusto de Brahms, que arrancó la dedicatoria que le había hecho a Billroth de uno de sus cuartetos. Posteriormente, después de varias tormentosas sesiones musicales en casa del cirujano, hicieron las paces.²⁰

Amistad con Johannes Brahms

Brahms (1833-1897), quien nació en Hamburgo cuatro años después que Billroth, constituye la máxima figura del panorama musical europeo del último tercio del siglo XIX y es uno de los grandes maestros del periodo romántico y de la música de todos los tiempos.

La fecunda amistad del más destacado cirujano con el más prominente músico de la época, ha sido estudiada y analizada en diversos trabajos.²¹ Por

13. *Ibid.*

14. RUTLEDGE, R. H., "In commemoration of Theodor Billroth on the 150th Anniversary of his Birth", *Surgery* 86 (1979), pp. 672-693.

15. HURWITZ, A. y G. A. DAGENSHEIN, *loc. cit.*

16. RUTLEDGE, R. H., *art. cit.*

17. BLOM, Eric, ed. *loc. cit.* y ROSES D. F., *art. cit.*

18. BLOM, Eric, ed. *loc. cit.* y HEMMETER, J. C., "Theodor Billroth, Musical and Surgical Philosopher. A Biography and Review of his Work", *Bulletin of John Hopkins Hospital* 11 (1900), pp. 297-317.

19. HEMMETER, J. C., *art. cit.*

20. RUTLEDGE, R. H., *art. cit.*

21. ROSES, D. F., *art. cit.*; STROHL, E. L., "The Unique Friendship of Theodor Billroth and Johannes Brahms", *Surgery, Gynecology & Obstetrics* 135 (1970), pp. 757-761; RUTLEDGE, R. H., *art. cit.*; y ANON., "Médico y músico. Las dos facetas del Dr. Theodor Billroth", *M D en español* 12 (julio 1974), pp. 125-130.



Fotografía de Adele. Viena 1873.

Johannes Brahms, 1833-1897.

otro lado, todo libro con pretensiones de profundizar en la vida del célebre músico hamburgués alude a sus relaciones con el médico de Bergen ²².

Los dos amigos se conocieron en Zurich en 1865, y su amistad perduró hasta 1894, año de la muerte de Billroth. A lo largo de este tiempo intercambiaron 331 cartas, las cuales merecieron ser reunidas en una publicación. ²³

Esta amistad "única", como la califica el Dr. Strohl en el título de su artículo dedicado a evocarla, estriba, quizá más que nada, en el mutuo enriquecimiento de ambos amigos. Billroth era un hombre alto, de excelente presencia, elocuente y carismático. En

cualquier grupo, social, médico o artístico, era el centro de la atención. Johannes Brahms, en cambio, era bajo de estatura, un tanto descuidado en el vestir, lacónico, retraído y carente del complicado sentido de la cortesía. En hábitos y maneras era la antítesis del cirujano, pero su amor común por la buena música estableció entre ellos una amistad y un afecto perdurables. Por un lado, la influyente personalidad de Billroth y el encomio que hacía de la

22. REMY, Y. y A. REMY *Brahms*, Madrid, Espasa Calpe, 1978 y GOSS, M. y R. HAVEN, *Brahms, un maestro de la música*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1974 *Colección Austral* No. 670.

23. RUTLEDGE, R. H., art. cit.

música de Brahms hacían que éste se sintiera estimulado y entusiasmado para componer y estrenar nuevas obras. Por otro, para el abrumado cirujano, la música de Brahms constituía un magnífico y sosegado placer.²⁴

Es más, el célebre músico distinguía a su amigo Theodor enviándole numerosas composiciones a su casa, tanto de música de cámara como orquestales, para su juicio crítico antes de su estreno oficial.²⁵

En no pocas ocasiones Billroth y su alumno más distinguido, Mickulicz, tocaban juntos al piano. En palabras de este último nos imaginaremos aquellas veladas musicales con los dos cirujanos tocando afanosamente bajo la mirada circunspecta del maestro Brahms:

A menudo tocábamos el piano a cuatro manos, casi siempre muy de noche, después del trabajo. Aun al piano, Billroth demandaba de mí arduos esfuerzos, porque aunque yo era un lector de música moderadamente bueno, no estaba familiarizado con la música de Brahms. Todavía recuerdo aquellas noches cuando ambos luchábamos por sacar adelante la segunda sinfonía de Brahms que éste había preparado en un manuscrito para cuatro manos. Billroth no estaba satisfecho hasta que lográbamos todas las notas correctas.²⁶

Durante veinticinco años, casi todas las obras de Brahms fueron ensayadas primero en la casa de Billroth, con la participación de éste, de varios de sus amigos y del propio autor al piano.²⁷

El renombrado músico quiso corresponder a la devoción que por él guardaba Billroth, distinguiéndole con la dedicación de algunas obras suyas. Se trata de dos de los tres cuartetos para cuerdas que escribió Brahms, las publicaciones como *opus* 51.²⁸ Seguramente, el cirujano guardó en gran estima este hecho, al grado que en una carta escrita al profesor Th. W. Engelmann, de Utrech (a quien Brahms dedicó su tercer cuarteto *opus* 67) le comentaba:

Además de ser colegas de una universidad, somos también colegas musicales. Temo que estas dedicatorias guarden más nuestros nombres en la memoria que el mejor trabajo médico que hayamos hecho; no muy lisonjero para nosotros, pero bello para la humanidad, la cual, con correcto instinto, considera el arte más inmortal que la ciencia. Es una realidad humana que el amor pesa más que un gran respeto.²⁹

24. STROHL, E. L., art. cit., RUTLEDGE, R. H., art. cit. y ANON., "Médico y músico...", *loc. cit.*

25. SHEIN, J. S. y E. KOCH, art. cit. y RUTLEDGE, R. H., art. cit.

26. SHEIN, J. S. y E. KOCH, art. cit.

27. RUTLEDGE, R. H., art. cit.

28. *Ibid.*, STROHL, E. L. art. cit. y BLOM, Eric, ed., *loc. cit.*

29. ROSES, D. F., art. cit.



Hanslick, Brahms y Billroth. De una pintura de Seligman.
Viena, Instituto de Historia de la Medicina.

En abril de 1878, los dos grandes amigos hicieron un viaje de recreo a Italia, donde Brahms gozaba particularmente de la campiña llena de luz y color.³⁰

Los últimos años de Billroth estuvieron plagados de enfermedades. Desde 1887 se le diagnosticó una neumonía y posteriormente tuvo diversos problemas vasculares en las piernas. Finalmente murió en Abbazia, Italia, el 6 de febrero de 1894.³¹ Fue sepultado en el Cementerio Central de Viena, no lejos de las tumbas de Beethoven, Schubert y del monumento a Mozart.³² Brahms murió en Viena tres años más tarde después de un largo periodo de ictericia

que se ha interpretado como secundario a carcinoma del hígado.³³ Sus restos están en el mismo cementerio, en el "Panteón de los Músicos", exactamente frente a la tumba de Beethoven.

No deja de resultar significativo cómo, hasta después de la muerte, los dos amigos que amaron tanto a la música descansan en la vecindad de un grupo de genios musicales a quienes tanto admiraron y emularon y cuya obra constituye, sin duda, uno de los patrimonios más ricos de la humanidad.

30. GOSS, M. y R. HAVEN, ob. cit.

31. STROHL, E. L., art. cit.

32. RUTLEDGE, R. H., art. cit.

33. STROHL, E. L., art. cit.



Joseph Joachim (1831-1907).



Dos amigos musicales de Billroth: Strauss y Brahms.

Otras amistades de Billroth relacionadas con la música. La Viena del siglo XIX

Indudablemente que la amistad más dilecta de Billroth en el ambiente cultural de su tiempo fue Brahms. Así, en su autobiografía, el cirujano menciona en primer lugar a este músico. Luego, al ya citado crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), quien fuera también destacado pianista y a la vez brillante y temido escritor sobre

diversos temas de estética y arte. Además de haber publicado una docena de polémicos libros, Hanslick fue un denodado y apasionado defensor de la música de Brahms.³⁴

Billroth menciona también “una estrecha amistad entre él y el muy musical Georg Meissner” (1829-1905).³⁵ Con este fisiólogo, descubridor de los corpúsculos táctiles que llevan su nom-

34. BLOM, Eric, ed., ob. cit., vol. 4, p. 66.

35. BILLROTH, A. T., art. cit.

bre, Theodor Billroth viajó a Trieste en 1851 con el objeto de realizar estudios sobre las terminaciones nerviosas.³⁶

Desde luego Johannes von Mickulicz Radecki (1850-1905), quien estudió en el Conservatorio de Viena, fue de sus colegas y amigos médicos, quien más convivió con Billroth el mundo de la música.³⁷ La herencia que Billroth transmitió a Mickulicz fue a su vez prolongada bellamente en Ferdinand Sauerbruch (1875-1951). Este discípulo de Mickulicz, a quien se reconoce como fundador de la cirugía pulmonar, tocaba muy convincentemente la trompeta y dirigía con gran seguridad y aplomo la orquesta.³⁸

Otro famoso músico de la época que trabó amistad con Billroth fue Johann Strauss (1825-1899) quien, en cierta ocasión "produjo un efecto mágico al tomar la batuta en la casa del cirujano y dirigir *El Danubio Azul*, ante cuando menos un ciento de cirujanos civiles y militares."³⁹ De otras personalidades del mundo musical de entonces, mencionaremos sólo a Antonin Dvorák (1841-1904), a Clara Schumann (1819-1896), viuda de Robert Schumann, compositora y consumada pianista, y al celeberrimo Joseph Joachim (1831-1907), gran amigo de los Schumann y del propio Brahms.⁴⁰

Seguramente este riquísimo ambiente en el que se movía Billroth, estimuló la pasión de éste y de sus colaboradores y amigos por el cultivo de la música.

Viena había sido el centro de la vida musical europea durante la segunda mitad del siglo XVIII. En el primer

cuarto del siglo XIX, refulgió con Beethoven y Schubert, no obstante que este último fue casi desconocido en su tiempo. Schumann, Brahms y Dvorák continúan en las décadas siguientes la brillante tradición musical de la ciudad. Las otras ciudades que se disputaban la primacía musical, ambas alemanas, eran Weimar, donde triunfaban Liszt y Wagner, y Leipzig, donde Mendelssohn y Schumann difundían la obra de Bach. La población de Viena en esa época era de alrededor de 675 mil habitantes y seguía siendo el centro espiritual de la música. Los vieneses estaban tan orgullosos de su medicina como de sus artes y en particular de sus músicos. Por ello resulta tan natural que Billroth se sintiera tan estrechamente ligado a esta atmósfera. Dice en una de sus cartas: "Estoy buscando un círculo de personas con las cuales pueda sentarme confortablemente y aceptarlas espiritualmente". La Viena de entonces parece haber satisfecho con creces la búsqueda del médico.

En 1929 la ciudad de Viena y la República Austriaca acuñaron un florín para celebrar el centenario del nacimiento de tan distinguido ciudadano.⁴¹

36. ROSES, D. F., art. cit.

37. SHEIN, J. S. y E. KOCH, art. cit.

38. SAUERBRUCH, F., *Mi vida. Memorias de un cirujano*, Barcelona, Ediciones Destino, 1955.

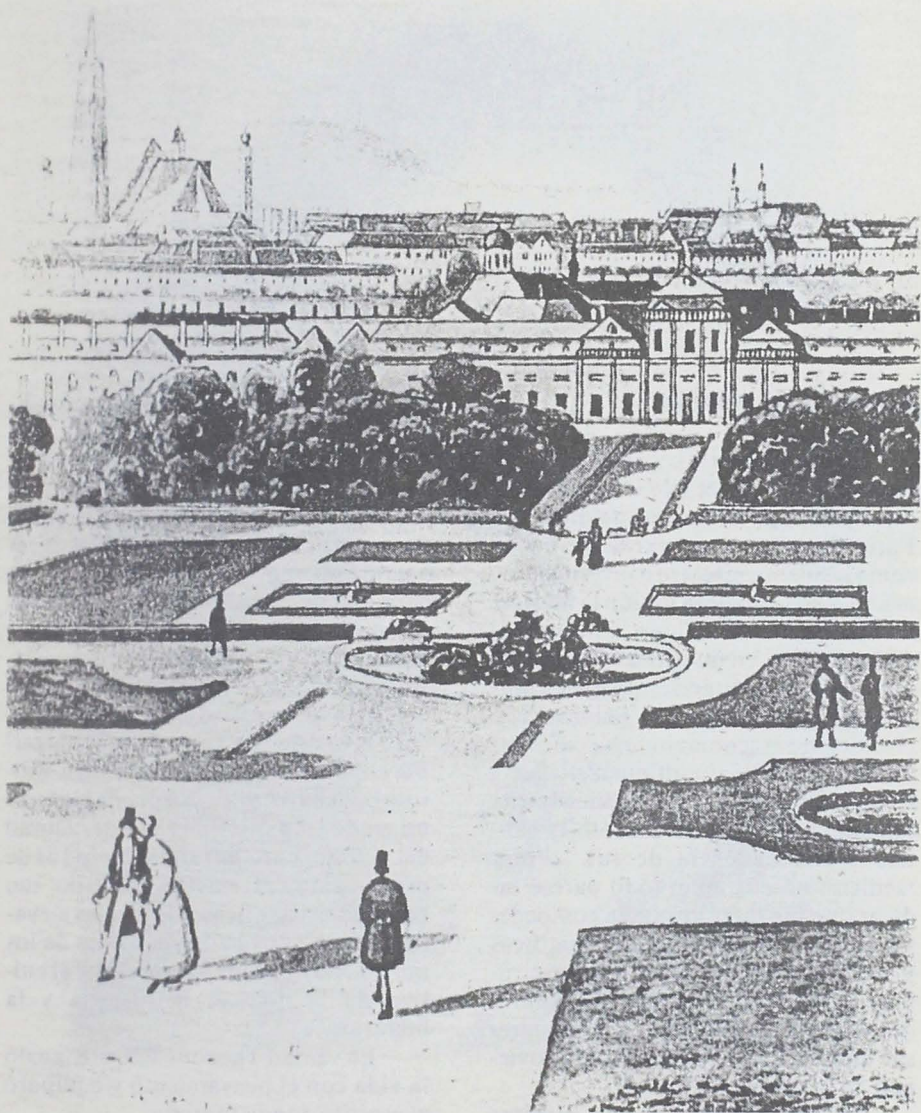
39. RUTLEDGER, H. R., art. cit.

40. ANON., "Médico y músico...", *loc. cit.*

41. BLOM, Eric, ed., ob. cit., vol. I, p. 709.



Clara Schumann (1819-1896).



Vista de Viena en los albores del siglo XIX. De una pintura anónima

A manera de colofón

Theodor Billroth constituye uno de esos escasos seres que viven en cabal plenitud todas las facetas del hombre. Paralelamente a su excelente labor como cirujano, maestro e investigador, cultivó con verdadera pasión la música. Dentro de ella incursionó, con curiosidad desusada, en multitud de aspectos: interpretación, dirección, crítica, composición e investigación fisiológica y psicología del fenómeno musical. Pese a esta asombrosa multiplicidad, sería irreal atribuir a las actividades estrictamente musicales de Billroth la calidad y trascendencia de sus labores médicas; no obstante, todo parece indicar que fue tal el grado de compenetración entre las actividades científicas y las artísticas que es posible que cirugía y música fueran partes no dispares del intelecto de Billroth. Llegó a expresar incluso que "ciencia y arte provienen de la misma fuente".⁴²

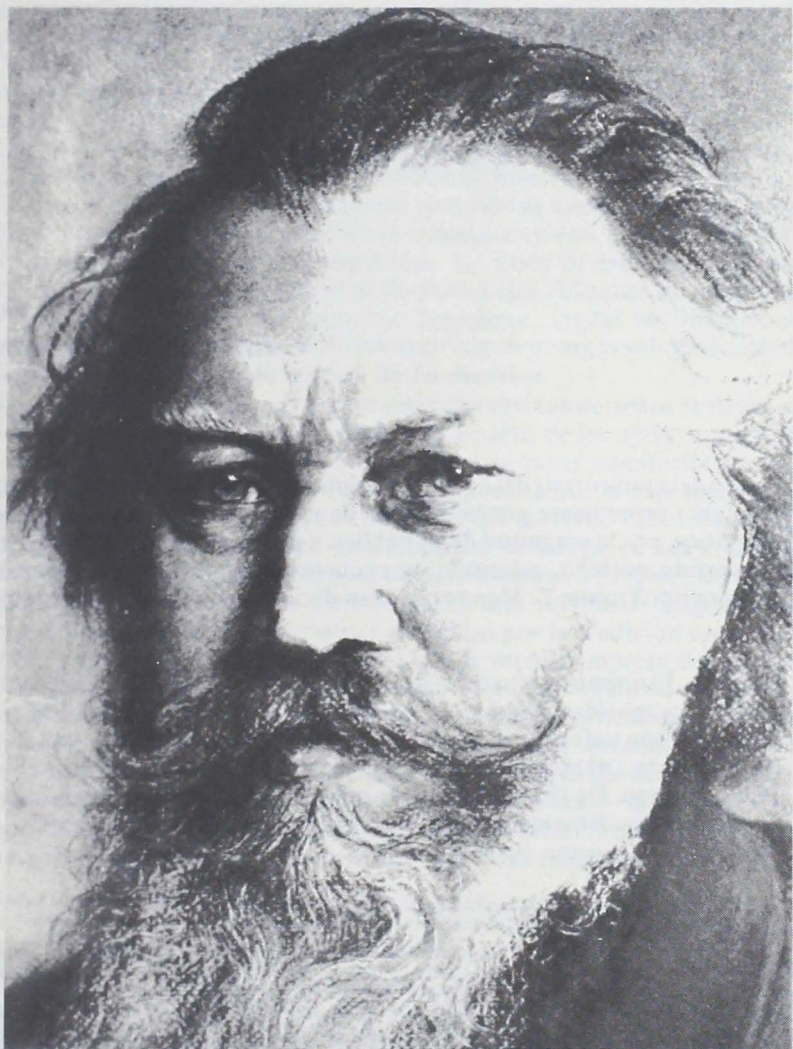
Si los cirujanos y los médicos debemos estar agradecidos en el campo de la medicina, por las contribuciones

y ejemplo de Billroth, también el mundo musical y en particular aquellos que amamos la música de Brahms, estamos en deuda con él. En efecto, la personalidad de Billroth, así como su entusiasmo y devoción por la música de su querido amigo, fueron determinantes para que un buen número de obras de Johannes Brahms hayan llegado hasta nosotros.

Para terminar: ¿cómo influyó ese contexto de arte y de cultura tan depurado sobre su vida profesional y social? Parangonando al mismo maestro Billroth podemos decir: "No puede lograrse un grado tal de elasticidad y de calidad del pensamiento por otros métodos de preparación, ni existen materias tan adecuadas para llenar de ideales elevados y conceptos bellos la mente de los muchachos y de los jóvenes, que el cultivo de la música, la historia y la literatura".

En verdad Theodor Billroth igualó la vida con el pensamiento y equiparó el espíritu con la materia.

42. ROSES, D. F., art. cit.



Johannes Brahms

*La Punitiva: el corrido norteño y la tradición oral, impresa y fonográfica.*¹

A Celso Guajardo

Guillermo E. Hernández*

Dentro del gran *corpus* del corrido mexicano, el corrido norteño ha ocupado un lugar prominente por la difusión de sus textos, por la influencia de su temática, por la magnitud de su público y por su proyección histórica.² En el corrido norteño, asimismo, se encuentran las tres etapas asignadas al género por Vicente T. Mendoza, quien divide su evolución en los siguientes periodos:

Primero. El último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista... Segundo. La revolución maderista con todos sus antecedentes desde los motines de Río Blanco en 1907 hasta... el movimiento llamado de "los cristeros", liquidado en 1929... Tercero. De 1930 a la fecha [en que] el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular. (*El corrido mexicano xv-xvi*).

*Universidad de California, Los Angeles.

1. Leí un resumen de este trabajo en el Coloquio de Historia de la Música de la Frontera Norte que se efectuó en Monterrey, Nuevo León (México) del 17 al 19 de julio de 1985. El presente estudio se condujo bajo los auspicios del Institute of American Cultures, el Chicano Studies Research Center y del Faculty Senate Research Committee de la Universidad de California, Los Angeles. Deseo agradecer las valiosas observaciones de mis colegas Shirley L. Arora y Gerardo Luzuriaga, así como de Claudia Parodi, y la documentación proporcionada por Chris Strachwitz. Asimismo, en este trabajo tuve el valioso auxilio de Martha Mejía, Leticia Morales-Dacosta y Yolanda Zepeda-Hernández.
2. Bajo el término "norteño" me refiero no sólo al área geográfica que se extiende al norte de México sino también a localidades que, aunque políticamente pertenecen a la Unión Americana, históricamente han conservado importantes núcleos de cultura mexicana.

Es oportuno señalar el pesimismo de Mendoza al vaticinar en 1964 la próxima desaparición del corrido, pues es evidente que el género, y en especial su desarrollo en el norte de México, continúa ofreciendo hasta nuestros días interesantes ejemplares que demuestran su vitalidad. La reacción de Mendoza (que creo justificada) se debió a la producción y consumo masivo de corridos, cuya composición ha constituido una patente deformación de la cultura tradicional. Esta situación, indudablemente, merece atención por parte de los investigadores del corrido. Dado que el corrido norteño, ofrece abundantes ejemplos de composición y transmisión de dudosa tradicionalidad, es pertinente examinar en éste el proceso de difusión oral en ejemplares impresos y fonográficos. Lo vasto de este proyecto, naturalmente, exige una serie de monografías ilustradas que enfoquen de manera cuidadosa distintos aspectos de tan complejo fenómeno. Dadas las limitaciones del espacio, en las siguientes páginas sólo esbozaré algunos rasgos sobresalientes de este problema en torno al llamado corrido de *La Punitiva*.

Las primeras recolecciones importantes de corridos norteños se llevan a cabo por Américo Paredes y Vicente T. Mendoza a partir de los años veinte.³ Si bien estos investigadores tuvieron acceso a informantes cuyos repertorios se remontaban al último tercio del siglo XIX, fue ya esta época en que la hoja suelta y el disco fonográfico sirvieron como órganos difusores del corrido. Tanto Paredes como Mendoza estaban conscientes de esta situación al incluir en sus colecciones y estudios variantes impresas y grabadas comercialmente. Paredes, por ejemplo, al estudiar el corrido de *Gregorio Cortés*, utilizó una versión de origen impreso y fonográfico, además de ocho variantes recogidas por la tradición oral (*With His Pistol* 151-174). No creo que sea fortuito que la versión impresa descubierta por Paredes sea a todas luces una composición literaria, mientras que la variante fonográfica, además de ser la más extensa, y la más temprana conocida hasta la fecha, posea rasgos de indudable procedencia tradicional. En contraste con la hoja suelta —cuyos compositores frecuentemente laboraban desde la capital mexicana, alejados de los hechos narrados y ajenos a la tradición oral— la naciente industria fonográfica permitió, si bien de manera puramente accidental, rescatar del olvido las interpretaciones de artistas de auténtica raigambre tradicional.⁴ Paredes acierta

3. Américo Paredes es partícipe, dentro del ámbito de su familia y de su comunidad, de la tradición oral del sur de Texas y más tarde se convierte en un estudioso destacado del corrido. Por su parte Vicente T. Mendoza aporta una importante contribución al estudio del corrido a partir de su obra: *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*.

4. Las primeras grabaciones de música popular mexicana se hicieron para satisfacer la demanda comercial de la población hispana en los Estados Unidos. Este grupo mexicano al norte del Río Bravo fue el primer consumidor de la música popular mexicana en disco fonográfico debido a su acceso directo a esta tecnología, además de disfrutar de las facilidades de crédito mercantil ofrecidas por las firmas vendedoras de aparatos fonográficos y de discos. Inicialmente las grabaciones de música se llevaron a cabo en los estudios de las compañías grabadoras, localizadas en el noroeste de los Estados Unidos. Más tarde, al perfeccionarse el sistema de grabación electrónica (1925), los representantes de las compañías fonográficas condujeron grabaciones en aquellas localidades donde había una tradición musical mexicana —esta actividad se desarrolló principalmente en los Angeles, California, y San Antonio, Texas. Véase Hernández, *The Mexican Revolution*, 4.



al juzgar como corridistas auténticos a los intérpretes de la versión fonográfica de *Gregorio Cortés*, a quienes identifica como *Los Trovadores Regionales*. En efecto, este dueto formado por Pedro Rocha y Lupe Martínez grabó en San Antonio, Texas, aproximadamente en octubre de 1929, la versión del corrido fronterizo que más tarde viniera a recoger Paredes.⁵ Además de *Gregorio Cortés*, Rocha y Martínez grabaron otros corridos cuya índole oral, y su temprana grabación, han de ser de gran importancia para el estudio tanto del corrido norteno como del nacional. Algunas de estas grabaciones son, con toda probabilidad, las primeras versiones del corrido que se han conservado. Bastará mencionar aquí algunos títulos de corridos todavía hoy populares grabados por Rocha y Martínez, entre 1929 y 1932, en discos fonográficos de 78 rpm.

5. Esta grabación ha sido reeditada en un disco de larga duración (33 rpm): Strachwitz, *Early corridos-Part I*. El Corrido de "Gregorio Cortés" fue grabado originalmente por Pedro Rocha y Lupe Martínez. En las citas a los discos fonográficos he tenido cuidado de guardar las irregularidades ortográficas que he encontrado en las fuentes.

Jesús Leal, Chicago, 1929.

Jesús Cadena, San Antonio, Tex., 1929.

La Sierra Mojada, San Antonio, Tex., 1929.

El corrido de Kansas, San Antonio, Tex., 1930.

Contrabandistas Tequileros, San Antonio, Tex., 1930.

Alejos Sierra, San Antonio, Tex., 1932.

Por otra parte, Vicente T. Mendoza, procediendo eclécticamente, logra reunir una voluminosa colección de corridos de procedencia oral, impresa y fonográfica. Entre estos conviene señalar al *De la persecución de Villa* cuya letra transcribe Mendoza de una hoja impresa por la casa de Eduardo Guerrero y su anotación musical la obtiene de un informante de Jiménez, Tamaulipas (*El romance español* 607). Más tarde, en la Discoteca de la Casa Hispánica de Nueva York, Mendoza recoge una variante de la *Toma de Ciudad Juárez*, cantada por Luis Hernández y Merced Durán (El corrido mexicano 27-30), la cual probablemente sea una versión similar a la grabada por el mismo Merced M. Durán en compañía de Leonardo Sifuentes en El Paso, Texas el 12 de julio de 1929. Sugiere tal posibilidad el hecho de que el dueto formado por Luis Hernández y Leonardo Sifuentes hayan grabado —a fines de los años veinte en El Paso, Texas y para la misma compañía— una variante de *La persecución de Villa* bajo el título de *La punitiva*. Es decir, que es posible descubrir un hilo transmisor del corrido de estos duetos formados por Hernández-Durán, Sifuentes-Durán y Hernández-Sifuentes. Este último dueto grabó, entre 1928 y 1929, otros títulos de suma importancia en la evolución del corrido, entre los cuales conviene señalar algunos que indican la índole tradicional de su repertorio:

El contrabando de El Paso

La Toma de Zacatecas

La Toma de Celaya

Fusilamiento del General Argumedo

Fusilamiento de Felipe Angeles

Corrido de Heráclio Bernal

Benito Canales

La expedición Punitiva

Es evidente que tanto la variante impresa de *La persecución de Villa* incluida por Mendoza, como la fonográfica grabada por Hernández y Sifuentes bajo el título de *La Punitiva*, poseen rasgos de procedencia tradicional. Esto resulta evidente al compararlas con una tercera variante recogida por Américo Paredes en la tradición oral (*A Texas-Mexican Cancionero* 89-90) y con una cuarta variante grabada comercialmente en Dallas, Texas en 1929. Las variantes fonográficas son

las más largas e incluyen 14 y 20 estrofas, mientras que la oral y la impresa reúnen solamente 12 cuartetos respectivamente (véase Apéndice no. 1).

La existencia de estas variantes permite establecer algunos datos sobre la época de la composición, así como de la esfera geográfica en la difusión de este corrido conocido bajo títulos tales como *La expedición punitiva*, *La persecución de Villa*, *Nuestro México, febrero 23*, *Pancho Villa y Carranza*, o simplemente *La punitiva*. La evidencia lleva a pensar que el corrido se compuso en fecha posterior al retiro de las fuerzas americanas bajo el mando del General John J. Pershing. Este dato confirma el cariz profundamente patriótico del corrido. Pershing había invadido el territorio mexicano con el objeto de capturar a Francisco Villa ("Villa", *Diccionario Porrúa* 1556-1558), (Braddy *Pershing's Mission*) habiendo jurado regresar con el guerrillero mexicano prisionero y dentro de una jaula (Calzadías 49). El militar norteamericano obedecía órdenes de su gobierno, el cual reaccionaba ante los ataques antiamericanos dirigidos por Villa a raíz del reconocimiento de Washington al gobierno de su rival Venustiano Carranza. La frustrada misión de Pershing produjo un hondo sentimiento nacionalista en el pueblo mexicano y ante este episodio la figura triunfante de Villa vino a consolidar su ya de por sí legendaria personalidad ("Expedición", *Diccionario Porrúa* 530-531). Después de intensas negociaciones entre los dos países las fuerzas norteamericanas se retiran del territorio mexicano (6 de febrero de 1917). Todas las variantes aquí incluidas hacen referencia a este hecho:

con la cara toda llena de vergüenza

se regresaron otra vez a su país

(variante oral, estrofa 11, versos C y D)

y con su cara llena de vergüenza

se regresaron en bolón a su país.

(variante impresa, estrofa 12, versos C y D)

con la cara cubierta de vergüenza

se regresaron de nuevo a su país

(variante fonográfica A, estrofa 13, versos C y D).

Francisco Villa y Carranza se separan,

todas sus tropas, ya no hay intervención.

(variante fonográfica B, estrofa 17, versos A y B).

En tres de nuestras variantes se emplea el presente y se alude a que Villa aún vive, lo cual permite suponer con cierta seguridad que la composición del corrido tuvo lugar antes de su asesinato, el 20 de junio de 1923. Este enfoque podría afinarse aún más y llevarnos a sugerir como veremos más adelante, una fecha probable de composición. En estas referencias se presenta a Villa en su papel de guerrillero y no de ex revolucionario dedicado a las labores del campo que el caudillo chihuahuense

desempeñara a partir de la amnistía que le fue otorgada por el gobierno de Adolfo de la Huerta el 28 de julio de 1920 ("Sabinas", *Diccionario Porrúa* 1247-8). Una de las variantes menciona la presencia de Villa en Carrizales, sitio donde tuvo lugar la derrota de las fuerzas invasoras:

Francisco Villa se encuentra en Carrizales
si acaso gustan lo pueden ir a ver.
(variante oral, estrofa 12, versos C y D)

Si bien el corrido se recoge en estas variantes fonográficas más de diez años después de los hechos sucedidos, la mención a las hazañas de Villa en el presente apoya las tesis a favor de una elaboración temprana. Esto se explicaría como una persistencia de elementos originales a la composición que sobreviven en las interpretaciones posteriores de los corridistas, a pesar de tratarse de evidentes anacronismos. Cuando se grabó esta variante del corrido en 1929, seis años después de la muerte de Villa, ya no era posible hablar de él en el presente:

Francisco Villa ahora es dueño de aeroplanos
que los consigue con facilidad.
(variante fonográfica A, estrofa 7, versos C y D)
Pancho Villa ya no anda a caballo
y ni su gente jamás andará,
ahora todos andan en aeroplano
ya los caballos no se usan allá.
(variante fonográfica B, estrofa 7, versos A, B, C y D).

En esta última variante (la fonográfica B), a pesar de que el empleo del presente es particularmente evidente, el corridista se contradice al localizar a Villa y a Carranza en diversos puntos geográficos:

que todos juntos con él no han de poder,
que esta en Parral, un lado de Chihuahua
pues cuando gusten lo pueden ir a ver.
(variante fonográfica B, estrofa 13, versos B, C, y D)
si quieren ver a Villa por Chihuahua
o a Carranza en el estado Nuevo León.

.....
si quieren ver a Villa por Chihuahua
o en Veracruz Carranza se hallará
(variante fonográfica B, estrofas 17 y 18, versos C y D)

¿por qué no van a hacerle una visita?
para que traigan recuerdos de allá.

(variante fonográfica B, estrofa 19, versos B, C y D)

En la variante impresa, sin embargo, se evita la mención de Villa en el presente. Esto bien pudo ocurrir debido a la intervención de un editor diligente o porque la variante utilizada ya llegara desprovista de tales referencias. En todo caso, la hoja suelta recogida por Mendoza parece ser conducto de una impresión tardía y no muy distante cronológicamente de las otras variantes que venimos discutiendo.

La discrepancia entre las variantes fonográficas y la oral, por una parte, y la variante impresa, por la otra, resulta patente al considerarse la perspectiva geográfica de la voz narrativa. Y viene a ser de sumo interés que el sitio de donde procede la variante sea ya una indicación de la posición del narrador con respecto a los hechos ya narrados. En efecto, en la variante impresa en la ciudad de México los términos empleados revelan una ubicación desde suelo mexicano, ya sea al describir el arribo al país de las tropas norteamericanas en el que se utiliza el verbo “vinieron”: “Los soldados que vinieron desde Texas” (variante impresa, estrofa 4, verso A); o al citar el retiro de los soldados invasores, quienes emplean “vamos”:

Ahora sí queridos compañeros,
vamos a Texas cubiertos con honor.

(variante impresa, estrofa 6, versos C y D)

Esta ubicación es evidente también al referirse el corridista a los americanos en la tercera persona y a los mexicanos en la primera:

si ellos tienen aviones de a montones
aquí tenemos lo mero principal.

(variante impresa, estrofa 11, versos C y D)

En la variante recogida por Paredes en Texas no hay tal exactitud sobre el lugar desde donde se narran los hechos. Las referencias que se hacen podrían igualmente ser de México o de los Estados Unidos:

Cuando llegaron a México estos gringos
(variante oral, estrofa 5, verso A)
con dos horas que tenían de combate
a su país se querían regresar.

(variante oral, estrofa 6, versos C y D)

Sin embargo, la alusión a los rinches —sobrenombre con que se conoce a los

Texas Rangers (guardias rurales) entre la población de origen mexicano de Texas—
no deja lugar a dudas sobre su procedencia:

pues que creían estos rinches tan cobardes,
¿que combatir era baile de carquís?
(variante oral, estrofa 11, versos A y B)

En la variante grabada en Dallas, Texas, la perspectiva desde los Estados Unidos es ya explícita:

Los soldados que fueron de Texas
(variante fonográfica B, estrofa 8, verso A)

y en la misma variante:

Pues como ven que en México se matan
y que de diario se mueren por allá,
(variante fonográfica B, estrofa 20, versos A y B)

Es por demás significativo que en la grabación de El Paso, Texas, existe una contradicción geográfica en las ubicación del narrador. Este alude a los hechos ya sea desde México:

nada importa que traigan mil cañones
si en la sierra los vienen a dejar.
(variante fonográfica A, estrofa 8, versos C y D)

ya sea desde los Estados Unidos unas estrofas más tarde:

Porque dicen que en México se muere
y que a diario se matan por allá,
(variante fonográfica A, estrofa 11, versos A y B)

Tal ambivalencia geográfica es probable reflejo de la situación fronteriza que ha permitido sintetizar las vivencias de ambos países y que, en este caso, registraría la influencia de las variantes que se popularizaban en el interior de México, así como de las que se cantaban entre la población mexicana de los Estados Unidos.

El estudio de estas variantes permite formular una hipótesis sobre la elaboración y difusión de este corrido. En primer lugar, es factible pensar, como hemos mencionado, que su composición se remonta a una época muy cercana a la del

retiro de las fuerzas comandadas por el general Pershing y que, a través de su difusión, el corrido sufrió leves modificaciones a causa de la muerte de su protagonista, Francisco Villa.⁶ Un segundo aspecto, aunque problemático, es determinar el origen del corrido. Se podría argüir que el ciclo de corridos norteños encomiando las hazañas de Villa es cuantioso y que, por lo tanto, no es de extrañar que sus tropas le dedicaran un corrido conmemorando uno de sus triunfos más espectaculares.⁷ De las cuatro variantes aquí estudiadas, tres son de la zona fronteriza estadounidense y solamente una procede de México, lo cual da la impresión de que su composición ocurrió dentro de los Estados Unidos. A pesar de que estas variantes poseen indicios de haber sufrido un proceso de oralización, su composición revela un origen literario, como lo demuestra el empleo de versos endecasílabos cuya rima ocasionalmente es ABAB en contraste con la tradicional métrica octosilábica con rima ABCB. Un dato interesante a este respecto es el empleo de la frase de índole literaria (posiblemente periodística) *México, febrero 23*, que sustituye la introducción formulística del año en el corrido tradicional. Ahora bien, si Pershing abandona el territorio mexicano el 6 de febrero de 1917, es lógico pensar que las noticias periodísticas llevarán la fecha del 23 de febrero, ya que este lapso de dos semanas entre el retiro de Pershing y la noticia sería normal durante la época.⁸ También es factible pensar que el complemento predominante "Nuestro" (*Patria* es la versión recogida por Mendoza), además de servir fines métricos y de rima, refleja el sentimiento patriótico de su autor, quien quizás se hallara en los Estados Unidos. Dicha impresión podría apoyarse en la existencia de una vieja tradición de corridos que surge en la región del sur de Texas a partir del último tercio del siglo XIX, cuya temática es reflejo de un "conflicto cultural". Tal tradición ha sido planteada convincentemente por Américo Paredes ("El folklore de los grupos" 154). Estos indicios permiten sugerir, aunque de manera hipotética, que el compositor, inspirado por las noticias recibidas desde México, crearía el corrido inmediatamente después de leer los reportajes periodísticos anunciando el retiro oficial de las tropas americanas, o sea pocas horas o días después del 23 de febrero de 1917. Futuras investigaciones sobre las variantes de este corrido y del corrido norteño indudablemente vendrán a esclarecer aspectos que por el momento son infranqueables.

6. Me parece inconcebible que un corridista pudiera ignorar los asesinatos de Venustiano Carranza (1920) y de Francisco Villa (1923) al componer *La Punitiva* después de estas fechas.

7. Tanto John Reed (*Insurgent* 74) como Edward Larocke Tinker ("Campaigning" 153) han dado testimonios de la composición de corridos a pocas horas de efectuada una batalla por las tropas villistas.

8. A este respecto es oportuno señalar que los periódicos (en español) publicados en Texas durante esta época es común que las noticias (y aún en la fecha bajo el encabezado del título de la primera plana) incluyan el lugar, el mes y el día, tal como lo hace el compositor del corrido *México, febrero veintitrés*. Esta práctica parece ser influencia de los periódicos en inglés que observan este orden, ya que en español hubiera sido: "México, a veintitrés de febrero".

Este acercamiento preliminar al corrido de *La punitiva* demuestra la validez del empleo de variantes impresas y fonográficas en el estudio de la tradición oral. Sin embargo, debemos advertir que si bien en el caso de *La punitiva* las versiones fonográficas, así como la impresa, muestran rasgos inconfundibles de tradicionalidad, quizás se trate de un caso ejemplar, pues no siempre es posible encontrar corridos con estas características.

El corrido: oralidad, impresión y grabación

En esta discusión sobre la transmisión del corrido es necesario señalar algunas importantes limitaciones inherentes a la transposición de formas orales a medios impresos y fonográficos. En 1960, al publicar *The Singer of Tales*, Albert B. Lord abre nuevas perspectivas sobre las diferencias fundamentales que existen entre los métodos de composición en la transmisión oral y en la literaria. Para Lord la vida de un texto oral cesa de existir al abandonar éste su contexto natural y supeditarse a los requisitos tanto técnicos como formales de un nuevo medio de difusión como lo es la impresión o la grabación. Más tarde Ramón Menéndez Pidal revalora las observaciones de Lord y del maestro de éste, Milman Perry, observando:

El romancero tradicional está en una época de mera conservación, carece de creatividad, siendo rarísimo el caso de un romance o corrido nuevo que llegue a tradicionalizarse. ("Los cantores épicos" 198)

En el corrido norteño se encuentran estas características mencionadas por Menéndez Pidal y su supervivencia se ha debido, en gran medida, a su impresión y grabación.

Es indudable que la impresión de corridos en hojas sueltas, cancioneros y libros permitió que sus textos estuvieran al alcance de un público que rebasaba el ámbito local o regional. Vicente T. Mendoza menciona cómo los músicos populares viajaban de feria en feria cantando corridos y vendiendo hojas sueltas con el texto de sus interpretaciones (*El corrido mexicano* xxxi). La influencia de estos músicos, cuyas interpretaciones los ponían en contacto directo con el pueblo, debió de ser fundamental en la preservación y difusión tanto del género como de los repertorios regionales. Por otra parte, el alto índice de analfabetismo y la carencia de melodías en el corrido impreso debió de restringir la influencia que la hoja suelta pudo ejercer entre numerosos núcleos de la población mexicana. El hecho de que las dos más importantes casas impresoras de corridos, la de Vanegas Arroyo y la de Eduardo Guerrero, estuviesen localizadas en la capital mexicana representaba ya en sí un obstáculo para la rápida difusión del corrido oral ("Vanegas Arroyo,"

Diccionario Porrúa 1532; El corrido mexicano x). Ante este hecho, cobra especial importancia rastrear la producción de las imprentas locales como fuentes del acervo de los corridistas regionales.⁹

Las limitaciones que presenta la hoja suelta —reproducción exclusiva de la letra y circulación primordialmente en centros urbanos y semiurbanos— vinieron a ser superadas de manera significativa por medio de la grabación fonográfica.¹⁰ El disco permitió, al preservar la interpretación auditiva, la supervivencia no solamente del texto literario y del musical sino también de la entonación y de sus reflexiones emotivas. Más esta preservación de ejecuciones tradicionales trajo consigo mismo consecuencias que iban a transformar de manera radical la existencia misma del corrido. Algunos principios inherentes a la grabación, producción y circulación del disco que se deberán tener en cuenta son los siguientes:

1. Las características físicas del disco vienen a determinar la extensión del corrido. Al inicio de la industria fonográfica se empleaban las dos caras del disco de 78 rpm en la grabación de un sólo corrido, ya sea alargando o acortando la variante de acuerdo al espacio disponible. Más tarde, por razones comerciales probablemente, se utilizó solamente una cara del disco y como consecuencia las variantes grabadas son relativamente cortas.

2. El disco fonográfico contribuye a la creación de un modelo de interpretación que llega a establecerse como la variante auténtica. La riqueza que ofrece la tradición oral, al adaptarse histórica, lingüística y melódicamente, se pierde ante la presencia de este modelo invariable.

3. De ser la propiedad artística de una comunidad entre quienes circula libremente y sobrevive o cae en el olvido, el corrido en grabación fonográfica se convierte en un producto comercial que se promueve exclusivamente con fines de lucro.

4. El disco fonográfico permite la existencia de un grupo de compositores e intérpretes profesionales cuyo éxito está directamente vin-

9. Tan importante labor dependerá de los estudios de la historia regional. Los investigadores Israel Cavazos Garza y Celso Garza Guajardo me han indicado la existencia de casas impresoras de corridos y romances en el estado de Nuevo León.

10. Los estudiosos de otras tradiciones se han percatado de la importancia del disco fonográfico en la transmisión del romance; véase a S. G. Armistead et. al. en "Sobre la antigua discografía sefardi y el romancero"; y a D. K. Wilgus, quien en su *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898* incluye un apéndice discográfico.

culado a la promoción de firmas comerciales que los contratan y quienes determinan las condiciones en que el artista se presenta ante su público.

5. La ejecución fonográfica crea una distancia tanto física como artística entre el público y los creadores e intérpretes del corrido; aquel escuchará pasivamente y sujeto a las normas estéticas establecidas por las compañías grabadoras, éstos ya no participarán de las contribuciones y reacciones espontáneas que reciben sus interpretaciones.

A pesar de estas limitaciones, es necesario insistir que en la recolección y estudio del corrido deberá ser de fundamental importancia considerar tanto las variantes orales como las impresas y las fonográficas puesto que la influencia de todas ellas ha caracterizado el desarrollo del género. Solamente tomando en cuenta la compleja interrelación de estos tres medios de difusión será posible fundamentar una verdadera historia del corrido mexicano. Y esa historia, como es evidente en el caso de *La punitiva*, no es viable sin las contribuciones de los grupos de origen mexicano en los Estados Unidos. Asimismo, dentro del gran proyecto de rescate y análisis de la historia literaria y musical de México el corrido, y en especial el fronterizo, merece la especial atención de los estudiosos de este género que aún hoy día continúa siendo expresión inconfundible de la sensibilidad mexicana.





APENDICE I

Variante fonográfica A
Por Luis Hernández y
Leonardo Sifuentes.
Discos Victor No. 46437
78 rpm, partes I y II.
Grabado en el Paso, Texas,
el 16 de julio de 1929.

LA PUNITIVA

1. Nuestro México, febrero
veintitrés,
dejó Carranza pasar
americanos,
veinte mil hombres,
doscientos aeroplanos,
buscando a Villa por
todito el país.
2. Y Carranza les dice afanoso,
que si son hombres y saben
perseguir:
—Les doy permiso de que
busquen a Villa
y que se enseñen también a
morir.
3. Cuando entraron los güeros
de Texas,
fatigados de tanto caminar,
con siete horas que
llevaban de camino
los pobrecitos se querían
regresar.
4. Ya comenzaron las
expediciones,
los aeroplanos comienzan a
volar
se repartieron por
distintas direcciones
buscando a Villa que lo
querían matar.
5. Francisco Villa, al ver
las fuerzas punitivas,
luego al momento también
se preparó,
se vistió de soldado
americano
y a sus tropas también
las transformó.
6. Los aeroplanos al ver
la bandera
con las estrellas que
Villa les pintó,
se equivocaron y bajaron
a la sierra
y prisioneros Villa los
agarró.
7. Francisco Villa ya no anda
a caballo,
ni su gente tampoco andará,
Francisco Villa ahora es
dueño de aeroplanos
que los consigue con
facilidad.

8. Si porque semos poquitos
mexicanos
dicen los güeros que nos
van a acabar,
nada importa que traigan
mil cañones
si en la tierra los vienen
a dejar.

9. Cuando entraron al estado
de Chihuahua
toda la gente azorada se
quedó
de ver tanto soldado
americano
que Pancho Villa en los
postes colgó.

10. Cuando entraron los güeros
a Parral,
buscando harina, galletas,
y jamón,
hombres, mujeres y niños
les decían:
—Ahí hay pólvora y balines
de cañón.—

11. Porque dicen que en México
se muere
y que de a diario se matan por
allá,
con un solo mexicano que nos
quede
nuestra bandera en sus manos
flotará.

12. Francisco Villa era un
hombre guerrillero,
sus artilleros al pie de su
cañón
quemarían hasta el último
cartucho
pero en defensa de nuestra
nación.



13. ¿Qué pensaban los
americanos,
que combatir era baile
de carquis?
Con la cara cubierta de
vergüenza
se regresaron de nuevo a
su país.

14. Nada importa que tengan
los güeros
acorazados y buques de a
maizal,
aeroplanos y automóviles
blindados,
pero les falta lo que al
carrizal.



Variante fonográfica B
Por Genaro B. Rodríguez y
Juan C. Chávez
Discos OK No. 16646,
78 rpm, lados A y B.
Grabado en Dallas,
Texas, el 27 de noviembre
de 1929

PANCHO VILLA Y CARRANZA

1. Por nuestro México, Febrero
23,
dejó Carranza pasar
americanos,
12,000 soldados, 200
aeroplanos,
buscando a Villa por todo
el país.
2. Don Venustiano les dice
afanoso:
—Si son valientes y pueden

perseguir—
Les da permiso que sigan a
Villa
y que se enseñen también a
morir.

3. Por comenzar sus
expediciones,
los aeroplanos comenzaron
a volar;
todos ganaban en distintas
direcciones
buscando a Villa queriéndolo
matar.
4. Los aeroplanos anduvieron
volando
y Pancho Villa también se
disfrazó,
se vistió de soldado
americano;
toda su gente también la
transformó.



5. Cuando vieron que flotaba la bandera y las estrellas que Villa les pintó se bajaron también los aeroplanos, se equivocaron y Pancho los cogió.
 6. Al regresar los aeroplanos a su puesto unos volvieron por casualidad, pues Pancho Villa es dueño de aeroplanos y los alquila con comodidad.
 7. Pancho Villa ya no anda a caballo y ni su gente jamás andrà, ahora todos andan en aeroplano, ya los caballos no se usan allá.
 8. Los soldados que fueron de Texas todos sollozan y empiezan a llorar, poco de menos de una hora de camino los pobrecitos se quieren regresar.
 9. Los de a caballo no pueden pararse y los de a pie se pueden ya sentar, y Pancho Villa pasa en su aeroplano y desde ahí les empieza a saludar.
 10. Al entrar al Estado de Chihuahua, los coroneles, sargentos demás, todos temblaban arriba de sus caballos creían que a Villa se lo iban ya a encontrar.
- ### PARTE II
11. Cuando supieron que Villa estaba muerto todos gritaban con mucho valor:
—Pues ya no hay miedo queridos compañeros, vamos a Texas cubiertos de honor.—
 12. Cuando entraron a suidada Chihuahua toda la gente asombrada se quedó de ver tanto soldado americano que Pancho Villa en las calles colgó.
 13. No sabían que Villa estaba vivo, que todos juntos con él no han de poder, que está en Parral, un lado de Chihuahua, pues cuando gusten lo pueden ir a ver.

14. Pancho Villa y Carranza se
unieron
algunas tropas para la
intervención;
don Venustiano les manda un
telegrama
para ponerse a la
disposición.

15. Don Venustiano les dice en
su mensaje
que estaba listo y que pasen
para allá
y que recojan aquellos
soldaditos
porque a los pobres los
matan allá.

16. Pancho Villa les dice en su
mensaje
que en Carrizales algunos
les mató,
y que Carranza mató dos
prisioneros,
que le agradezcan que él fue
el que los salvó.

17. Pancho Villa y Carranza se
separan,
toda sus tropas, ya no hay
intervención;
si quieren ver a Villa por
Chihuahua
o a Carranza en el Estado
Nuevo León.

18. A Pancho Villa lo anduvieron
buscando
y Carranza también ya lo
está,
si quieren ver a Villa por
Chihuahua
o en Veracruz Carranza se
hallará.

19. Muchas veces lo anduvieron
buscando
y ahora que saben de cierto
donde está,
¿porqué no van a hacerle
una visita?
para que traigan recuerdos
de allá.

20. Pues como ven que en México
se matan
y que de a diario se mueren
por allá,
pues con uno que quede
mexicano
nuestra bandera en sus manos
flotará.



Variante oral.
Publicada por Américo
Paredes en: *A Texas-
Mexican Cancionero*
University of Illinois
press, 1976. págs. 89-90



LA PERSECUSION DE VILLA

1. Nuestro México, febrero veintitrés,
dejó Carranza pasar americanos,
diez mil soldados, seiscientos aeroplanos,
buscando a Villa queriéndolo matar.

2. Don Venustiano les dice: —Que
avancen
si son valientes y lo quieren perseguir,
les doy permiso que sigan adelante
pa' que se enseñen también a morir. —

3. Comenzaron a echar expediciones
y Pancho Villa también se transformó,
muy vestido de soldado americano
en las barbas de Pershing se rió.

4. Cuando vieron plantar la bandera
y las estrellas que Villa les pintó,
se dejaron caer los aeroplanos
y Pancho Villa prisioneros los tomó.

5. Cuando llegaron a México estos
gringos
buscaban pan y galletas con jamón,
y la raza que estaba muy enojada,
lo que les dieron fueron balas de cañón.

6. Pobrecitos de los americanos,
pues a sollozos comienzan a llorar,
con dos horas que tenían de combate
y a su país se querían regresar.

7. Los de a caballo ya no se podían sentar
y los de a pie ya no podían caminar,
y Pancho Villa les pasó en su aeroplano
y desde arriba les dice: —¡Goodbye! —

8. Ya Pancho Villa no monta a caballo,
pues eso ya no se usa por allá.
Francisco Villa es dueño de aeroplanos
y los arrenda con gran comodidad.

9. Toda la gente de la Ciudad de Juárez,
toda la gente asombrada se quedó
de ver tanto soldado americano
que Pancho Villa en los postes colgó.

10. Y entonces Pershing recibió el mensaje
que en Carrizales doscientos le mató,
que le agradezca también a Carranza
los prisioneros, él fue que los salvó.

11. Pues que se creían estos rinches tan
cobardes
¿qué combatir era un baile de carquís?
Con la cara toda llena de vergüenza
se regresaron otra vez a su país.

12. Pues no sabían estos gringos patones,
con Pancho Villa no habían de poder,
Francisco Villa se encuentra en Carrizales,
si acaso gustan lo pueden ir a ver.



Variante impresa
Publicada por Vicente
T. Mendoza en: *El
Romance Español y el
Corrido Mexicano*,
UNAM, 1939. (Texto
de la casa de Eduardo
Guerrero) págs. 607-608

DE LA PERSECUSION DE VILLA

1. PATRIA México, febrero veintitrés,
dejó Carranza pasar americanos:

dos mil soldados, doscientos aeroplanos,
buscando a Villa queriéndolo matar.
2. Después Carranza les dijo afanoso:
—Si son valientes y lo quieren combatir,
concedido, les doy el permiso,
para que así se enseñen a morir.
3. Comenzaron a echar expediciones,
los aeroplanos comenzaron a volar,
por distintas y varias direcciones.
buscando a Villa, queriéndolo matar.
4. Los soldados que vinieron desde Texas
a Pancho Villa no podían encontrar,
muy fastidiados de ocho horas de
camino,
los pobrecitos se querían regresar.
5. Los de a caballo, ya no se podían sentar,
más los de a pie ya no podían caminar;
entonces Villa les pasa en su aeroplano
y desde arriba les dijo: —*Gud bay*.
6. Cuando supieron que Villa ya era muerto,
todos gritaban enchidos de furor:
—Ahora sí, queridos compañeros,
vamos a Texas cubiertos con honor.
7. Más no sabían que Villa estaba vivo
y que con él nunca iban a poder;
si querían hacer una visita
hasta la sierra lo podían ir a ver.
8. Comenzaron a lanzar sus aeroplanos,
entonces Villa, un buen plan les estudio:
se vistió de soldado americano
y a sus tropas también las transformó.
9. Más cuando vieron los gringos las
banderas
con muchas barras que Villa les pintó,
se bajaron con todo y aeroplanos
y Pancho Villa prisioneros los tomó.
10. Toda la gente de Chihuahua y Ciudad
Juárez
muy asombrada y asustada se quedó,
sólo de ver tanto gringo y carrancista
que Pancho Villa sin orejas los dejó.
11. Qué pensarán los “bolillos” tan patones
que con cañones nos iban a asustar;
si ellos tienen aviones de a montones
aquí tenemos lo mero principal.
12. Todos los gringos pensaban en su alteza
que combatir era un baile de *carquís*,
y con su cara llena de vergüenza
se regresaron en bolón a su país.

LIBROS

ALFRED E. LEMMON, *La Música de Guatemala en el siglo XVII* Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Antigua Guatemala, 1986.

A este musicólogo norteamericano se le debe una recopilación y una realización de trece obras de los archivos de la catedral de Guatemala en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica de la Antigua Guatemala y la Institución Plimsock Mesoamerican Studies de South Woodstock, Vermont, de los Estados Unidos, publicaron este año de 1986 en colaboración.

Para sus realizaciones escogió Lemmon tres obras de Manuel José de Quiroz y nueve de su sobrino Rafael Antonio Castellanos —el primero como maestro de capilla de la catedral de Guatemala de 1738 a 1765 y el segundo como su sucesor de 1765 a 1791—ambos nativos de Guatemala.

Advierte Lemmon que sus fuentes de información sobre las vidas de estos dos compositores provienen del Archivo de Indias, del Archivo Eclesiástico de Guatemala, del Archivo General de Centroamérica y del Archivo del Sagrario.

De ahí extrajo el autor una enorme lista de estudiantes de Castellanos y familias de músicos. Y comparó la excelencia de estos músicos nativos con los importados de Europa, como Roque Ceruti, o de México como Ignacio Jerusalem.

Manuel José de Quiroz se dejó influir por los italianos y reunió obras de compositores de la época, y de otros maestros de capilla del nuevo mundo, como Manuel de Zumaya, por ejemplo. Para la biografía de su sobrino Rafael Antonio Castellanos revela el autor que éste sirvió a las órdenes de su tío durante unos veinte años, y estudió a los músicos de su época.

Para un mejor conocimiento de este músico cita Lemmon la existencia de un manuscrito del siglo XIX, de gran valor, titulado *Tradiciones verídicas del origen y progreso que ha tenido la música de Guatemala*. Las actas capitulares de la catedral de Guatemala revelan los problemas de salud de Castellanos, ya desde 1784, cuando decidió el cabildo pagarle cien pesos adicionales tras una larga enfermedad.

Al morir ya recibía 1,023 pesos de honorarios semestrales; pero tenía algunas entradas adicionales.

Castellanos componía música litúrgica y música secular —dice Lemmon— “no sólo merece un estudio sistemático, sino que también es digna de ejecutarse para un público moderno. Dice el autor que su objetivo al realizar estas obras fue el de apegarse a la fidelidad del manuscrito original. No elabora el bajo continuo en ninguna de las obras porque creyó que cualquier transcripción de este tipo sería subjetiva. Celebra el autor que Castellanos haya dejado lista la transcripción del bajo cifrado por él mismo en la composición “Para que te disfrazas”. Y advierte que respetó la ortografía, acentuación y gramática originales”.

De Manuel José de Quiroz reprodujo los números 721, 712 y 711 del catálogo. Las dos primeras para bajo continuo; la tercera para alto, tenor y dos violines. La cuarta es un motete para las cuatro voces convencionales, dos violines y bajo continuo.

Del sobrino Rafael Castellanos se inician sus piezas con una xácar y una xácarilla, las cuales ocupan los números 161 y 157 y el resto los 145, 154, 202, 200, 153, 203 y 184 del catálogo. Las dos primeras son para soprano, dos violines y bajo continuo; la otra para dos violines, soprano y dos flautas. La quinta requiere dos altos, dos violines y bajo. La sexta una soprano, un alto, tenor, dos violines y bajo continuo. La séptima parece ser un canto de amor (*Para que te disfrazas*) para soprano, alto, tenor, dos violines y bajo conti-

n timer. En la octava, (*La fee [sic] de Pedro*), las cuatro voces humanas van acompañadas por flautas, trompetas, violines y bajo continuo. Por fin la novena requiere dos flautas, dos oboes, dos cornos, dos violines, bajo continuo, dos sopranos, alto y tenor.

De la número 9 (*Subvenite*) dice Lemmon haber sido compuesta para los servicios conmemorativos por la muerte de Carlos III, celebrados en Guatemala en 1789.

Al final añadió Lemmon una obra de Joseph Coll, por su significación histórica (para la coronación del propio Carlos III).

Como una pedantería, quizás, advertimos que el número nueve de las obras de Rafael Antonio Castellanos, debería —de acuerdo con las reglas clásicas— de llevar la armadura de sol menor, tonalidad en la que está realmente escrita. En el compás 15 necesita un bemol el mi de la soprano. No se trata de una obra modal, aunque en la entrada inicial el violín primero toque un fa natural en vez de un fa sostenido, las trompas en sol que ayudaron a afirmar la tonalidad al principio de la obra, casi enmudecieron hasta el compás 83, cuando refuerzan al bajo continuo para producir una cadencia completa de sub dominante, dominante y tónica. Sólo que tres compases antes del fin la flauta primera toca un do en vez de un re. Pero la obra no peca de monótona y seguramente suena muy animada.

E.P.

REVISTA DE REVISTAS

NZ Neue Zeitschrift für Music. En el número de febrero pasado Alfred Dümmling escribe una reseña titulada: "Cómo ven los compositores jóvenes alemanes nuestro mundo". Se trata del "Foro de los compositores alemanes de música orquestal" en el año de 1985, al que concurrieron jóvenes con 74 obras, de las cuales 50 tuvieron problemas de ejecución. Los gastos de viaje y estancia fueron provistos por *El año europeo de la música* y el *Año de la juventud*.

Al terminar las pruebas, la Orquesta Filarmónica de Berlín ejecutó las siete obras premiadas. Lo interesante de estas ejecuciones no dependió de la calidad con que fueron interpretadas, sino el contenido de las obras mismas. Como dijo el director Reinhard Peters: "Nuestra vida concertística no puede existir como nostalgia o como museo. No basta el consabido placer. Debemos ejecutar las obras modernas y contemporáneas. Las obras del pasado deben permanecer en rezaigo. Espero que conciertos de esta categoría se instalen sobre una base permanente en Alemania".

Los jóvenes autores de las siete

obras se hallaban entre los 21 y 32 años de edad. Las siete son representativas de su generación, en una época de angustia. Subjetivamente se hallaban en un romanticismo tardío y técnicamente en el expresionismo, por lo que Mahler se asomaba por ahí. Pasando directamente por el puente mahleriano, se destacó Fredrick Zeller con su *Pieza 22* y Ditler Glanert con su *Primera sinfonía* —la obra más larga del programa, con una duración de veinte minutos.

En la obra de Glanert la destrucción mecánica funcionó hasta el final. Así en medio de una cita de *La canción de la tierra* de Mahler, hacia el final se ejecutó una tierna reminiscencia de música del Renacimiento con viola de gamba y laúd, el aplauso a esta obra dirigida por Reinhard Peters fue muy caluroso.

Como representativa de principios vitales positivos y dureza de la agresión y destrucción, la compositora berlinesa Brigit Havenstein presentó su *Escena para orquesta*. Ella explicó: "Compongo acerca de la inquietud de estos tiempos, que no pueden ser lo suficientemente fuertes de expresión, considerando las preocupaciones y la con-

ducta que hay sobre la tierra". Ante estos principios positivos y negativos, el desarrollo de sus ideas alcanzó permanencia. En los *Tres trozos para orquesta* de Harold Münz; en la *Fantasia para orquesta* de Matthias Drud; en el *Movimiento para 37 percusiones* de Rainer Rubbert, resaltaron algunas novedades. Al terminar este raro concierto para la Filarmónica de Berlín uno solo puede desear que no sea el último.

Revista Musical Chilena, julio-diciembre 1984, No. 162. — Este número de la estimable revista chilena es un libro de 163 páginas, editado con el apoyo del Fondo Universitario de las Artes.

El sumario nos entrega un *Editorial* de Luis Merino (Director de la revista), a quien se le deben igualmente "Dos estudios sobre música española de tecla del siglo XVII". Y siguen artículos de Denis Sargent: "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo". Juan Pablo González Rodríguez: "Roberto Palma y la identidad cultural del músico chileno". Carmen Peña: "F. Gabriel Mattahay Correa: Un joven compositor chileno". Mario Milanca Guzmán: "Ramón de la Plaza Manrique". Donald Thompson: "La música contemporánea en Puerto Rico". Lina Barrientos Pacheco: "La Cruz de Mayo: Un ritual Aymará en el interior de Arica". Isidro Vázquez de Acuña: "Evocación de don Carlos Lavín". Carmen Peña: "Concurso Anual del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile". Juan Amenabar Ruiz: "Un proceso de estructuración formal". Ri-

cardo Lorenz Abreu: "El concierto para violín y orquesta de Juan Orrego Salas". Marlos Norbre: "Cantata de Chimborazo".

Reseña de publicaciones en las que entra la mencionada de Luis Merino.

Nos informamos acerca del centenario de tres compositores chilenos: Alfonso Leng (1884-1974); Javier Rengito (1884-1974) y Enrique Soro (1884-1954). En Alfonso Lang y Enrique Soro se concentraron las evocaciones y los actos públicos.

En la sesión de *Notas y Documentos* hallamos datos muy interesantes sobre aspectos de la vida musical indígena del interior de Chile "En mi país —me decía mi gran amigo Tapia Caballero— sólo tenemos norte y sur. Carecemos de este y oeste).

El muy distinguido compositor brasileño Marlos Norbre, publica datos sobre una interesante *Cantata de Chimborazo*, Op. 56, para tenor, barítono, coro y orquesta, basada en un bellísimo texto de Simón Bolívar. La última audición de esta Cantata (estrenada mundialmente en Maracaibo, Venezuela en 1983) se realizaría el 12 de octubre de 1985 en Roma.

KULTUR CHRONIC.— Esta interesante revista de la República Federal de Alemania, de pequeño formato y por lo general de unas 50 páginas, trae secciones dedicadas a las bellas artes, las artes plásticas, el cine y la televisión, etcétera. En la sección de música (de la que ya hemos transcrito dos artículos), se nos proporcionan noticias fidedignas y material interesante. E.P.

NOTICIAS

UNA IMPORTANTE OBRA DE JUAN JOSE ESCORZA Y JOSE ANTONIO ROBLES CAHERO.- Tras un año de esfuerzos estos dos jóvenes musicólogos mexicanos llevaron a cabo un especial y muy importante trabajo, el cual les fuera encomendado por el Archivo General de la Nación: la puesta en uso público de la *Explicación para tocar la guitarra por música y cifra y reglas para acompañar con ella la parte del bajo*, escrito por el compositor y guitarrista Antonio Vargas y Guzmán en 1776.

Esta obra es tan importante para la historia de la música en México que el propio Archivo la consideró fundamental entre sus tesoros bibliográficos

nacionales. Solamente existía una copia de dicho manuscrito en la biblioteca Newberry de Chicago que Robert Stevenson mencionó en un artículo especial para *Heterofonía*. Escorza y Robles Cahero se dirigieron directamente a los fondos idóneos del Archivo General de la Nación y encontraron ahí abandonada una espléndida y bien conservada copia de la "Explicación" de Vargas y Guzmán, mucho más completa que la de Newberry, puesto que adjuntas llevaba trece sonatas barrocas que por carecer de los nombres de sus compositores, podrían haber pasado como obras del propio veracruzano. La directora del Archivo fue testigo del placer que aquel hallazgo les produjo a los jóvenes investigadores: pronto les pro-

pondría que prepararan el manuscrito para su publicación por el Archivo. Así lo hicieron y ambos emprendieron la tarea de revisar y copiar la música (José Antonio es un dibujante musical de primera); pero trece sonatas no eran una memez y requerían por tanto de arduas sesiones de trabajo. Los autores preparaban en el *interim* lo que podríamos calificar de Explicación de la "Explicación", o sea un claro examen de los "Tratados" primero y segundo que se ocupan de las reglas para acompañar "usando solo de especies consonantes"; y de los ornamentos acerca de los que el autor no fue demasiado explícito; y de cada uno de los capítulos en que dividió Vargas y Guzmán su obra. Sus expositores desmenuzaron su contenido para hacérselo comprensible y ameno a los estudiantes y a los lectores interesados. Este estudio analítico de la obra constituye el primer volumen. El segundo es una reproducción fascimil de la "Explicación" que fuera escrita por un magnífico calígrafo del siglo XVIII, el cual dejó su impronta en el anonimato. El tercero contiene las trece sonatas mencionadas que son para guitarra de siete órdenes y bajo continuo, en versiones de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero. Los transcritores escribieron el nombre de Vargas y Guzmán a la derecha de cada sonata, lo cual podría indicar que ellos lo consideran como el autor.

El acto de presentación de estos volúmenes fue iniciado con una MESA REDONDA presidida por el Dr. Robert Stevenson, quien fuera invitado espe-

cialmente para este evento. El tuvo la deferencia de aceptar la invitación y vino desde Los Angeles, California, por cuenta propia. Entre los participantes se distinguió la historiadora francesa Solange Alberro con una exposición muy amena del ambiente veracruzano en la época del guitarrista-compositor de quien se trataba. Fue moderadora la maestra Patricia Rodríguez Ochoa y tomaron la palabra el guitarrista Selvio Carrizosa, la musicóloga Leonora Saavedra y los dos jóvenes autores, los cuales agradecieron el festejo con la ejecución de algunas de las sonatas a las que se ha hecho referencia, por un conjunto de músicos tan notables como José Suárez, Selvio Carrizosa, el dúo de guitarristas Castañón-Bañuelas y la cellista Maricarmen Grave. Esperamos volver a escuchar esta música en algún concierto formal. El Archivo presentó la obra en su salón de actos totalmente repleto de un público contento y entusiasmado.

MUSICA CONTEMPORANEA EN EL IFAL. El benemérito Instituto Francés de América Latina acogió en su sala de conciertos a la música mexicana de nuestro tiempo, a partir de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo, Federico Ibarra, Julio Estrada y Mario Lavista. La orquesta de percusiones de la UNAM tuvo a su cargo el primer programa, con una interesante novedad: el cuarteto de cuerdas *Música de Feria* de Revueltas fue arreglado para percusiones y debe haber sonado muy incitante (hace ya muchos años asistí en Nueva York a su estreno en la

Sociedad de Música Contemporánea, cuando las cuerdas eran su medio de expresión). En realidad me hubiera agradado grandemente escucharlo ahora, metido a percusionista, pero uno se va informando de los acontecimientos musicales fuera de tiempo. Las *Tres piezas para instrumentos de percusión* de Blas Galindo, *La Chute des Anges* (La caída de los ángeles) de Federico Ibarra y el *Tambuco* de Carlos Chávez sí eran originales.

Hubo otro programa de música actual el 21 de mayo y se escucharon un *Madrigal* de Mario Lavista, *Yuunoh-ü'i'* de Julio Estrada y el conocido y siempre gustado *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, junto al que no desentonaban las otras dos piezas, a decir de auditores avezados. Este programa fue ejecutado por el Trío DA CAPO, con la intervención del violinista huésped Manuel Enríquez, de reconocida habilidad. Por fin, el propio trío, con el pianista Alberto Cruzprietto tocaron el 22 de mayo *Tres miniaturas* de Julio Estrada, *Memorias* del mismo, *Marsias* de Mario Lavista y *Arsis* y *Tesis* de Michel Levina. Por fin, un grupo de quince artistas interpretaron un programa de música contemporánea francesa para percusiones, flauta, arpa, piano y soprano en obras de Boucourechliev, *Ulises*; Georges de la Rue, *Mouvement*; Pierre Boulez, *Improvisations sur Mallarmé* y de Edgar Varèse *Ionization*. Para quienes vimos nacer el Instituto Francés de América Latina, con el inolvidable Dr. Rivet como fundador y Marceau Pivert como primer director, su actual reconoci-

miento nos produce un gran placer interior.

OBITOS

CRISTIAN CABALLERO.- Aparte de todos sus méritos propios, un hombre que supo llevar por un camino sin trabas una caterva de catorce muchachos, como producto de su sangre, y la de su esposa, merece alabanzas y premios. En su juventud estudió la música y llegó a componer algunas piezas que andan por ahí. Fue un operista de destacadas prendas y más tarde se dedicó a descubrir los secretos de la teoría musical. Cuando murió era maestro de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional y poseía un archivo cargado de buena literatura musical y una discoteca enriquecida con *cassettes* de su propia manufactura Q.D.E.P.

SENSIBLE FALLECIMIENTO DE JOSE KAHAN.- El 7 del pasado agosto falleció el distinguido pianista mexicano José Kahan, tras una larga y penosa enfermedad. Era uno de los más grandes artistas mexicanos en su ramo y con su muerte nuestro país sufre una pérdida lamentable. Por su esfuerzo, en parte, y por la subvención de algunos organismos, Pepe Kahan había realizado una labor musical sin precedentes en la República mexicana, llevando el mensaje de la música erudita a un sinnúmero de comunidades. Afortunadamente dejó el finado tres grabaciones muy notables de su arte, la última de las cuales no aparece aún en el mercado, pero podremos escucharla. Será un disco dedicado a tres obras

grandes y dos de menores dimensiones de Juan Sebastián Bach, que, según, el informe personal del señor Jonathan Wearn, gerente de la firma grabadora EMI Capitol de México, S.A. de C.V., saldrá a la publicidad dentro de un mes a más tardar. En este disco dejó grabadas José Kahan sus versiones muy íntimas de *La Fantasía Cromática* y *Fuga*, el *Concierto italiano*, la *Suite francesa no. 2* un preludio de coral arreglado por Liszt y otro más pequeño, con los que el pianista seguirá viviendo entre sus parientes, admiradores y amigos.

Fallecimiento de AURELIO FUENTES.- Tras una larga y penosa enfermedad, el mes de octubre pasado falleció el violinista jalisciense Aurelio Fuentes. Hacía ya bastante tiempo que se hallaba retirado de sus actividades musicales que le dieron renombre como director de conjuntos de cámara y fundador de los conciertos titulados "Música de cámara en México" los cuales fueron dirigidos por él mismo durante bastantes años. El maestro Fuentes fue también miembro del Seminario de Cultura de esta ciudad y en esta capacidad recorrió casi todas las ciudades principales de la República dando conciertos con Juan D. Tercero como acompañante. Hara dos meses cuando más que lo vimos en la Sala Netzahualcōyotl escuchando un concierto sinfónico Q.D.E.P.

**PREMIOS DE LA UNION DE CRO-
NISTAS.-** Como cada año, esta vez la UCTM entregó los diplomas a la can-

tante María Luisa Tamez, el compositor Federico Alvarez del Toro, el director de coros Xavier González, a Abel Pérez Pitón, a la dirección de ópera de Bellas Artes, a Cristina Gallegos, maestra, coreógrafa y bailarina, a Luis Girón May, cantante de ópera, a Yurico Kuronuma, pedagoga del violín, al Instituto Cultural Domecq por su impulso al arte musical, y a Enrique Diemecke como director de la orquesta "Pro Arte de México".

EL "NUEVO" TRIO DE DEBUSSY.- ¿Cuándo "estrenaremos" en México el Trío de Debussy descubierto en los Estados Unidos hace ya casi cuatro años? Si hubiera sido hallado hace treinta, cuando todavía existía aquí un grupo de jóvenes que adoraban la música del autor de *Peleas y Melisanda*, el hallazgo de esta obra para piano, violín y violoncello habría provocado un revuelo tremendo. Debussy la escribió a los 18 años, cuando ya acompañaba a madame von Meck en algunos viajes de verano y era su pianista indispensable. Por aquellos tiempos compuso sus mejores canciones. Cuatro años más tarde ganaría el Premio de Roma por su cantata *L'Enfant Prodigue*. Puede uno, pues, imaginarse cómo sonará el Trío que anduvo perdido tantos años, aunque se tenían noticias suyas por carta que le escribiera Debussy a Chaikowski. ¡Cómo se antoja escucharlo!

LISZT POR FIN EN LA PALESTRA.- Ultimamente el mundo de la música se dio cuenta del abandono en que ha-

tenido a un músico tan enorme como Franz Liszt. Del 5 al 27 de agosto se celebró en Bayreuth una sesión de cursos y talleres de trabajo en áreas de aspectos lisztianos desconocidos o ignorados que músicos y musicólogos dilucidarán de acuerdo con sus capacidades y especialidades. La estancia en Bayreuth les permitirá a los participantes asistir a representaciones de *Tristán e Isolda*, *Tannhauser*, *Los Maestros Cantores* y el *Anillo de los Nibelungos*, si así lo desearan.

LEOPOLDO TELLEZ EN GIRA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS.- El director del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México está próximo a realizar una gira de conciertos que, a partir de la América del Centro, terminará en Francia. El maestro Téllez celebró el año pasado sus 25 de concertismo con una larga serie de recitales. Ni las a veces fatigantes tareas de la dirección del Conservatorio le han obligado a interrumpir una actividad, cuya constancia y amor por el violoncello recibió de Piatigorski, uno de sus maestros.

CARLOS BARAJAS CON RAVEL.- Siempre es grato escuchar a este pianista mexicano que de vez en cuando se presenta en su país. Ahora le tocó su turno al *Concierto en sol mayor* de Ravel y en toda su extensión Carlos nos mantuvo sumergidos en el ritmo jazzístico que le es peculiar a la obra. La sinfónica Nacional prestó su brillante colaboración.

PREMIO NACIONAL A JOVENES

MUSICOS.- El maestro Leopoldo Téllez, Director del Conservatorio Nacional, formó parte del jurado encargado de distribuir los premios nacionales que el gobierno de México otorga anualmente a los jóvenes mayores de 14 y menores de 25 años que se hubiesen distinguido durante 1986 en el desempeño académico, solidaridad social o creatividad artística.

PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTES.- El propio maestro Leopoldo Téllez recibió otra invitación del Consejo de los Premios Nacionales para actuar como miembro del jurado que otorgará el Premio Nacional de Música este año. Los compositores son generalmente preferidos en ocasiones como ésta.

**LAS ORQUESTAS SINFONICAS DE LA CIUDAD DE MEXICO
UNA NUEVA ORQUESTA PARA EL BAJIO
ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO**

¡Cuánta satisfacción produce en esta ciudad la existencia de un buen número de competentes orquestas sinfónicas! Comencemos por la más antigua: la Orquesta Sinfónica Nacional que en el pasado sufrió una variedad de apelativos. Fundada en 1928 por Carlos Chávez ha sido con sus altibajos —la reina de las orquestas sinfónicas de México durante más de medio siglo. En su época de oro, la OSM le debió al maestro Chávez lo siguiente: a) seriedad de propósitos. b) Puntualidad absoluta. c) Conocimiento y ejecución de música

nueva y contemporánea. d) Estreno de obras de compositores mexicanos (con discriminaciones, ora justas, ora indebidas). e) Invitación de uno que otro director huésped y solistas de categoría internacional. f) Sueldos mejores para los músicos de la orquesta. g) Formación de un público más numeroso y constante, más puntual y comprensivo. (Chávez logró formar un público nuevo, cuyos oídos pronto se habituaron a las disonancias y a los ritmos extraños). La Orquesta Sinfónica Nacional sigue sobreviviendo bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es una de las orquestas que han conservado un mayor número de músicos nacionales; sin embargo, los más peliagudos instrumentos de aliento, como los cornos, las trompetas, los trombones, recibieron el beneficio de ejecutantes valiosos del extranjero que indudablemente mejoraron esta sección. Los buenos músicos mexicanos del conjunto no han sufrido cambios. Muchos de ellos son aptos para tocar con cualquier orquesta mundial buena.

Entre las orquestas mayores de esta ciudad la Filarmónica de la Universidad es otra de las que han podido retener el mayor número de músicos mexicanos, sin por ello rechazar a los extranjeros que le son indispensables. Tras un largo período de inestabilidad, cuando algunos directores locales trataban de sacar a la orquesta de su sopor, fue llamado Jorge Velazco (quien le ha dado buen nombre a México en el extranjero). El ya había probado aquí su competencia con la Orquesta Sinfónica de Minería (un conjunto de anua-

lidad isócrona). Se sabe que Velazco propone dar entrada en sus programas a algunos compositores contemporáneos de México, a quienes urge un medio permanente para escuchar y dar a conocer sus obras. Pese a la desertión de varios de los músicos extranjeros (provocada por la actual crisis económica), la OFU sigue sonando bien.

La Orquesta de la Ópera no había gozado antes ningún carácter de permanencia. Ahora, desde que la ópera nacional comenzó a volverse demandante de elementos superiores, la OSO debe por fuerza mantenerse a la orden del día. Cuando no están de temporada, los músicos se dedican a reforzar conjuntos menores y mayores.

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México fue una orquesta iterativa, por cuanto repetía sus actividades año tras año; e itinerante desde el momento en que se movía de un lado para otro durante su temporada única. Fernando Lozano la fundó durante el infausto régimen de López Portillo y era excelente por la calidad superior de sus componentes. Cuando se le ocurrió a la llamada "primera dama" llevársela de gira por los Estados Unidos y Europa fue aquéllo un derroche inútil de divisas y un soberano escándalo. Todo se hizo a gran escala, con lujo de detalles, pero México no adquirió musicalmente mayor prestigio por ello, sino por el contrario, se comentó a granel el despilfarro a costillas del pueblo mexicano. Al terminar el sexenio lópezportillista, todas aquellas pretensiones de grandeza musical se vinieron abajo. Por otra parte,

el país entró casi de golpe a un estado de recesión financiera aguda, productora de fatídicos augurios para el futuro del país.

Si me referí a esta orquesta, es porque últimamente se ha deseado resucitarla bajo condiciones muy diferentes. Enrique Bátiz dirige sus actividades y él es un director joven lleno de talento y energía. Con Eduardo Mata, Jorge Velazco y Sergio Cárdenas, forman el cuadrilátero de directores mexicanos jóvenes que le han dado nombre a México en el extranjero.

A la Orquesta Sinfónica del Estado de México se le considera casi como parte de las orquestas capitalinas. Toluca, la capital del Estado de México, está situada a 65 kilómetros de la ciudad capital y como el Distrito Federal se halla enclavado en el Estado de México, la OFEM anda siempre a salto de mata por toda la región y sus temporadas en esta ciudad le han conferido un toque familiar muy especial. Esta orquesta fue fundada por Enrique Bátiz, quien sólo pudo abandonarla por otro conjunto mejor. Ahora la dirigen Eduardo Díaz Muñoz y Benjamín Juárez Echenique —un par de competentes promesas.

UNA NUEVA ORQUESTA SINFÓNICA PARA EL BAJÍO

(Se le llama “Bajío” a una vasta región de la República Mexicana situada en su mesa central, o sea en la parte plana del país, lejos de las vertientes y estribaciones de las sierras madres oriental y occidental).

Pudiera pensarse que la crisis económica que afecta a la República Mexicana desde hace ya tanto tiempo le fuese adversa a la fundación de un nuevo organismo sinfónico demandante de considerables recursos monetarios para su sostenimiento; sin embargo, ya existía esta situación cuando Sergio Cárdenas concibió la idea de fundar una orquesta regional de considerables proporciones. Ciertamente es que contaba con el apoyo de gobiernos locales; y más cierto aún, Sergio es de aquellos que le confieren a la música bien concebida, bien difundida, bien conducida, grandes elementos de colaboración pedagógica. ¿Cómo llevó, pues al cabo sus planes?

Para contestar adecuadamente esta pregunta se siente uno obligado a ponerse al tanto del exhaustivo trabajo que realizó el joven director en Oaxaca durante varias temporadas del Festival de Primavera que se sigue llevando a cabo allá. Era entonces titular de la Orquesta Sinfónica Nacional y anhelaba elevar el nivel artístico y espiritual del conjunto, llevando a los pueblos del interior la posibilidad de escuchar y comprender música que no fuese sólo de las ferias y los salones de baile, ahora convertidos en “discotecas”. Varias temporadas de conciertos didácticos y la colaboración de un pueblo extraordinariamente musical, le permitieron a Sergio infundirle el deseo de continuar en contacto con la música sinfónica como fuente de verdaderos goces. Así fundó los Festivales de Primavera de Oaxaca más arriba señalados.

Quizá los oaxaqueños nativos, herederos de una cultura superior mixteco-zapoteca, pudieron haber rechazado la música occidental que se trataba de inyectarles, pero Sergio Cárdenas estudió el ambiente general de aquella espléndida región del país y pudo darse cuenta de su riqueza artística profunda y de la calidad de sus habitantes.

Como ya había explorado otras partes del Bajío, comprendió que ensamblando las de Aguascalientes, San Luis Potosí y Querétaro con la de Guanajuato, la de Oaxaca no ofrecería ningún problema. Y pensando que la orquesta local no llenaría los requisitos deseados tanto como una orquesta regional, con sede en Guanajuato (cuyo gobernador era el más entusiasta), se aferró a su idea de una orquesta regional.

Puso manos a la obra desde Hof, Alemania Federal (donde había ganado la titularidad de director de la orquesta sinfónica de aquella ciudad en una oposición a la que concurrieron 101 participantes.) Y después de audicionar candidatos en varias ciudades europeas, regresó a México para vigilar las de los músicos mexicanos interesados en el proyecto.

Al cabo de una serie de trabajos fructuosos, Sergio vio sus sueños realizados por lo menos en sus inicios, que suelen ser los más escabrosos. Ante su vista se desplegó un conjunto de jóvenes músicos mexicanos (un 70%) y jóvenes músicos extranjeros (un 30%), cuyas edades fluctuaban entre los 26 y los 28 años, exceptuando el concertino que vendría por temporadas. En un ensayo general previo a la solemne

inauguración, la calidad sonora de la OSB se anunciaba superior.

Entre las condiciones impuestas a los integrantes extranjeros del conjunto estaban las de la enseñanza de sus instrumentos; la formación de diversos grupos de cámara obligados a difundir la música por los poblados del interior; prohibición de trabajar para organismos ajenos al suyo propio; obligación de formar parte, como didactas, de los cursos de perfeccionamiento instrumental y otras materias.

La primera de esta serie de cursos fue impartida en varios locales de la ciudad de Guanajuato, del 25 al 30 de agosto pasados, en la forma siguiente:

Dirección de	Clemente Sanabria
Bandas	
Géneros del	José Antonio
Teatro Nacional	Alcaraz
Flauta	Gildardo Mojica
Clarinete	Roberto West
Oboe	Maarten Dekkers
Fagot	Jerzy Lemiszka
Corno francés	David Moonan
Trompeta	Juan Manuel Arpero
Trombón	Félix Méndez
Tuba	Manuel Cerros
Violín	Estanislao Kawalla
Viola	Pola Luboniecka
Percusión y	Gabriela Jiménez de
timbales	Lara

Por cierto que esta joven percussionista mexicana —Gabriela Jiménez de Lara— nos produjo una impresión perdurable en el concierto de apertura, cuyo programa, habiendo contenido los *Cuadros de una exposición* de

Mussorgski, en el arreglo sinfónico de Ravel, nos permitió apreciar la calidad de la percusionista y la de varios de los solistas de instrumentos de aliento, así como la del conjunto de la cuerda.

Otra de las condiciones impuestas a los jóvenes músicos extranjeros fue la de aceptar el pago de sus honorarios en moneda nacional mexicana, tal como sucedía con los músicos mexicanos.

Esto nos pareció que iba a causar dificultades con el andar de los terribles tiempos por los que atraviesan las finanzas de México; pero claro está que los salarios tendrán que ir subiendo conforme a los cambios para permitirle a todo mundo vivir siquiera decentemente. Supimos que uno de los jóvenes músicos extranjeros que apenas desempacaba en Guanajuato consiguió una bonita casa sola, donde podrá vivir desahogadamente con su precioso perro collie que se trajo de Alemania con todo y pasaporte en regla. Estaba tan contento el muchacho que nadie lo podrá convencer de que los 40.000 pesos que paga de renta son demasiados al lado del total de sus emolumentos.

El asunto no es tan fácil como a primera vista se antoja. Hay mucho que hacer: uno de los principales problemas me parece referirse a las buenas relaciones que deben prevalecer entre los músicos extranjeros y los mexicanos, para que así se unifiquen también los ideales de aprovechamiento musical que entran de lleno en los planes generales de Sergio Cárdenas y sus colaboradores. La Orquesta Filarmónica del Bajío debe ser un ejemplo en todos los campos de su existencia.

LA ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO

Este conjunto está formado por los mejores ejecutantes de instrumentos sinfónicos del Conservatorio Nacional de Música, pero desde que Eduardo Díazmuñoz tuvo que abandonarlo para proseguir su carrera de director de orquesta con la Sinfónica del Estado de México, la OSC se desplomó. Casi se había pensado abandonarla a su suerte cuando el director del plantel, Leopoldo Téllez, le propuso al director de orquesta tampiqueño Pedro Cortinas del Riego acudir a su rescate. El maestro Cortinas accedió y la orquesta fue salvada.

En menos de un año el conjunto sonaba a sinfónico. Ahora que ya no se les paga a los muchachos por enseñarse a tocar en una orquesta, están adquiriendo la práctica necesaria y ya tocan con entusiasmo.

Al maestro Cortinas le debe el Conservatorio que su orquesta de alumnos vaya montando peldaños con celeridad. Seguramente que él no abandonará la orquesta hasta dejarla bien cimentada y en caso de verse precisado a abandonarla se ponga en su lugar a alguien que lo sustituya con eficacia.

El Conservatorio tiene ya, pues, una orquesta sinfónica que puede ser escuchada con placer. Ojalá que pronto podamos referirnos a las orquestas sinfónicas de provincia con igual entusiasmo.

EL CONSERVATORIO

CONCURSOS DE OPOSICION EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

ESPERANZA PULIDO

Bajo la anuencia y responsabilidad del actual director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Licenciado Javier Barros Valero, el propio Instituto publicó un folleto de 75 páginas para especificar las "Normas que regulan las condiciones específicas de trabajo del personal académico de base de las escuelas profesionales del INBAL" (al que le regresaron su antigua "L" y vuelve a llamársele "Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura"). En tal virtud queda sin efecto cualquier disposición interna que vaya en contra de las *Condiciones* contenidas en el folleto. Y puesto que dichas normas obtuvieron la aprobación sindical *sine qua non* nada marcha bien, a ellas deben conformarse todas las escuelas de educación superior adscritas al INBAL.

Anteriormente a aquellas disposiciones las escuelas especificadas carecían del título de "instituciones de educación superior", por lo que las respectivas facultades se hallaban constituidas por profesores y maestros de desiguales características académicas. De acuerdo con las presentes normas, todo maestro que aspire y/o tenga empeño en conservar su cátedra, o adquirir una nueva, tendrá que atenerse a dichas disposiciones, con la prerrogativa de que los aspirantes a nuevas docencias puedan abocarse a los recursos específicos en el capítulo tercero del folleto, cuyo artículo 19 dice así: "Para ser profesor de carrera de educación profesional se requiere:

Para el nivel "A", experiencia académica; la posesión de un título profesional en una carrera a nivel de licenciatura afín a la, o a las asignaturas que se van a impartir, por lo menos con dos años de anterioridad a la fecha de la convocatoria; aprobar el concurso de oposición."

En los 86 capítulos del opúsculo que nos ocupa, están especificadas las normas establecidas por el Instituto para permitirles a los cuerpos docentes de las varias escuelas de educación superior del INBAL regularizar sus nombramientos o, en su caso, adquirirlos ya convenientemente normalizados.

Para tales propósitos, las escuelas de enseñanza superior convocaron individualmente a Concursos de Oposición abiertos y cerrados, a los que tendrían acceso todos aquellos educadores cuyas curriculas se sujetasen a los requerimientos establecidos. Los de la segunda denominación se sintieron extrañados, porque casi el total había ganado sus puestos en oposiciones; pero no se rebelaron.

Así pues, el Conservatorio Nacional de Música invitó a su personal docente (sin excluir a los elementos extranjeros valiosos) a inscribirse en los concursos de oposiciones que les correspondiesen. De acuerdo con el INBAL la dirección del plantel nombró un jurado de dos maestras y dos maestros diferentes para el cerrado. (Aurora Serratos, Roberto Oropeza, Francisco Javier Garduño y Espe-

ranza Pulido. Más David Domínguez, Victor Manuel Jiménez y las mismas dos maestras).

Comenzamos por los concursos abiertos, entre cuyas materias de examen las “nuevas y novedosas” nos produjeron especial interés y a veces entusiasmo, puesto que contenían una buena carga de material didáctico propio para el mejoramiento de las demás asignaturas impartidas por el plantel. Los aspirantes a estas materias eran —casi en un 100%— jóvenes pertenecientes a la que esperamos privilegiada sección de los elegidos para encaminar el Conservatorio por donde deba moverse si desea convertirse en el primer centro de enseñanza musical del país. Casi todos ellos demostraron un entusiasmo patente en la exposición de sus temas, presentados con conocimiento de causa y desusada fluidez de lenguaje, sobre todo tratándose de la *Didáctica General* —materia antes desconocida académicamente por el Conservatorio.

Catorce jóvenes se inscribieron en esta disciplina, pero, desgraciadamente, nuestro entusiasmo decaía ante la realidad de sólo nueve horas de trabajo disponibles, repartidas en tres cátedras, descontando los requerimientos sindicales y académicos, que echaban por tierra cualquier entusiasmo. ¿De quién era la falla? Naturalmente pensaba uno que todos estos muchachos se conocían entre sí y no iban a ser tan torpes para inscribirse a montones, después de haber leído la convocatoria publicada a dos grandes planas en varios diarios de esta ciudad, en la cual se especificaban las nueve horas de trabajo que nos ocupan. La falla tampoco podía achacársele globalmente al INBA, ignorante como era del número de aspirantes que se le inscribirían en la materia.

Después de examinar a tan competentes “didascálicos”, entró el jurado en conflicto. Al escuchar la brillante tesis de Lourdes de Vecchi, por ejemplo, debía esta joven ser colocada en un primer lugar; pero estaban esperando ahí Evangelina Díaz Álvarez Icaza y Laura Danitzio Cornejo —otras dos lumbreras—. Y entonces aquellas nueve horas de la oferta original se convirtieron en infranqueables barreras sindicales y académicas. O nos ateníamos honradamente a las normas del folleto, o nos convertíamos en ignorantes, injustos y antipáticos.

He aquí un momento cuando un jurado honorable se siente tentado de echarlo todo por la borda y marcharse a casa.

Entre las materias nuevas y novedosas entraban también la *Organización y Evaluación Educativa* y la *Tecnología Educativa y Análisis de la Comunicación* —ambas asociadas a la *Didáctica General*. Hubo aspirantes tan duchos como Teodoro Alemán Nava y Enrique Escalante Campos, aparte de todos aquéllos que compartían con los anteriores el mismo problema de escasez de horas disponibles.

Otra materia carente de novedad, pero muerta otrora y resucitada presente, fue la Etnomusicología (iniciada por Manuel M. Ponce en el Conservatorio en épocas pasadas). En ésta se distinguieron Sara Elena Güitrón, Claudio Ceballos Bonilla y Felipe de Jesús Flores Dorantes; este último concursó desde su silla de ruedas con toda la eficiencia que sus amplios estudios se lo permitieron; pero la falta de horas también era patente ahí.

El *acordeón* es uno de los instrumentos resucitados, en el que Laura Ileana Sotomayor Carrillo se llevó las palmas.

La *flauta dulce* puede considerarse como materia novedosa desde el año pasado, cuando Horacio Franco Meza comenzó a enseñarla en el plantel. En terrenos de la música antigua, la flauta de pico, o barroca, que se estudia para hacer con ella música que le es propia, pero también cualquier otra, incluyendo la contemporánea, puede presentar las mismas dificultades de cualquier otro de los instrumentos del pasado y del presente. Ojalá que Horacio Franco logre cambiar el criterio que la música escolar ha instituido respecto a este interesante instrumento (del que existen todas las tesituras posibles). Es necesario escuchar a este joven para saber lo que realmente es la flauta barroca en terrenos de la música erudita y las bellezas que le son propias. El nos hizo, además, una exposición muy adecuada del estado en que se encuentra la música antigua en México. Habiendo sido el único concursante en esta materia, a él le tocará impartirla.

Con la jubilación del maestro de guitarra Guillermo Flores Méndez, de cuya clase salieron muy competentes alumnos, se hacía indispensable la convocatoria para algunos elementos capaces de sustituir a tan distinguido maestro. Obtuvieron las plazas Alejandro Pablo Salcedo Avendaño, Fernando Cruz Vázquez, Juan Carlos Chacón Sandoval y Ariel Hinojosa Salicrup.

Nos quedan los concursos cerrados que llevamos a cabo examinando la curricula y los materiales de todos los maestros inscritos. La mayoría de estos didáctas no eran de sobra conocidos, por no ignorar en absoluto sus atribuciones específicas y sus méritos patentes. Las calificaciones que les otorgamos no pecaron de nimiedad. Al terminar el escudriño de sus documentos ya nos eran familiares en su mayoría y así pudimos aquilatar sus méritos y cualidades particulares.

Al terminar estas oposiciones cerradas, todos aquellos maestros —o casi todos— pasaron por derecho a niveles más elevados, o conservaron los muy altos que ostentaban.

Naturalmente que no todos los miembros de cada facultad acudieron a las oposiciones: unos por considerarlo inútil, otros por falta de tiempo y quizá algunos pocos por sentirse “aviadores”.

Al término de las pruebas escuchamos comentarios muy drásticos contra las mismas.

¿De qué nos servirá —decían algunos— ascender de categoría si ésto implica que el fisco aumente considerablemente nuestros impuestos mensuales? Lo que nos quedará libre no valdría la pena considerarlo”. Y prefirieron quedarse como estaban.

Por tal motivo los concursantes abiertos tuvieron más éxito y los aspirantes con derechos y suerte de haber podido atrapar algunas de las pocas horas disponibles se sintieron gratificados.

Ojalá que estas pruebas sirvan por lo menos de un aliciente de mejoría general en los programas de estudios que ya están siendo revisados y renovados por el Consejo Técnico del Conservatorio, avalado por elementos idóneos del INBAL.

Cuando la base de un programa educativo está bien vitaminada, las ramas del árbol crecen sanas y fuertes.

Breve reseña de los primeros conservatorios de música en los países sudamericanos

ARGENTINA

En 1821 Picazzarri fundó una Sociedad Filarmónica en Buenos Aires. El 27 de julio de 1822 Rabaglio inauguró una Academia de Música y Dibujo. Su rival Picazzarri logró fundar, con mejor suerte, una Escuela de Música. Al regresar a la Argentina, Alberto Williams inauguró el Conservatorio de Música de Buenos Aires.

BRASIL

Francisco Manuel Silva, compositor y creador del Himno Nacional, fundó en 1841 el Conservatorio de Río de Janeiro, predecesor de la actual Escola Nacional de Música de la Universidad de Brasil. En tiempos de Carlos Gomes se lograron grandes avances. El Conservatorio de Río, transformado por el gobierno provisional en Instituto Nacional de Música, trabajó con mayor amplitud.

CHILE

En el siglo XVII se afianzaron las viejas tradiciones criollas y lo indígena se circunscribió a las aldeas apartadas. Las diferentes clases sociales permitieron un mejor desarrollo de las diversas clases de música. El 17 de junio de 1850 se funda la Escuela y Conservatorio de Música, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación que lo dotó de un reglamento en 1851.

URUGUAY

En 1848 Fernando Quijano compuso un Himno Nacional que fue oficialmente adoptado por el gobierno. María Vinent de Müller llevó a cabo una brillante labor nacionalista, pero pese a la labor meritoria de varios compositores, no se sabe que haya seguido creciendo laudablemente. Como institución musical puede señalarse la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, que editaba el Boletín Latinoamericano de Musicología bajo la dirección de Francisco Curt Lange

VENEZUELA

Venezuela es el único país en el que se estableciera una escuela de música en el primer siglo de la Colonia, fundada por Luis Cárdenas Saavedra (1591), pero de ahí no se tuvieron noticias de productos notables. No hasta la segunda mitad del siglo XVIII se tienen noticias del padre Sojo, quien inició una escuela de compositores venezolanos, cuyos secuaces **llegaban** a crear un "estilo personal". En la Venezuela colonial los músicos adquirieron una educación musical por tradición, por lo que no necesitaron establecer escuelas de música. Se bastaban solos

PERU

En 1946 la Academia Nacional de Música "Alzedo" se convirtió, por decreto presidencial en el Conservatorio Nacional de Música. Siendo tan notable la tradición musical indígena, la música europea tomó más tiempo para aclimatarse. Un humilde compositor, José Bernardo Alzedo, compuso la música del Himno Nacional Peruano que el general San Martín aclamó con indescriptible entusiasmo. Este himno puede considerarse como uno de los pocos que fueron compuestos por músicos del propio país. Si desde el punto de vista musical no es una obra de arte, los peruanos lo consideran una joya de patriotismo, al que no se atrevería ningún músico a cambiar su estructura.

COLOMBIA

A iniciativa de Enrique Price y José Joaquín Guarín, se formaron en Bogotá las primeras asociaciones musicales, como la Sociedad Filarmónica de Conciertos (1846-1857) y el Conservatorio de Tolima. En 1882 Jorge W. Price funda la Academia Nacional de Música predecesora del actual Conservatorio Nacional de Música

BOLIVIA

En La Paz existe un Conservatorio Nacional de Música, pero hay pocas noticias sobre su funcionamiento así como sobre la evolución de la música en el siglo pasado boliviano.

PARAGUAY

De este país solo se sabe que tuvo una Escuela Nacional de Música en Asunción y un Conservatorio de Música del Ateneo en los géneros cultos.

ECUADOR

En 1810 el padre Tomás de Mideros y Niño fundó la primera escuela de música que tuvo Quito. En 1838 el gobierno patrocinó al violinista Alejandro Sejers para que fundara una escuela de música en la capital. Su alumno Agustín Baldeón la hizo prosperar. En marzo de 1870 Gabriel García Moreno fundó el Conservatorio Nacional de Música de Quito, el cual ha sufrido un gran número de altibajos.

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DURANTE EL MES DE OCTUBRE

FECHA	CONCIERTO
13 OCTUBRE	Conferencia de Introducción a la Música a cargo del mtro. Karl Bellinghausen.
15 "	Cuarteto Mexicano de Jazz.
16 "	Concierto de piano a cargo de Mauricio Nader S.
17 "	Concierto a cargo de la Banda de Policía del D.D.F.
20 "	Festival Internacional Cervantino presenta a: Karol Mocsari, ganador del Premio Liszt 1986.
21 "	Festival Internacional Cervantino presenta al Dúo Harayan de música hindú.
22 "	Primera Temporada Estudiantil de Guitarra "Homenaje a Guillermo Flores Méndez".- José Manuel Alcantara A.
23 "	Concierto a cargo de la Banda Infantil de Satélite.
24 "	Grupo de Teatro de la C.F.E.-S.T.E.R.M. "Los Renegados", a cargo del mtro. Federico Godoy. A las 17:00 hrs.
24 "	Día internacional de la paz. Sociedad de Amigos de Polonia, A.C.- Concierto de violín y piano a cargo del Dúo Olvera-Rojas.

27	"	Recital examen del 10º año de piano a cargo del alumno Mauricio Nader Schekaiban.
29	"	Primera Temporada Estudiantil de Guitarra "Homenaje a Guillermo Flores Méndez".- Fabián Bretón B.
30	"	Festival Internacional Cervantino presenta al grupo australiano "Tierra Australis".
31	"	Orquesta Filarmónica del Conservatorio Nacional de Música, presenta: <i>Pedro y el lobo</i> y <i>Guía orquestal para la juventud</i> de Sergei Prokofiev y Benjamín Britten respectivamente, narrador: Pedro Ferriz.

RECITALES Y CONCIERTOS A CARGO DE MAESTROS Y ALUMNOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA DURANTE LOS MESES DE NOVIEMBRE Y DICIEMBRE.

FECHA	CONCIERTO
Nov. 19	2da. Temporada Estudiantil de Guitarra.- Alejandro Méndez.- recital a las 19:00 hrs.
Nov. 25	2o. Encuentro de Música y Músicos Indígenas en colaboración con el Instituto Nacional Indigenista.- 17:00 hrs.
Nov. 25	Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música. Director: Mtro. Icilio Bredo.- 19:00 hrs.
Nov. 26	Música de Cámara.- Alumnos de la maestra María Teresa Dauplat.- 19:00 hrs.
Nov. 28	Recital de flauta barroca.- Horacio Franco.- 19:00 hrs.
Dic. 1ro.	Conjuntos de percusión. Alumnos del maestro Abel Benítez.- 19:00 hrs.
Dic. 3	Celebración del Centenario de Franz Liszt. Recital del pianista Jorge Noli y del organista Rodrigo Treviño, con

la colaboración de la Embajada de la República Popular de Hungría.

- Dic. 4 Exposición de retratos de los directores del Conservatorio Nacional de Música.- Biblioteca.- 19:00 hrs.
- Dic. 8 Recital de piano a cargo de los alumnos de la maestra María Teresa Rodríguez.- 19:00 hrs.
- Dic. 9 Recital de piano a cargo de los alumnos de la maestra María Teresa Rodríguez.- 19:00 hrs.
- Dic. 10 Recital de piano a cargo de los alumnos de la maestra María Teresa Rodríguez.- 19:00 hrs.
- Dic. 11 Recital de piano a cargo de los alumnos de la maestra María Teresa Rodríguez.- 19:00 hrs.
- Dic. 12 Recital de piano a cargo de los alumnos de la maestra María Teresa Rodríguez.- 19:00 hrs.
- Dic. 17 Camerata del Conservatorio Nacional de Música.- 19:00 hrs.

RECITALES EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTE (MUNAL)

- Dic. 1ero. Recital de canto y piano a cargo de Zuly Amir López-Ríos. (Soprano).- 19:00 hrs.
- Dic. 15 Recital de guitarra a cargo de Fernando Muñoz Lanz.- 19:00 hrs.
- Dic. 17 Recital de piano a cargo de María Teresa Mena.- Música de Eduardo Díazmuñoz.- 19:00 hrs.
- Dic. 18 Recital de piano a cargo de María Antonieta Tello Camarillo.- 19:00 hrs.

RECITALES EN RADIO EDUCACION ("LA HORA DEL CONSERVATORIO") Y EN LA CASA DEL LAGO

FECHA	CONCIERTO
Nov. 27	Recital del canto y piano.- Ganadores del IV Concurso Nacional de Canto "Carlo Morelli".- A 18:00 hrs. en Radio Educación.
Nov. 29	Recital de canto y piano. Ganadores del IV Concurso Nacional de Canto "Carlo Morelli".- A las 13:00 hrs. en la Casa del Lago.
Dic. 4	Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música.- Director: Mtro. Icilio Bredo.- A las 18:00 hrs. en Radio Educación.
Dic. 6	Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música.- Director: Mtro. Icilio Bredo.- A las 13:00 hrs. en la Casa del Lago.
Dic. 11	Recital de guitarra a cargo de Fernando Muñoz Lanz.- A las 18:00 hrs. en Radio Educación.
Dic. 13	Recital de guitarra a cargo de Fernando Muñoz Lanz.- A las 13:00 hrs. en la Casa del Lago.
Dic. 18	Recital de piano a cargo de María Teresa Mena.- A las 18:00 hrs. en Radio Educación.- Música de Eduardo Díazmuñoz.
Dic. 20	Recital de piano a cargo de María Teresa Mena.- A las 13:00 hrs. en la Casa del Lago.- Música de Eduardo Díazmuñoz.

DIGEST

Under the title of "Carlos Chavez and Moving Picture Music", Robert L. Parker (author of *Carlos Chavez, Mexico's Modern - Day Orpheus*) allowed HETEROFONIA to publish for the first time in Spanish a side of the composer that not any other writer had dealt up before. In the present issue N° 94 the distinguished researcher will show us another side of the Mexican composer just as interesting.

Chavez difficulties and satisfactions in accomplishing his task show his countless troubles. The matter's importance enlightens Dr. Parker's work.

In order to verify and enlarge his researchings the author went to Mexico City and browsed papers at the General Archive of the Nation, where Chavez's documents are kept. At the meantime he consulted some other papers at the Lincoln Center Library of the Performing Arts, New York City, that belonged to the premiers of Chavez's ballets in New York.

The second article deals with the friendly relations between Johannes Brahms and the surgeon Theodor Billroth—origin of Brahms *Quartets Op. 51*, which were dedicated by him to the talented German

doctor. This unusual notice is due to the musical interest of the medicine doctor Enrique Torre Lopez, from San Luis Potosi, who some years ago sent us a paper on Georg Philip Telemann for HETEROFONIA

La Punitiva (The Punitive), a northern corrido and its oral, printed and recorded tradition takes up the third article. Its author—the Mexican—North American musicologist Guillermo Hernández—teaches now at the University of California, Los Angeles. His work was sponsored by the Institute of American Cultures, The Chicago Studies Research Center and the University's Faculty Senate Research Committee of said university. Hernández analyzes four variants of *La Punitiva*, two of which were found in the State of Texas and published both by the musicologists Americo Paredes in the United States and Vicente T. Mendoza in Mexico. This corrido and its variants originated on the boarder between Mexico and the United States. They are a true expression of Mexican sensibility.

E.P.

INSTRUCCIONES PARA LOS COLABORADORES

Heterofonía publica estudios, ensayos y artículos originales previamente aprobados por su Consejo Editorial. De acuerdo a su carácter, las colaboraciones serán publicadas en algunas de las siguientes secciones:

- Estudios y ensayos
- Artículos de divulgación
- Reseña de libros académicos sobre música
- Reseña de revistas musicales
- Reseña de ediciones musicales
- Reseña de grabaciones de significación histórica o musicológica

Las colaboraciones se presentarán en original y dos copias, precedidos por un resumen en español e inglés. Se usará preferentemente la lengua española de acuerdo a la normatividad de la Real Academia de la Lengua. Los términos técnicos serán de aceptación general. Las colaboraciones escritas en otras lenguas, una vez aprobadas, serán traducidas por la redacción y publicadas en español.

Las colaboraciones deberán estar escritas en hojas de papel bond de 28 × 21.5 cms. (tamaño carta), a doble espacio (28 líneas) y márgenes de 3 cms. La cuartilla inicial contendrá el título del trabajo, el nombre del autor y el crédito institucional. La segunda cuartilla contendrá el resumen, de 150 palabras como máximo. En la tercera cuartilla se iniciará el texto.

Los trabajos se presentarán escritos a máquina, a doble espacio, incluyendo: página del título, resumen, texto, citas insertadas, agradecimientos, bibliografía, notas, referencias, cuadros, tablas, apéndices, pies de figura, etc.

Las referencias bibliográficas se numerarán en el cuerpo del texto con la corres-

pondiente acotación elevada, en números arábigos por orden progresivo de aparición. Las notas, tablas, cuadros, pies de figura, etc., serán escritos a doble espacio y en hojas independientes.

Todas las ilustraciones —ejemplos musicales incluidos— aparecerán designadas como figuras y se numerarán con caracteres arábigos por orden de aparición. Los cuadros, tablas y apéndices se numerarán progresivamente con caracteres romanos. La localización de las figuras deberá estar indicada claramente en el texto. Se sugiere que tanto fechas como numeración de páginas, títulos, citas, etc., sean revisadas con gran cuidado antes de remitir cualquier colaboración. Las citas textuales incluidas en las reseñas deberán ser seguidas estrictamente por el número de página correspondiente. Las fotografías que acompañen el artículo serán positivas, en blanco y negro y sobre papel brillante. A su reverso se anotarán a lápiz: 1. número progresivo de la figura, 2. orientación de la parte alta con una flecha, 3. nombre del autor y título del artículo.

Los trabajos deberán enviarse a los editores de *Heterofonía* a la siguiente dirección: **Apartado Postal 504, México 06000 D.F.** Se dará acuse de recibo al autor y se le enviará el dictamen final del Consejo Editorial.

Todo material aceptado para su publicación en *Heterofonía* quedará en propiedad de la revista. La reproducción total o parcial del texto y de las ilustraciones requerirá la autorización previa de los editores. No se remitirá a los autores pruebas de imprenta ni copias de los manuscritos enviados para su publicación.

Los autores tendrán derecho, al publicarse su artículo, a disponer de 10 ejemplares del número donde aparezca su colaboración, mismos que deberán solicitar oportunamente a los editores; recibirán, asimismo, una renumeración por la publicación de sus trabajos.

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

Organo de difusión del Conservatorio Nacional de Música

Artículos de destacados musicólogos mexicanos y extranjeros

Crónica, noticias, revista de revistas y libros sobre música

Información sobre la vida y las actividades del Conservatorio Nacional de Música

De venta en las librerías del Instituto Nacional de Bellas Artes:
Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos y Museo de Arte Moderno

Suscripciones: Apartado Postal 504, México. D.F. C.P. 06000



México, D. F., 1986

sep