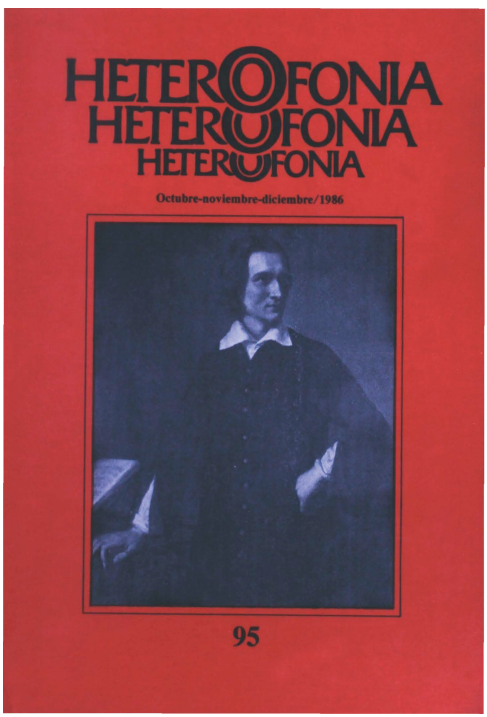
SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

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

INBA Digital



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

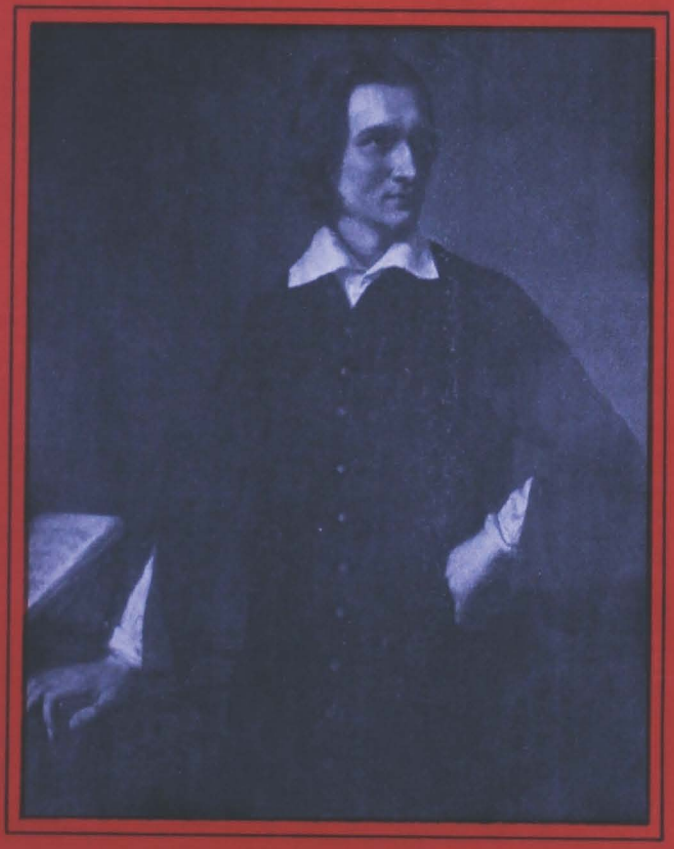
Cómo citar este documento:
Heterofonía 95, México, octubre-noviembre-diciembre de 1986

Cómo citar un artículo:
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 95, México, octubre-noviembre-diciembre de 1986, pp. #-#

HETEROFONIA

HETEROFONIA
HETEROFONIA

Octubre-noviembre-diciembre/1986



95

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

Víctor 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

95

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA □ Volumen XIX Número 4 □ octubre-noviembre-diciembre de 1986 □
Directora: **Esperanza Pulido** □ Subdirectora: **Clara Meierovich** □ **Consejero Editorial:** Juan José Escorza □ **Colaboran en este número:** Robert Stevenson, Adolfo Salazar, Pablo Castellanos, Esperanza Pulido, Rudolf Breithaupt, Gabriel Saldívar, Juan José Escorza y Alberto Dallal
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 Nacional de Música. Presidente Mazarik, número 582, 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
Juan José Escorza 3

Liszt en México
Robert Stevenson 6

Los escritos musicales de Franz Liszt
Adolfo Salazar 17

Ante la figura de Liszt
Pablo Castellanos 21

Liszt, cantor de angustias y voluptuosidades a siglo y medio de distancia
Esperanza Pulido 28

En el centenario de Franz Liszt
Rudolf Breithaupt 31

José Mariano Elízaga
Gabriel Saldívar 40

Lamento por la muerte de Samuel Rubio
Juan José Escorza 49

Ante la herida
Alberto Dallal 54

Noticias 56
Revista de Revistas 60
Cuarenta años de la *Revista musical chilena* 64

Digest 67

Cartas de Franz Liszt a Mme. D'Agoult 72

Instrucciones para los colaboradores 81

Portada: *Retrato de Liszt por Miklos Barabas. Budapest, Museo Nacional.*

PRESENTACION

Cúmplense en 1986 cien años de la desaparición física de Franz Liszt. De él queda hoy la leyenda de su eximio pianismo, la herencia no intacta de su prodigiosa técnica y un caudal de composiciones cuya suerte ante los públicos de siglo y medio ha sido desigual. Queda además una imagen lisztiana que es (utilizando la expresión de Cortázar referida a Poe) falsamente verdadera y verdaderamente falsa. La imagen de Liszt como genial virtuoso, hombre-espectáculo y héroe romántico ha desplazado —casi cancelado— la imagen de Liszt como compositor solvente, racional, imaginativo y progresista. Con todo, nadie hasta hoy puede atreverse con impunidad a negar a Liszt el derecho de figurar entre los grandes hombres de música europeos.

Llama la atención, al revisar la literatura crítica sobre Liszt, una constante repetida por más de un siglo: su mejor música es desconocida. Pese a los esfuerzos de generaciones de pianistas, musicólogos y directores, todavía existe un buen número de composiciones de Liszt prácticamente desconocidas, menos aún apreciadas. Si el conocimiento cabal y la apreciación certera de la creatividad de Liszt es una meta no cumplida en Europa, América toda está en la misma situación.

Llegar a la justa apreciación de la obra total de Liszt implicaría hacer una síntesis que a muchos parece absurda e irrealizable: conciliar al Liszt del conocido *Vals Mefisto* (hay otras tres composiciones casi desconocidas con el mismo título) y del *Liebesträume* núm. 3, con el de las composiciones religiosas y pianísticas de su último periodo, aquellas obras que en más de un rasgo anticipan técnicas y modos de expresión del siglo XX. Como estas obras comparten con la música de nuestra época el sino de una radical impopularidad (en el sentido orteguiano), sentimos que esa síntesis es todavía un ideal lejano.

Los cinco artículos que sobre Liszt publicamos hoy abordan distintas facetas del gran músico. Pese a su diversa factura y diferente enfoque comparten una característica: todos ellos fueron publicados en América; son pequeñas muestras del interés y entusiasmo que la música de Liszt ha despertado en este continente.

"Liszt en México, 1840-1911" de Robert Stevenson es una documentada crónica de la trayectoria de la música pianística de Liszt en un país latinoamericano. Como nos informa Stevenson, quizá la comparación, hecha en 1840, del pianismo del inglés William Vincent Wallace con el de Thalberg y Liszt sea el primer eco de la fama de Liszt en estas tierras. Stevenson pone como límite a su investigación el año de 1911, año del primer centenario de Liszt y de la caída del régimen de Porfirio Díaz.

En junio de 1952, Adolfo Salazar escribió en México esta nota: "Los escritos musicales de Franz Liszt". En ella aclara la dudosa paternidad (¿o maternidad?) de mucha de la literatura lisztiana. Ya hace unas décadas Emile Haraszti había dedicado algunos trabajos al estudio del fenómeno del Liszt autor músico-literario. Después de las investigaciones de Haraszti ha quedado establecido que Liszt no es el autor directo de todos los escritos que aparecieron bajo su nombre. La nota de nuestro admirado Adolfo Salazar nos pone al tanto de las circunstancias que rodean a este hecho todavía desconocido por muchos.

"Ante la figura de Liszt", el estudio del inteligente e informado pianista y concienzudo historiador mexicano Pablo Castellanos fue publicado originalmente por la *Revista del Conservatorio* en 1962. La intención de Castellanos al escribir este artículo queda manifiesta de modo concluyente en su última frase: "Queda a nosotros situarlo [a Liszt] en el lugar que en justicia le corresponde en la Historia de la Música."

Nuestra directora, Esperanza Pulido —fino espíritu lisztiano—, escribió en 1961, a 150 años del nacimiento del compositor, esta nota: "Liszt, cantor de angustias y voluptuosidades, a siglo y medio de distancia." El escrito posee el mismo propósito del trabajo de Castellanos. Esperanza parece decirnos en sus páginas: revalorar la obra creativa de Liszt; he ahí la tarea.

Presentamos por último el más antiguo de los escritos de nuestra selección sobre Liszt. Rudolf Breithaupt, pedagogo y escritor alemán, escribió este estudio sobre las características técnicas de la ejecución pianística de Liszt, y sobre su obra, en 1911. A la manera de un filme antiguo, el estudio nos remite a la concepción que de Liszt se tenía a 25 años de su muerte. El artículo, justo y objetivo, fue rescatado de *The Etude*, si bien había sido publicado anteriormente en *Die Musik*.

Sumarnos a la conmemoración internacional en el centenario de la muerte de Liszt no nos impide recordar una conmemoración musical más, ésta de un autor local: 1986 señala el segundo centenario del nacimiento de José Mariano Elízaga.

La justamente célebre biografía de Elízaga, publicada en 1934 por el doctor Jesús C. Romero, no evitó que en 1937 el entonces joven y ya notable historiador Gabriel Saldívar Silva escribiera "José Mariano Elízaga", artículo en que enmendaba la plana en más de un detalle al ya reconocido doctor Romero. Desde entonces —hace medio siglo—, prácticamente ha cesado la investigación sobre Elízaga. Reproducimos, pues, este casi desconocido artículo publicado en dos entregas en *Cultura Musical*, revista conservatoriana dirigida por Manuel M. Ponce.

Nos ocupamos, para finalizar, de dos músicos fallecidos en 1986: Samuel Rubio, el

eminente musicólogo de El Escorial, y Alicia Urreta, figura enjundiosa y entrañable de la música mexicana de hoy. Conste aquí nuestro agradecimiento al escritor Alberto Dallal por permitirnos la publicación de su valiosa elegía a Alicia Urreta.

Juan José Escorza

Liszt en México

Robert Stevenson

En su *Reseña histórica del teatro en México*, Enrique Olavarría y Ferrari (3a. ed. México, Porrúa, 1961), lleva un registro de la vida musical de México hasta la caída de Porfirio Díaz, el 25 de mayo de 1911. Las 107 menciones de Liszt recogidas por Olavarría comienzan con una cita periodística fechada el 4 de noviembre de 1840, en la cual el pianismo de William Vincent Wallace es comparado con el de Thalberg y Liszt [*Reseña*, 341]. El 21 de enero de 1854 Ernest Lübeck (1829-1876)[1] se hallaba con el violinista Franz Coenen (1826-1904) en un concierto efectuado en el Teatro Santa Anna, durante el cual aquél ofreció la *Fantasía de Norma* y la *Galopa infernal*, o *Gran galopa cromática*, a petición del público [545]. Oscar Pfeiffer, quien daba conciertos en la ciudad de México durante los meses de febrero y marzo de 1856, declaró ser un secuaz, no de la escuela pianística de Herz, sino de la de Liszt [634].

El 14 de enero de 1866, tras varios meses de preparativos, la Sociedad Filarmónica Mexicana tuvo su primera sesión formal. Habiéndose inaugurado con 74 miembros, tuvo como predecesor un Club Filarmónico que se reunía en el domicilio del más famoso pianista mexicano de su época: Tomás León (1826-1893).[2]

Alfred Bablot, el mejor crítico de la época, informó que el repertorio de León por

[1] Junto con Coenen (de Rotterdam), Ernesto Heinrich Lübeck hizo una gira por la América del Sur en 1853. En Santiago de Chile sus conciertos incluyeron una fantasía "sobre temas de Liszt" (Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1957, p. 115). *El Museo* núm. 1, de Santiago (11 de junio de 1853) calificó a Lübeck —pianista de la corte de La Haya— de pianista *expresivo, enérgico y preciso*. Después de su gira por México, Lübeck regresó a su puesto de la corte. En 1855 se estableció en París. Para mayores detalles véase George Grove, *A Dictionary of Music and Musicians* (M-50-1889), Londres, Macmillan, 1889, pp. 11, 171.

[2] La supremacía de Tomás León entre los pianistas mexicanos fue reconocida por Juárez, quien lo mandaba llamar siempre que se trataba de huéspedes extranjeros distinguidos. En 1869 el ministro de Relaciones Exteriores de Lincoln, William F. Seward, llegó a México el 15 de noviembre (el 18 se dirigió a Puebla). Alojados en la calle de Alfaro núm. 15 él y su comitiva, fueron agasajados por León y Eusebio Delgado, que por aquel entonces era el mejor violinista. Véase Benito Juárez, *Documentos, Discursos y Correspondencia*, J.L. Tamayo (ed.), México, Editorial Libros de México, 1975, XIV, 32.

aquel entonces consistía principalmente en selecciones de Hummel, Gottschalk, Liszt, Prudent y Thalberg. De acuerdo con una *Memoria* escrita en 1866 por el secretario de la recientemente fundada Sociedad Filarmónica Mexicana, el notable médico Eduardo Liceaga (1839-1920), sus miembros ausentes comprendían no sólo celebridades mexicanas como José Antonio Gómez, Cenobio Paniagua y Angela Peralta, sino también personajes extranjeros famosos como "el abad Liszt" [714] (el 25 de abril de 1865 el abad Liszt había recibido en Roma las cuatro órdenes menores: portero, lector, acólito y exorcista).

Así como Liszt poseía documentos más antiguos en ruso y en latín que lo acreditaban en San Petersburgo como miembro de la Orquesta Filarmónica y doctor honorario de la Universidad de Königsberg, así también conservó el diploma en español, fechado el 1° de diciembre de 1865, que lo acreditaba como miembro honorario de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Zsigmund László-Béla Mátekáka publicó un fácsímil del extraordinariamente bello diploma mexicano en *Una biografía de Franz Liszt en imágenes* (Londres, Barrie y Rockliff, 1968, p. 172), actualmente archivado en el Museo Liszt de Budapest (en la Academia Ferènc Liszt de Música); el diploma mexicano lleva la siguiente inscripción: "Sociedad Filarmónica Mexicana./Queda inscrito en la clase de socios honorarios y correspondientes el señor Abad Liszt/En fe de lo cual se le expide el presente diploma sellado con el gran sello/de la Sociedad./En sesenta y cinco./El Presidente Manuel Siliceo/El Secretario Eduardo Liceaga."

Sin embargo, el episodio amoroso de "el abad Liszt" con México cambió de rumbo después del fusilamiento de Maximiliano en Querétaro. El número 6 de los *Años de Peregrinación, tercer año*, es una *Marcha fúnebre en memoria de Maximiliano I, Emperador de México, muerto el 19 de junio de 1867* (Catálogo Searle 163 = Raabe 10 núm. 6). Encabezada en la *edición princeps* (Mainz, B. Schott Söhne, 1883) con este epígrafe: *In magnis et voluisse sat est* [En los grandes acontecimientos un mero "quisiera" basta, que es una cita del libro II, elegía núm. 10, línea 6 de Propertius], esta marcha fúnebre existe asimismo entre los autógrafos de Liszt en Weimar (Archivos de Liszt, Ms I 65ª). La versión manuscrita, un poco más corta, va encabezada con la cita traducida al alemán: *In grossen Dingen genügt auch gewolt zu haben* [En las grandes empresas basta sólo con haber deseado].

Habiendo comenzado apropiadamente con un cavernoso tintineo de discordantes toques fúnebres de campanas, la marcha de Liszt en memoria de Maximiliano, fusilado el 19 de junio de 1867, contiene una sección media *(recitativo)* expresiva, la cual va seguida al final por una apoteosis de 24 compases en fa sostenido mayor, *tranquillo, grandioso, trionfante. (Nueva edición de las Obras completas*, serie I, cuaderno 8, Zoltan Gárdonyi e Ivan Szelényi (eds.), Edición Música Budapest, 1975, 40-43).

Entre los virtuosos que programaron obras de Liszt antes de 1900 están: Albert Friedenthal[3] (3 de septiembre de 1884, Teatro Arbeu: *Rapsodia húngara núm. 2* [1110];

[3] Antes de introducir a Liszt en México, Friedenthal —un nativo de Pomerania, antiguo alumno de Ku-

Elisa Joran (8 de diciembre de 1882, Gran Teatro: Paráfrasis de *Rigoletto* [1233]); Eugene d'Albert (6, 8, 10 y 13 de abril de 1890, Gran Teatro: *Tarantella, Rapsodia núm. 12, Polonesa núm. 2, Soirée de Vienne, núm. 6* [1286-1288]; Ignacio Cervantes[4] (19 de julio de 1891, Gran Teatro: Fantasía sobre *Fausto* [1329]); Alberto Jonás (6 de agosto de 1892, Gran Teatro: *Muerte de amor de Isolda* [1403]); Eduard Scharf (25 de febrero de 1893, Pista de Patinaje, San Juan de Letrán núm. 5: *Polonesa núm. 2* [1428]); Blanca Llisó (29 de septiembre de 1893, Teatro del Conservatorio: *Rapsodia húngara* no especificada, probablemente la núm. 2 [1505]); Gonzalo de J. Núñez[5] (21 de enero de 1895, Teatro del Conservatorio: tres *Rapsodias húngaras* [1647]); Eduard Scharf (28 de abril de 1895, Teatro del Conservatorio: *Rapsodia núm. 2* [1695]); Vicente Mañaz (9 de enero de 1897, Sala Wagner, calle Zulueta núms. 13 y 14: *Rapsodia núm. 12* [1796]).

Casi invariablemente, estos visitantes virtuosos terminaban sus programas con Liszt. D'Albert los compartió con Sarasate. Cervantes con Rafael Albertini, Joran con Louise Pyk, Scharf con Ovide Musin. Friedenthal incluyó en su concierto los *Aires nacionales mexicanos* de Julio Ituarte (1845-1905), y el 13 de abril de 1890 D'Albert tocó la *Mazurka núm. 1 en re mayor* de Felipe Villanueva (1862-1893); pero en general los viajeros despreciaban el repertorio de los nativos mexicanos. Cuando tocaban cualquier obra no europea, preferían sus propias composiciones (Cervantes, de Cuba; Mañaz, de España; Núñez, de Puerto Rico, vía Nueva York).

El primer músico mexicano que tocó el *Concierto núm. 1* de Liszt fue Ricardo Castro (1864-1907), el 7 de junio de 1895, en el salón de la Escuela Nacional Preparatoria [1680]; sin embargo, en esta ocasión la parte de la orquesta le fue confiada a un cuarteto de cuerdas dirigido por el maestro Luis G. Saloma (1866-1956). Castro tocó la *Fantasía húngara* con orquesta el 11 de julio de 1902 en el Teatro del Renacimiento [2386]. El pianista mexicano Luis Alfonso Marrón ejecutó el *Concierto núm. 1* con orquesta el 19 de julio de 1903 en el Teatro del Conservatorio, en un programa que incluía el estudio tras-

---

llak, había hecho lo mismo en Lima, Perú. Su primer concierto allá data del 30 de diciembre de 1876 (dado en el hotel Francia-Inglaterra) y lo integraban un *Preludio* y *Fuga* de Bach, el *Herrero Armonioso* de Händel, la *Sonata Appassionata* de Beethoven, la *Invitación al Vals* de Weber, otras piezas cortas de Mendelssohn, Chopin y Schumann y la *Rapsodia Húngara núm. 12* de Liszt. Sus programas de enero de 1877 complacieron más a sus auditores peruanos, porque se les dio más Chopin y Liszt que Bach y Beethoven. Véase Rodolfo Barbaci: "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix 6*, Lima, 1949, 457. En 1889 Friedenthal dio conciertos por todo Chile, con gran parte del repertorio que había tocado en México. Su primer recital en Santiago de Chile terminó con la Marcha Wagner-Liszt de *Tannhäuser* y la *Segunda Rapsodia* (Pereira Salas, *Historia...*, p. 208).

[4] Véase Serafín Ramírez, *La Habana artística. Apuntes Históricos*, Habana, Imprenta del E.M. de la Capitanía General, 1891, p. 109 para una revisión de Cervantes en el *Diario de la Marina*, 25 de junio de 1879, de Manuel Jiménez y sus primeras audiciones públicas en La Habana (Gran Teatro de Tacón) de la *Rapsodia Española* y *Rapsodia Húngara núm. 15* de Liszt.

[5] De acuerdo con Fernando Callejo Ferrer, *Música y Músicos Portorriqueños*, San Juan, Tip. Cantero Fernández & Co. 1915, pp. 142-143, Gonzalo Núñez nació en Bayamón. De 1868 a 1875 estudió con Le Couppey y Georges Mathias en el Conservatorio de París. Tras una breve visita a Puerto Rico, vivió de 1876 a 1892 principalmente en los Estados Unidos. En 1892 dio conciertos en San Juan, Mayagüez, Ponce y Arecibo, y más adelante en París y Barcelona, regresando a Nueva York, donde residía aún en 1915.

cendental *Mazzeppa* de Liszt y la *Canción de la rueca* [2448] de Wagner-Liszt. Alberto Villaseñor —otro importantísimo pianista (muerto en su temprana juventud)— ofreció el *Concierto en mi bemol mayor* como pieza de resistencia en un concierto efectuado el 8 de enero y el 22 de septiembre de 1905 en el Teatro Arbeu [2650] y [2734], y tocó por primera vez la *Rapsodia núm. 14.* Rafael J. Tello (1872-1946) discípulo de Ricardo Castro, hizo su primera aparición pública ejecutando la *Fantasía húngara* de Liszt en el Teatro del Conservatorio, acompañado por la orquesta, el 20 de febrero de 1907 [2891], como obra final de un homenaje ofrecido al actor italiano Novelli. Tello tocó como *encore* un vals de su propia cosecha.

Para continuar con una lista cronológica de obras pianísticas de Liszt ejecutadas en la ciudad de México, Paderewski concluyó cada uno de sus recitales de los días 10 y 11 de marzo de 1900, en el Gran Teatro Nacional, con las *Rapsodias núms. 2 y 6* [1988]. En 1901 Teresa Carreño (que al igual que Paderewski fue patrocinada en México por la firma publicista de instrumentos musicales A. Wagner y Levien), dio cuatro conciertos en el Teatro del Renacimiento los días 26 y 28 de febrero y 2 y 3 de marzo. Terminó el primero con la *Rapsodia núm. 6* y el tercero con *La Campanella.* Pedro Luis Ogazón (1873-1929), uno de los dos o tres pianistas mexicanos de su generación que gozaron de reputación internacional, incluyó las nada comunes *Du bist die Ruh* y *Hark, hark the Lark* de Schubert-Liszt en su concierto del 16 de noviembre de 1901 y de ahí en adelante evitó cuanto pudo las indispensables *Rapsodias núms. 2 y 6.* En el Teatro del Conservatorio, el 11 de enero de 1902, pasó de la *Appassionata* de Beethoven a la *Polonesa núm. 2* de Liszt, sin olvidarse de adornar el interior de sus programas con obras de sus compatriotas Ernesto Elorduy y Villanueva [2246]. El encargado ruso de negocios Theodor Hansen, tocó la grandiosa transcripción de Liszt de la *Marsellesa* el 24 de mayo de 1902 en la Sala Wagner a beneficio de los damnificados de la catástrofe de la Martinica [2329]. El pianista inglés Arthur Newstead ejecutó la *Marcha Rácóczy (Rapsodia núm. 15)* en el Teatro Arbeu el 22 de enero de 1906. *El Imparcial* le dedicó una crónica llena de entusiasmo. El 25 de febrero de 1906, en el décimo concierto de la serie, Newstead tocó el *Estudio en re bemol* conocido como "Un sospiro" y *La Campanella*, pero como concesión tuvo que darle al público la ya imprescindible *Rapsodia núm. 2* [2784, 2785]. Ogazón programó *Los Funerales* en el Teatro Virginia Fábregas el 22 de abril de 1907 [2924]. En ese programa incluyó también los *Jardines bajo la lluvia* de Debussy. El 6 de julio de 1907, como artista colaborador del Cuarteto F.W. Otto Voss, de Bruselas, terminó su largo programa en el mismo teatro con la *Fantasía* sobre el *Don Juan* de Mozart-Liszt, después de la cual añadió un *encore* con *La Campanella* y *La Tarantella* [2928]. En un beneficio para el maestro Meneses (1863-1929) en el Teatro Arbeu, el 1 de septiembre de 1907, Ogazón estrenó la *Rapsodia española* en la ciudad de México [2948]. A principios de enero de 1908 Joseph Hofmann dio varios recitales, dividiéndolos entre la Academia Metropolitana y el Teatro Arbeu. Durante esas series tocó 42 obras de Chopin, 14 de Schumann, 10 de Liszt, incluyendo estas últimas las *Rapsodias núms. 2 y 6, La Campanella* y los *Funerales*; la *Danza de los enanos*

de Wagner-Liszt, la *Obertura de Tanhäusser* y el *Preludio y fuga en la menor* de Bach-Liszt [3005-3008]. Ese mismo año Marie Louise Deboges fue la primera artista huésped que introdujera en la ciudad de México una canción de Liszt —un arreglo del compositor de *Niño, si yo fuera rey* de Víctor Hugo (Catálogo Searle, 283). No se sabe qué versión cantó, si la de 1844 o la de 1859, pero la del 3 de julio de 1908 fue calurosamente aplaudida [3057]. Volvió a cantar el 23 de julio de 1908 en un recital histórico del Teatro del Conservatorio que terminó con *Allerseelen* (*Todas las almas*) de Strauss y *Mandoline* de Debussy.

Josef Lhevinne dio seis conciertos en la ciudad de México en 1909. Inició su programa del 19 de febrero con la primera audición mexicana de la *Sonata en si menor* de Liszt. El 14 de mayo de 1909 William Piutti, discípulo de Liszt, tocó la *Polonesa núm. 2* en un concierto de la Sala Wagner que también incluyó su propia *Balada en la bemol* publicada en Los Angeles, California [3189]. El 1 de junio de 1910 Olga Steeb de Los Angeles incluyó el *Soneto del Petrarca núm. 123* en su primer recital de México en la Academia Metropolitana, y fue sumamente agradecida por los críticos por haber dado a conocer esta "novedad" [3280].

Para celebrar la apertura de su nuevo edificio en la calle de Zuleta 13 y 14 (Capuchinas 21), los Wagner y Levien trajeron a Arthur Friedheim a México en 1911, para presentarlo los días 16, 19 y 23 de febrero en su sala de conciertos y el 20 de frebrero en el Teatro Arbeu. Tratándose del centenario de Liszt, Friedheim tocó la *Sonata en si menor*, ambas *Leyendas*, los *Fuegos de artificio*, seis *Estudios de Paganini-Liszt*, la *Rapsodia española*, las *Rapsodias 2 y 9* (*El Carnaval de Pesth*), 10 y 12 y la *Obertura de Thannhäusser* [3358].

Tres meses después Porfirio Díaz fue derrocado y esto suspendió todos los planes para celebrar el centenario de Liszt. En la primera década de este siglo el *Concierto núm. 1* se tocaba cada tercera temporada (Carmen Munguía el 8 de octubre de 1908; María Solórzano el 20 de septiembre de 1910 [3104, 3291]). La *Rapsodia núm. 2* se había convertido en un producto de primera necesidad para la banda militar [2160, 2827]; una pieza de exhibición para una pianola [2724] y aun una pieza popular para quintetos de cuerda [2567], para mandolinas y guitarras [2426, 2441]. Los niños prodigio se quebraban los dientes sobre la *Rapsodia núm. 6* y *La Campanella* [2446, 3283, 3285, 3288]. Pero lo que el público mexicano no ha escuchado aún son algunos de sus poemas sinfónicos, sus sinfonías y sus obras corales.

Traducción del inglés: Esperanza Pulido

Marcha fúnebre a la memoria de Maximiliano I, Emperador de México. Franz Liszt.

ANNÉES DE PÉLERINAGE.
VI.
MARCHE FUNÈBRE.

EN MÉMOIRE DE MAXIMILIEN I,
EMPEREUR DU MEXIQUE. † 19 JUIN 1867.

F. LISZT.

„In magnis et voluisse sat est."

Stich und Druck von B. SCHOTT'S SÖHNE in Mainz. 23387.6.

sempre legato.
8va
Ped.
cre - - - scen - do - -
p
mp pesante.
f marcato.
sempre legato.
cre -

. . scen . do . . .
p
8va
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
espressivo.
dolce.
Ped.
p
Ped.
dolce.
espressivo.
Ped.
Ped.
Recitativo.
f

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
tranquillo, grandioso.
p
tremolando
un poco cre . .
p
Ped.
Ped.
8
scen . do.
diminuendo.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
crescendo molto.
ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

trionfante.
ff sempre
Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
legato.
Ped.
sempre ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

FINE.

Los Escritos Musicales de Franz Liszt

Adolfo Salazar

En el catálogo de obras de Franz Liszt figuran, en lugar aparte, sus obras literarias según la edición de Lina Ramann. Publicadas entre los años 1880 y 1883 por los editores de Leipzig Breitkopf und Haertel bajo el título general de *Gesammelte Schriften*, esas "obras completas" integran no menos de seis volúmenes y aún se anunciaba otro que habría contenido varios años de correspondencia, un prólogo a sus obras musicales y unas *Ilustraciones a Benvenuto Cellini*. El primero de los seis volúmenes en cuestión es el titulado, simplemente, *F. Chopin*, que data de 1852. El último es el de *Los gitanos y su música en Hungría*, escrito en 1859. Entre estos dos volúmenes se intercalan una porción de artículos publicados en la *Revue et Gazette Musicale*, la famosa revista que dirigía Fétis; las llamadas *Cartas de un bachiller en música*, escritas entre los años 1835 y 1840, y una porción de artículos o ensayos sobre muchos temas relativos a la música de los tiempos de Liszt: el teatro de Wagner, Berlioz, Beethoven, sobre el arte de dirigir, Boieldieu, Donizetti, Roberto y Clara Schumann, Raff, el músico que orquestó en una primera versión varios poemas sinfónicos de Liszt, y tantos temas más. Todavía se publicaron sueltos, entre 1851 y 1872, otros varios ensayos.

Para el aficionado, o el historiador, del siglo XIX, esa serie de escritos presenta un interés muy grande, no solamente por deberse a la pluma de Liszt, sino por venir de uno de los actores más significados en el movimiento romántico. A la altura de hoy es menester rebajar la importancia de todos esos escritos diciendo que provienen de uno de los espectadores de dicho movimiento, lo cual puede disminuir un tanto su interés, pero siempre quedará el que corresponde a quien ha visto y vivido la mayor parte de los acontecimientos musicales de aquel siglo. En efecto, después de las investigaciones de un musicólogo húngaro, Emile Haraszti, la paternidad de Liszt se esfuma por lo que se refiere a tal cantidad de escritos. "Sabemos perfectamente hoy, dice Haraszti, que salvo sus cartas y algunas páginas de diario, Liszt no escribió absolutamente nada." Su biógrafa, o como el musicólogo húngaro la denomina, su hagiógrafa, Lina Ramann, tejió en torno de esa literatura

toda una novela romántica. Liszt, que había sido en vida una víctima propiciatoria de las mujeres, volvió a serlo, *velis nolis*, después de su muerte. La Mara, Adelaida von Schorn, Lina Ramann hicieron del gran músico una figura de leyenda, y no contentas con lo que la vida y el arte daban de sí para servir de pedestal a su figura, se quiso presentarle además como literato, filósofo de la música y crítico con todas sus consecuencias. Hay que decir en descargo de la Ramann que no fue todo invención suya, sino que tuvo para fundamentar la novela del Liszt escritor motivos suficientes para hacerlo, porque la cosa venía rodando ya desde hacía bastantes años.

Liszt fue el amante apasionado de dos mujeres literatas: María de Flavigny, condesa de Agoult, y de Carolina Ivanovska, princesa de Sayn-Wittgenstein; francesa la una, rusa de familia alemana la otra. En su generoso apasionamiento, ambas mujeres no encontraron nada mejor para corresponder al del músico que firmar con el nombre de Liszt sus propios escritos sobre la música, ya que, seguramente, y salvo la forma, las ideas que tomaron así forma literaria e impresa debieron proceder del propio Liszt en sus conversaciones con ambas amantes literatas. Con ello creían, sin duda, que la personalidad del deslumbrador pianista, gran compositor después, ganaba en méritos. Liszt las dejó hacer, y como el que calla otorga, la paternidad que se le atribuye de tantas páginas escritas tiene una manera de autenticidad. Hasta qué punto y hasta qué límites llegó la colaboración, o el simple papel de amanuenses que revistieron las aristocráticas damas, no es cosa que podamos saber a ciencia cierta.

Los artículos impresos en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, entre los años 1836 y 1840 fueron todos escritos por Madame D'Agoult. Es curioso que la princesa rusa, que debió saberlo, fue quien alentó a la Ramann, juntamente con el compositor Peter Cornelius y la escritora La Mara, para que se publicaran en la serie de *Gesammelte Schriften*. Liszt no murió hasta tres años después de llevarse a cabo la publicación de los siete primeros volúmenes, de modo que habría consentido en que se hiciera así, o quizá, cansado de luchar con la obstinada princesa, se había desentendido "de guerre lasse", de semejante asunto. Pero como el estilo es el hombre, o la mujer, cuando comenzaron a publicarse en 1836 las *Lettres d'un Bachelier-musique*, que venían a ser doblaje de las páginas musicales donde Liszt recoge sus impresiones de viaje por Suiza e Italia, hubo quien en el *Pariser Zeitung* no se dejó engañar y denunció a la condesa como autora de las cartas. *La Gaceta Musical* respondió diciendo que tenía a disposición de quien quisiera ver los originales el manuscrito de la mano de Franz Liszt. Nadie aceptó la invitación, como ocurre comúnmente en estos casos, y cuando andando el tiempo se revisaron los viejos papeles de la *Gaceta*, que entre tanto habían alcanzado el valor de autógrafos raros, nadie pudo hallar la mano de Liszt en las mencionadas Cartas.

En el año 1847 Liszt conoció a la princesa de Sayn-Wittgenstein durante un viaje que hizo a Ucrania. María de Flavigny seguía escribiendo bajo el seudónimo de Daniel Stern (las escritoras francesas gustaban de estos seudónimos a la inglesa, y el mismo de Aurora Dupin, la famosa George Sand, es un seudónimo anglificado, con su nombre de George, no Georges, a la francesa). Liszt pensaba publicar por entonces sus *Rapsodias*

húngaras y escribió a María para que, de acuerdo con unas notas que le enviaba, redactase un prólogo para la edición musical. El prólogo y las notas se convirtieron en el libro *Les Bohemiens et leur Musique en Hongrie* que lleva la firma de Franz Liszt. La *liaison* con la condesa, que le había dado varios hijos al músico, estaba seriamente amenazada por la nueva amistad de Liszt: la princesa rusa, que compartía sus dilecciones entre la música, la literatura, la exégesis religiosa y los cigarros puros. Carolina Ivanovska era lo suficientemente inteligente, ilustrada, además, para comprender que los artículos firmados por Liszt y publicados en la prensa francesa no eran suyos. La educación literaria de Liszt había quedado estacionaria desde su juventud más temprana, sacrificada en aras de la música, pero-él mostró siempre una afición vehemente por la poesía, así como por todos los aspectos del arte, y, quizá, aquellos escritos que él hubiera querido escribir y que no pudo hacerlo por falta de una especie de compensación a sus deficiencias literarias.

Instalado en Weimar a la sombra de la princesa en flor, Liszt tomó como secretario al joven compositor, Peter Cornelius, autor de *El barbero de Bagdad*. Cornelius llevaba un diario puntual, fuente de grandes indiscreciones que ilustran acerca de las colaboraciones literarias y musicales del gran pianista. Un día que Cornelius tradujo al alemán un ensayo sobre *Das Rheingold* escrito en francés, no sabemos si por Liszt solo o de la mano de la condesa, el músico traductor cometió la imprudencia de leerlo a la princesa que lo juzgó duramente y obligó a Cornelius a modificarlo en gran parte, desfigurando las opiniones musicales y embuchando dentro de ellas sus propias opiniones literarias, un tanto pretensiosas, con las que quería mostrar su vasto conocimiento de las literaturas alemana, francesa e inglesa. Cuando más tarde Liszt escribió otros bocetos de artículos sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*, pasaron asimismo, por la mano de la princesa, que mezcló a las opiniones de Liszt las suyas propias sobre el particular o sobre cosas que nada tenían que ver con el asunto.

Los escritos de la época de Weimar se diferencian, pues, claramente de los de la época de París, porque mientras que la pluma de D'Agoult era clara y fácil de estilo, la de la princesa era seca y dura. La obra más importante de este nuevo *ménage* literario es la dedicada a Federico Chopin. Liszt tenía en una carpeta sus borradores desde sus años de París, en los cuales veía con tanta frecuencia al polaco; pero al darles una forma que quiso ser definitiva, envió a la hermana de Chopin un cuestionario de doce puntos, a fin de fijar algunos detalles, fechas, etc. La princesa se apoderó de los borradores y de la respuesta de la hermana, y redactó casi de nuevo el texto, dejando aparte varias de las respuestas recibidas. El musicólogo francés J.G. Phod'homme publicó en 1951 un estudio titulado *Chopin par F. Liszt* donde se contienen pasajes de la redacción original y de la "revisada" por la princesa en el año 1852, después de que una primera versión se publicó en francés por los hermanos Escudier, que dirigían una revista titulada *La France Musicale*. Liszt había enviado el original a Sainte Beuve a fin de que revisara el estilo, pero el gran crítico y fino poeta declinó tal honor, que fue aceptado por un profesor belga a quien los Escudier pidieron ese servicio. Y cuando en 1859 apareció en París la edición "definitiva" de *Les Bohemiens et leur Musique en Hongrie*, el texto había pasado por la censura, no res-

trictiva, sino implificatriz, de la princesa, hasta el punto de que Liszt se vio obligado a declararse "inocente" de su redacción y de la paternidad a que se le obligaba. Es una buena muestra de su carácter, indiferente, complaciente por lo que se refiere a este aspecto de su producción. O quizá lo que esa conducta revela es su falta de interés por el tema, su manera de encogerse de hombros ante la literatura crítica, todo lo cual resultaba profético para el porvenir de esa literatura lisztiana, o seudolisztiana, enteramente olvidada ya hasta hace unos cuantos años en que se ha intentado revivirla.

Ante la Figura de Liszt

Pablo Castellanos

Al estallar la segunda guerra mundial, la casa Breitkopf, de Alemania, dejó de publicar la obra completa de Liszt, faltando aún varios tomos de composiciones originales para piano, órgano, voz, música de cámara y coral. Esta colección sigue trunca cuando acabamos de conmemorar 150 años de su natalicio y 75 de su muerte. Motivos económicos han impedido completar la obra de uno de los artistas más generosos.

Apenas desde 1950 han sido impresas en Europa algunas de sus últimas composiciones, que no quiso publicar por sentirse ya incomprendido, como él mismo lo expresa en sus cartas.[1] Nosotros tampoco hemos llegado a apreciarlo: gran parte de su mejor producción no figura en programas de conciertos ni en catálogos de discos; se ignora que fue un excelente organista y que dejó importantes obras para dicho instrumento; se desconocen sus *lieder*, que rivalizan con los de sus contemporáneos, y se desprecia su música religiosa, que destaca en el siglo XIX; además, se olvidan sus valiosos escritos sobre música, y su trascendental labor como director de orquesta, por medio de la cual dio a conocer obras de Berlioz, Schumann, Wagner y de tantos otros.

Liszt escribió más de ochenta *lieder* sobre poemas italianos, franceses, alemanes, húngaros e ingleses. Sólo uno de ellos alcanzó popularidad, bajo el nombre de *Sueño de amor*, en versión para piano. Ocasionalmente escuchamos *Quand je dors*, pero raras veces oímos creaciones tan finas e inspiradas como *Angiolin dal biondo crin* —su primer *lied*, escrito para su hijita Blandine— o *Ihr Glocken von Marling*, de su última etapa, con modulaciones impresionistas. Tampoco se han divulgado obras para órgano como la *Obertura eclesiástica*, las *Variaciones sobre un tema de Bach*, la fantasía y fuga *Ad nos, ad salutarem undam* o el *Preludio y fuga sobre el nombre de Bach*, composiciones grandiosas, en donde recurre a todos los procedimientos contrapuntísticos (inversión, aumentación, disminución del tema, etc.). En su tiempo llamaban a Liszt el *papa* del órgano y eran famosas sus improvisaciones.

[1] Edición Hinrichsen, Londres, 1953.

Según los húngaros, *Ferenc* Liszt fue el iniciador del nacionalismo musical húngaro; según los alemanes, *Franz* Liszt fue el fundador de la Nueva Escuela Alemana; y según los franceses, *François* Liszt pertenece al romanticismo francés. Para mayor confusión, en su casa natal hay dos placas: una en húngaro, recordándolo como *hijo de Hungría*, y la otra en alemán, que dice: *al maestro alemán, de parte del pueblo alemán*. Lo cierto es que nació en una población del imperio austrohúngaro llamada Raiding —en alemán— y Doborjan —en húngaro. Hoy día pertenece a la república austriaca. Su padre era húngaro y su madre austriaca. En su casa se hablaba alemán, lengua oficial de la región, pero fue bautizado bajo el nombre latino de Franciscus. La mayor parte de su vida la pasó en Alemania, pero radicó más de veinte años en París. Hablaba húngaro, alemán e italiano y algo de ruso, inglés y español (pues pasó temporadas en España, Inglaterra y Rusia); pero el idioma que más dominaba era el francés, aprendido en su juventud y en el cual inició sus estudios de cultura general. Redactaba sus escritos musicales en francés y hasta contestaba discursos en Budapest usando la lengua gálica. Liszt está enterrado en Bayreuth, Alemania, y las gestiones para trasladar sus restos a Hungría —iniciadas por su hija Cósima— fracasaron ante el Parlamento húngaro. El entonces presidente del Consejo de Ministros las declaró improcedentes, ya que Liszt "cuando al pueblo húngaro le habían arrebatado prácticamente todo, menos su música, proclamó que la verdadera música húngara era la zíngara".

Los estudios de Bartók y Kodaly han revelado que lo *zíngaro* constituye sólo un aspecto del folklore húngaro. Los zíngaros o *gitanos* eran inmigrantes. La música autóctona del pueblo magiar, de cultura prerromana, fue primero pentáfona y más tarde, por influencias orientales y cristianas, adoptó las escalas griegas y los modos gregorianos. Sólo hasta el siglo XVIII surgió la llamada *escala zíngara*. Lo que Liszt pensó eran viejas melodías folklóricas, resultaron ser canciones populares bastante recientes, escritas por aficionados y deformadas por las orquestas zíngaras. Pero el mismo Bartók señaló que, en tiempos de Liszt, no existía la investigación sistemática del folklore. Lo que fascinó a Liszt, según lo expresa en su libro sobre la música húngara, fue la diferente sonoridad de lo *zíngaro*: las posibilidades melódicas y armónicas que ofrecía su peculiar escala; el ritmo de sus danzas, como las czárdas; la combinación de medidas binarias y ternarias; la cálida y vibrante sonoridad del *cimbalón*, especie de marimba de cuerdas que adorna la melodía por medio de trinos, cadencias y notas repetidas; la forma improvisada y el *tempo rubato*; el constraste de movimientos lentos y rápidos, denominados *lassan* y *prisca*; los cambios súbitos de tonalidad, que Liszt llamaba "saltos mortales que espantan a mis contemporáneos". Todos estos aspectos folklóricos figuran en toda su producción, incluyendo la música religiosa. Liszt se sentía húngaro y siempre trató de crear un estilo húngaro. Por ejemplo: los temas de las rapsodias 13 y 14 están basados en la escala zíngara y en la *cadencia húngara*, con sus típicas apoyaturas breves, que aluden al entrechocar de las botas en la vieja *Danza de reclutamiento de los húsares*. Estos mismos temas los encontramos en la *Misa de coronación de Francisco José*, quizá para recordarle, con todo respeto, que iba a ser tanto emperador de los húngaros como de los austriacos. Igualmente, el tema de la *Sonata dantesca*

(ej. A), con sus apoyaturas, intervalos de tritono —*diabolus in musica*— y su sorprendente modulación, sólo se explica por la cadencia húngara, la escala zíngara y los famosos *saltos mortales* de las modulaciones gitanas, sin olvidar el poema de Víctor Hugo, que le sirvió de inspiración, y cuya primera frase dice: "cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida". Estos temas simbólicos, que frecuentemente usó Bach, se critican en Liszt, cuando lo importante no es de dónde surgió el tema, sino lo que se hace con él. Recordemos que hasta en las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, Liszt supo transformarlo en música húngara.

Antes de conocer las mazurkas y polonesas de Chopin, ya Liszt se había ensayado en la estilización del folklore húngaro. Sin embargo, el impacto que recibió al escuchar a Chopin, así como al oír a Paganini, le llevó a buscar nuevas sonoridades pianísticas. Se propuso explotar los recursos del piano —así como Paganini aprovechó los del violín— y enriqueció su lenguaje armónico bajo la influencia de Chopin. Hasta la notación cambió de aspecto: por primera vez en la literatura pianística, apareció la escritura sobre un solo pentagrama para las sonoridades violinísticas, y sobre 3 pentagramas para las sonoridades orquestales. Si confrontamos las obras juveniles de Liszt con las que escribió después de conocer a Chopin, la influencia es notable, particularmente en el uso del cromatismo. A pesar de todo, los *Estudios* de Liszt, comparados con los de Chopin, son más variados en el tipo de técnica. A Chopin le gustaba concretarse a un solo problema (arpegios, octavas, terceras, sextas, etc.). Liszt trató algunos *Estudios* como poemas sinfónicos, llegando hasta a orquestarlos. Por lo tanto, puede decirse que son más difíciles. Así lo consideraba Schumann y así lo juzga Cortot en su catálogo del repertorio pianístico. Según Casella, "el piano alcanzó su más completo desarrollo con Liszt y todo lo que posteriormente se ha agregado es poco, comparado con su gigantesco aporte".

La figura de Liszt, como pianista, es legendaria. Poseía una constitución física privilegiada y manos que abarcaban la duodécima. Combinaba la técnica digital con movimientos de muñeca, brazo, codo, hombros y torso. Esta manera de tocar, que le fue censurada, es hoy día la base de la técnica moderna. Influyó hasta en la fabricación de los pianos: extensión del teclado, resistencia de cuerdas y martinetes, armazón enteramente metálica, etcétera.

Tratar de enumerar a todos sus discípulos sería difícil. Sólo en los últimos diez años, cuando alternaba cátedras entre Roma, Budapest y Weimar, tuvo un centenar de alumnos. De ellos descienden prácticamente todos los pianistas contemporáneos, así como los métodos de enseñanza. Acerca de su interpretación, es verdad que en su juventud agregaba pasajes o exageraba la velocidad de las obras, pero en su madurez cambió radicalmente. La famosa frase de que "el virtuosismo debe ser un medio y no una finalidad", es precisamente de Liszt. Su repertorio abarcó desde los clavecinistas hasta sus contemporáneos. Tocó por primera vez en público las últimas sonatas de Beethoven, el *Concierto Emperador*, el *Trío Archiduque* y la *Sonata a Kreutzer*. En esto debemos fijarnos y no en sus ejecuciones de transcripciones de óperas, que el público le exigía.

La opinión de Wagner al verlo dirigir sus obras es la más elogiosa que puede tributarse a un intérprete: "todo lo que sentí al escribirlas, lo dice al ajecutarlas; es mi segundo

yo". Se sabe que dirigía, con igual comprensión, sinfonías de Mozart y Beethoven. Por último, no debemos olvidar aquella anécdota de que "habiéndose apagado las luces al propósito, Liszt substituyó a Chopin al piano, creyendo todos que el ejecutante había sido todo el tiempo el polaco". Dicha anécdota revela que Liszt podía imitar tanto el estilo de Chopin como la belleza de su sonido. Es indudable que Liszt llegó a ser uno de los más grandes intérpretes. Su técnica, experiencia y cultura, unidas a su sensibilidad, idealismo y altruismo, le permitieron llegar a "fundirse" realmente en el pensamiento de otros compositores.

En los terrenos de la música instrumental, Liszt fue el creador del poema sinfónico y de la forma cíclica —por la cual se entiende una composición basada íntegramente sobre las transformaciones de un tema generador. Las sinfonías descriptivas de Berlioz, de novedosos recursos orquestales y de *ideas fijas* o caracterización de personajes por medio de fragmentos melódicos, influyeron poderosamente en Liszt. Pero la forma de sonata y el estilo armónico de Berlioz son tradicionales. Liszt creó el poema sinfónico de un solo movimiento, enriqueció la armonía e introdujo su propio colorido instrumental. Respecto a la técnica cíclica, Liszt debió haberse inspirado en las últimas sonatas de Beethoven, en la fantasía *El Viajero*, de Schubert y en el *Konzertstück* de Weber, en donde ya encontramos modificaciones de un mismo tema y movimientos ligados entre sí. A pesar de todo, el desarrollo de la forma cíclica, como técnica sistemática de composición, dentro y fuera del campo de la sonata, pertenece a Liszt y sirvió de ejemplo a César Franck, a Debussy y a muchos otros. Es quizá la máxima contribución del romanticismo a la arquitectura musical. Hay que subrayar que fue Liszt y no Franck quien creó la forma cíclica. La *Sonata dantesca* y los conciertos para piano de Liszt, que son de sus primeras obras cíclicas, fueron escritas cuando Franck contaba apenas 17 años. La sinfonía de César Franck, su cuarteto y su sonata para violín fueron compuestas después de la muerte de Liszt.

Una de las obras cíclicas más interesantes de Liszt es la *Sinfonía Fausto*, que se toca poco por su instrumentación, que requiere coros y voz solista, por su extensión, equivalente a la novena sinfonía de Beethoven y, en general, por el olvido en que tenemos a Liszt. Brahms y un grupo de compositores se oponían a las tendencias descriptivas de este tipo de obras, representativas de la llamada Nueva Escuela Alemana. Hoy día continúa el pleito, pero muchos elogian los *Cuadros* de Mussorgski, por considerarlos *modernos*, y desprecian el *Carnaval* de Schumann, por ser romántico. Liszt no pretendía que se escribiera únicamente música programática. Sólo consideraba que lo extramusical puede ser una fuente más para la inspiración del compositor y así lo demostró, componiendo tanto música *pura*, como obras sugeridas por la literatura, la pintura o la escultura. ¿Cuántas obras descriptivas se han escrito desde entonces, de alto valor musical? Es probable que la música abstracta y la descriptiva sigan existiendo siempre, como han existido desde la antigua Grecia. Pero volvamos a la *Sinfonía Fausto*: consta de 3 movimientos: Fausto, Margarita y Mefistófeles. Las diversas personalidades de Fausto están caracterizadas por medio de diferentes temas, los cuales, transfigurados bajo la técnica cíclica, encarnan el espíritu destructor de Mefisto. Simbólicamente, sólo el tema de Margarita no logra desfigurarlo. El

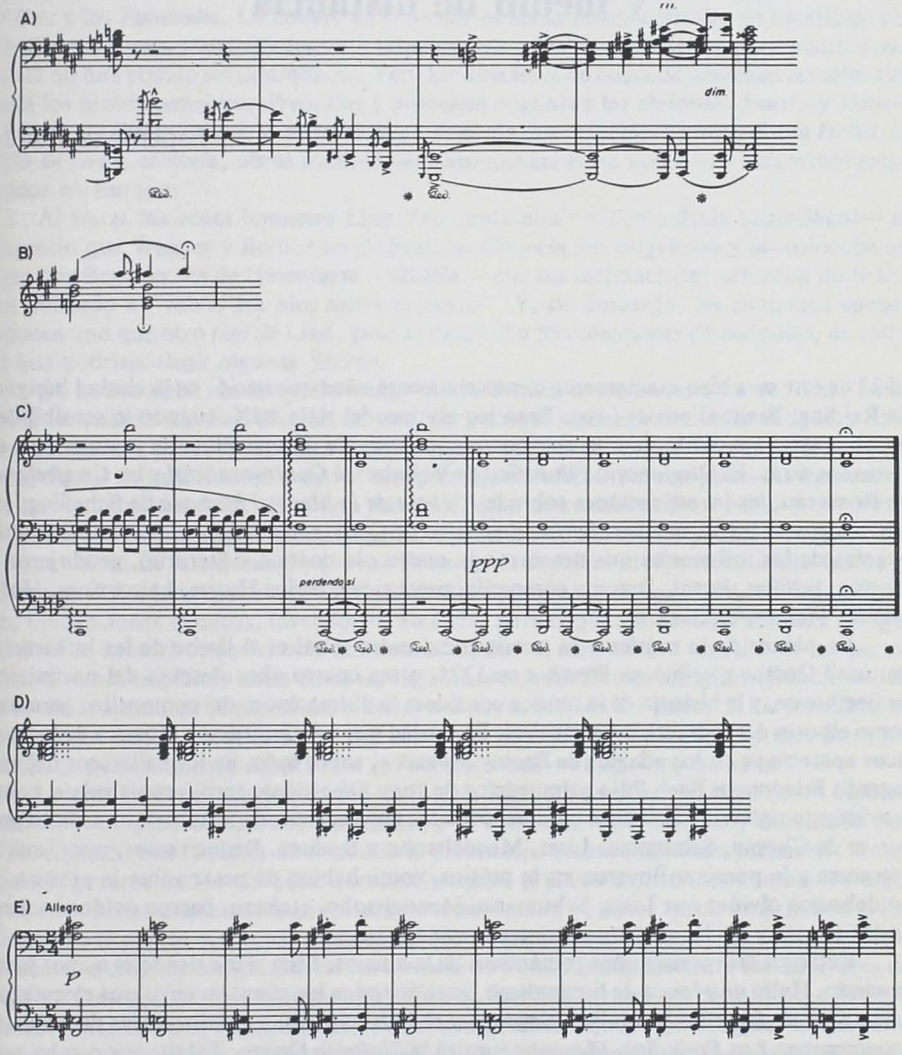
motivo filosófico de Fausto, que agota las 12 notas de la escala cromática (antecesor de la técnica dodecafónica), representa la frase de Fausto: "Filosofía, jurisprudencia, medicina y teología, lo estudié todo"... Es necesario repetir que fue Berlioz quien sugirió tanto a Wagner como a Liszt la caracterización de personajes por medio de temas. Pero tampoco es Berlioz el *inventor* del leitmotiv. Es un recurso tan obvio, para conectar o hacer recordar pasajes de la trama musical, que ya Mozart lo había usado en su *Don Juan*, al personificar al *Convidado de piedra*. El tercer movimiento de la *Sinfonía Fausto* es la fuente de donde brotaron las *Aventuras de Till*, de Ricardo Strauss, y el *Aprendiz de brujo*, de Dukas; y si el tema amoroso de Fausto se antoja *tristanesco*, no olvidemos que la obra de Liszt es muy anterior a la ópera de Wagner. No es ésta la única obra que ofrece semejanzas con Wagner: su oratorio *Cristo* influyó notablemente en el *Parsifal*; el canto del herrero, de *Sigfrido*, está tomado de la cantata *Le Forgeron*, de Liszt; y los famosos acordes del *Tristan*, se encuentran quince años antes en el *lied* de Liszt *Ich möchte hin* (ej. B). El mismo Wagner confesó que sus armonías se las debía a Liszt. Aquí cabe hacer hincapié en el extraordinario desarrollo que alcanzó el lenguaje armónico de Liszt en su última etapa, tomando en cuenta que Liszt murió 37 años después que Chopin: la *Rapsodia española* (con sus escalas moriscas) se anticipa a la *Carmen* de Bizet y a las obras hispanizantes de Lalo, Chabrier y Rimski, sin contar que Albéniz fue discípulo de Liszt. Bien afamado es el impresionismo de sus *Juegos de agua* o de *San Francisco platicando con los pájaros*, pero pocos conocen las *Campanas de la tarde*, de la suite *El árbol de Navidad*,[2] que se asemejan a las *Pagodas* de Debussy (ej. C). Sus *Retratos húngaros* contienen piezas basadas en una sola serie de notas, igual que las composiciones seriales de nuestros días.[3] Prácticamente nadie sabe que escribió una bagatela atonal, ni ha oído hablar de sus últimas piezas para piano, con títulos amargos y pesimistas, que reflejan su desilusión por haber sido celebrado únicamente como pianista y no como compositor: *Mala estrella* (ej. D), *Nubes grises, Czárda macabra* (ej. E), *La triste góndola, Insomnio.*

Dichas piezas contienen acordes de cuartas y quintas, escalas de tonos enteros —anteriores a Debussy— y su austeridad y agresividad anuncian a Bartók. Estas son las composiciones que Liszt no quiso publicar, por sentirse ya incomprendido. Queda a nosotros situarlo en el lugar que en justicia le corresponde en la historia de la música.

[2] Edición Zerboni, Milán, 1956.
[3] Edición Schott, en colaboración con la Sociedad Liszt de Londres, 1954.

Una tarde en casa de Liszt. Litografía de J. Kriehuber; Liszt al piano; junto a él, de izquierda a derecha, Kriehuber, Berlioz, Czerny y Wilhelm Ernst.

Ejemplos musicales



Dibujo musical realizado por el maestro José González del taller de grafía musical de la Escuela Superior de Música.

Liszt, cantor de angustias y voluptuosidades a siglo y medio de distancia

Esperanza Pulido

El 22 de este mes hizo exactamente ciento cincuenta años que nació, en la ciudad húngara de Raiding, Franz (Ferenc) Liszt. Eran los albores del siglo XIX, cuando la sensibilidad humana estaba a punto de liberarse como consecuencia de una filosofía gestada más de cien años atrás. El *Diccionario Filosófico* de Voltaire; el *Contrato social* y las *Confesiones* de Rousseau; las investigaciones sobre la *Esencia de la libertad humana* de Schelling; los *Monólogos* de Schleirmacher; *Sartor Restaurus* de Carlyle (por mencionar solamente unas cuantas de las influencias que desataron la nueva ola poética y literaria), produjeron a Goethe, Schiller, Burns, Byron y compañía, precursores de los Hugos, Lamartines, Hoffmanns, Heines, etcétera.

En planos de la música y la poesía románticas ¿cuál es el límite de las influencias mutuas? Goethe escribió su *Werther* en 1774, o sea cuatro años después del nacimiento de Beethoven, y la historia de la música considera la última época del compositor germano como albores del romanticismo musical. Es verdad que esta aspiración artística de los músicos aparecía ya en los adagios de Bach y Mozart y, sobre todo, en los balbuceos del malogrado Friedmann Bach (hijo primogénito de Juan Sebastián); pero, propiamente, como movimiento universal, hallamos en Beethoven los antecedentes de Schubert, inmediato precursor de Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn y Brahms. Deduciremos, pues, que la literatura y la poesía influyeron en la música, como habían de pesar sobre la pintura. Y no debemos olvidar que Liszt, Schumann, Mendelssohn, etcétera, fueron ávidos lectores de los poetas y de los escritores contemporáneos suyos.

Entre los más connotados románticos de la música, Liszt sigue siendo el menos justipreciado. Hubo una época de lisztianismo, cuando todos los pianistas virtuosos ejecutaban como *tour de force* las rapsodias húngaras y el *Vals Mefisto*; y los directores de orquesta programaban *Los Preludios, Mazeppa* y quizá la *Sinfonía Fausto*. Tal situación se ha prolongado hasta nuestros días, como una ligera mejoría en el repertorio de los pianistas, que ya descartaron totalmente las aparatosas rapsodias húngaras en beneficio de ciertas obras

de los *Años de peregrinaje* (tres colecciones de 25 poemas pianísticos), de los que entresacan especialmente *Junto a una fuente*, los *Sonetos del Petrarca, Juegos de agua en la Villa de Este* y los *Funerales*. La *Sonata en si menor* es actualmente caballito de batalla de las grandes interpretaciones técnicas e interpretativas y los dos conciertos para piano y orquesta no han podido ser destronados. Pero los directores de orquesta desdeñan actualmente hasta los otrora populares *Preludios* y *Mazeppa* e ignoran las sinfonías *Fausto* y *Dante*, el poema sinfónico *Lo que se escucha en la montaña*, los oratorios *Cristo* y *Santa Isabel*, la *Misa de Gran*, etcétera, obras totalmente desconocidas entre nosotros y raramente escuchadas en Europa.

Al tratar las voces humanas Liszt "no profesaba" —como decía Saint-Säens— el desprecio que Wagner y Berlioz les dedicaban. Conocía sus exigencias y las colocaba en lugar previlegiado. Es de lamentarse —añadía— que sus inclinaciones naturales no le hayan obligado a "volver los ojos hacia el teatro". Y, sin embargo, los cantantes apenas conocen uno que otro *lied* de Liszt, pese a contar con 55 colecciones de melodías, de entre las que podrían elegir algunas joyitas.

¿A qué se debe tan marcada mala voluntad hacia la obra creadora de Liszt? Sería difícil contestarlo *a priori*; pero ha faltado hasta ahora, seguramente, un investigador concienzudo para la delimitación justa de los valores lisztianos y la selección estricta de aquellas obras dignas de salir a la luz y entrar al repertorio universal. No son pocas las innovaciones que le debe la música: creó una forma especial de concierto para piano y orquesta, en la que los varios movimientos se unen ininterrumpidamente: el primero corresponde al tema inicial de la exposición (forma Sonata); el segundo al del movimiento lento; el tercero es el fin de la exposición. Las diferentes apariciones de los temas reciben, asimismo, innovaciones rítmicas, inversiones, etcétera, para constituir la recapitulación obligada. Y se le debe al compositor y pianista húngaro un tratamiento especial de las partes corales, nunca empleado antes de él; un alejamiento de las formas antiguas del oratorio, en favor del realismo en la expresión musical del texto; efectos del pedal de los resonadores en el piano, que lo colocan como precursor del impresionismo francés, y una escritura pianística perfectamente adaptada a los recursos del instrumento, etcétera.

La vida de Franz Liszt presenta un interés humano muy particular. Fue un espíritu generoso, voluptuoso, sensual, entusiasta; y al mismo tiempo, místico y dominado por su fe religiosa, que lo había de conducir al sacerdocio católico (órdenes menores). Su incansable generosidad lo obligaba a transcribir para el piano incontables oberturas y arias de óperas, obras orquestales, canciones de todo mundo y, sobre todo, de Schubert y los Schumann (Roberto y Clara), de manera que pudiera dar a conocer por todas partes a sus contemporáneos compositores. La historia no lo ha catalogado entre los directores de orquesta famosos; pero su espíritu apostólico en favor de los artistas de su tiempo lo llevó a establecerse un buen número de años en Weimar, ciudad que, bajo su égida, se convierte en emporio alemán de la música y donde dirige *El buque fantasma, Tanhäuser* y *Lohengrin* de Wagner y las últimas obras orquestales de Berlioz, Schumann y otros. Allí defiende con la pluma a los tres compositores mencionados, sin ocuparse de su propia persona;

allí escribe sus principales poemas sinfónicos y la *Sonata en si menor*; allí ejerce el magisterio, para producir pianistas tan formidables como Anton Rubinstein, Tausig, von Bülow y otros; allí se une en amistad absolutamente desinteresada con el déspota de Wagner y le ayuda pecuniariamente hasta donde le es posible. En efecto, Wagner le corresponde robándole a su hija Cósima, casada con su discípulo von Bülow, quien se la cede al autor de *El anillo de los nibelungos* sin protestar. Cierto es que tal unión había de probar grandes beneficios para la vida y para la obra de Wagner.

Liszt no llegó a conocer la pobreza. Aunque sus esplendideces lo colocaron a veces en aprietos pecuniarios, su fama mundial como concertista encontraba siempre medios de rehacerse. Y era tan hermoso, elegante y simpático que todas las puertas se le abrían al instante de solicitarlo y aunque no lo solicitara.

En el centenario de Franz Liszt

Un análisis de las características técnicas y artísticas del más grande maestro del piano

Rudolf Breithaupt

Líneas rítmicas atrevidas, construcciones instrumentales grandiosas, maneras de agotar todas las posibilidades técnicas del instrumento, extraordinaria imitación de efectos organísticos, cimbalísticos y de los trombones, más —el colmo de lo anhelado— una gran originalidad, fueron las cualidades sobresalientes de Liszt y su inigualable técnica.

Los cinco dedos de Liszt

Para comenzar, el ejercicio de los cinco dedos de Liszt no es una cuestión de adiestramiento muscular: es un medio de expresión en formaciones cadenciales tan brillantemente instrumentadas que parecen irradiar destellos de luz; son como el paso de un cometa instrumental, sin ser una mera exhibición de vacía bravura. Este brillante trabajo de cadencia lo usa Liszt sólo como entrada, intermedio o final. Se trata de una base para contrastes artísticos o instrumentales, presentados generalmente por vía de introducción para las cascadas luminosas, las campanillas de plata que sirven de introducción a pasajes tranquilos y amplios en la aguda clave de sol; o es usado en la ejecución de temas con variaciones, cuando éstas irrumpen dentro de susurrantes pasajes de disminución y ornamentación; estas maravillosas cadencias forman también conexiones cromáticas entre pasajes aislados, deslizándose como eslabones de oro o hilos de perlas entre las diferentes partes de la obra. En movimientos en *martellato* o *non legato* constituyen un medio para desarrollos dramáticos o temas heroicos.

En la técnica de Liszt todas las escalas, todos los arpegios, deben ser tomados con un espíritu de virtuosismo avanzado y no sólo como un juego sonoro o como medios de expresión. Liberados del rígido mecanismo instrumental de Czerny, poseen contornos, carácter y grandeza. Cesan de ser meros arabescos, meros estudios que se bastan a sí mismos como utilidad técnica: un espíritu de ideal e incandescente orgullo habla por ellos mismos. Son un medio de expresión espiritual y de intensificación de la aptitud; sirven para recibir

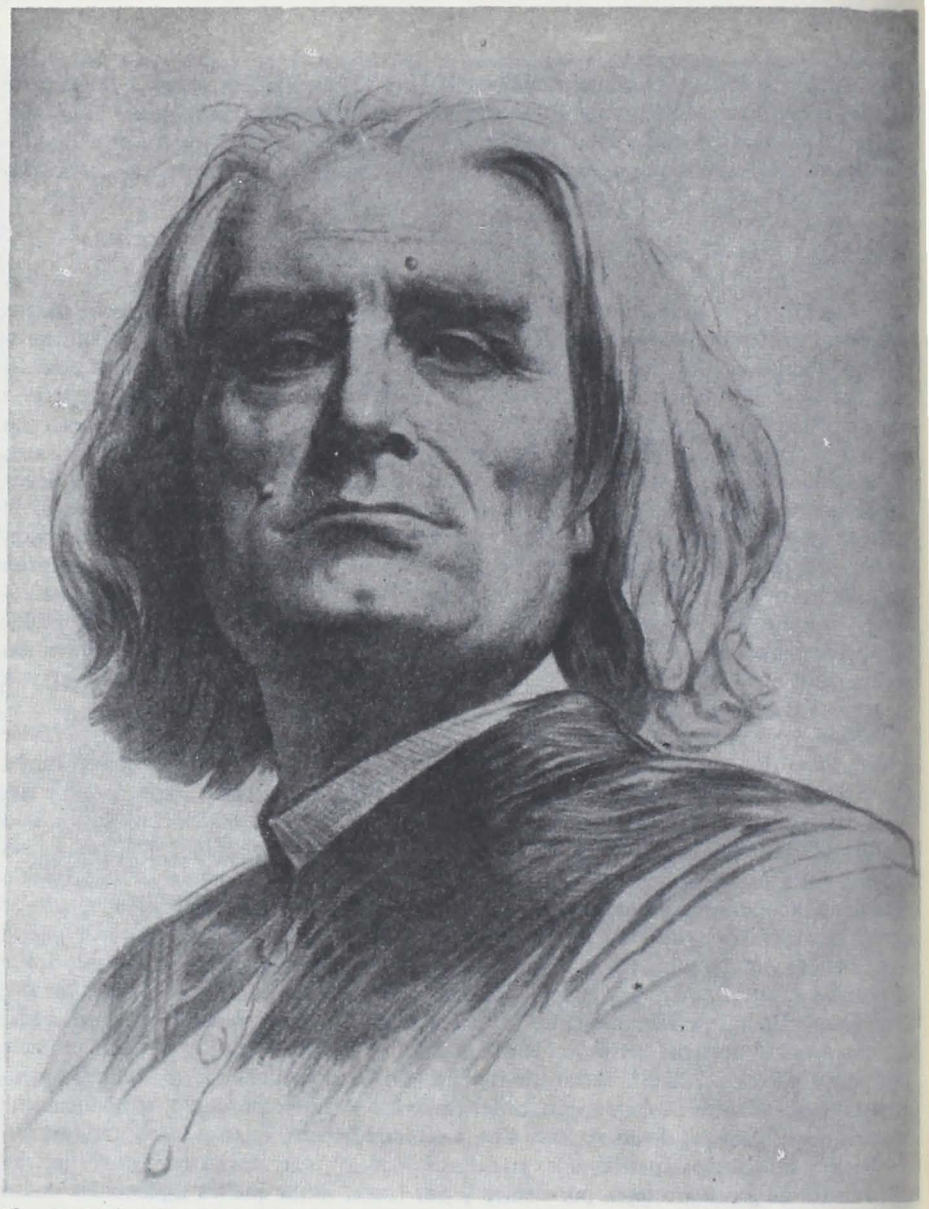
Franz Liszt a los 21 años.

y revestir las pasiones y tensiones del alma. Un arpegio de Liszt se parece a la caída de los pliegues de un manto real; cuando se adjudica los recursos del arpa adquiere inimitable gracia y delicadeza. A todas estas formas de arpegios el compositor las ha provisto frecuentemente de terceras y sextas; sin embargo, no las hace aparecer recargadas, sino sólo necesitadas de apoyo.

Pasajes de paso y arpegios

Todos los largos y continuados pasajes de paso, arpegios y sus semejantes llevan dentro algo disperso, tenue, independiente. Parecen esqueletos que ahuyentasen la mano, proporcionalmente a su longitud y tenuidad. Liszt les añadió los apoyos de terceras y sextas para que la mano tuviera calma y firmeza; así proveyó de carne y sangre a los pasajes de esqueleto y por consiguiente incrementó la fuerza del sonido. Las escalas y los pasajes de Liszt parecen —en su brillantez— como si hubiesen sido dibujados de un solo trazo. No son angulosos, a la manera de caminos tortuosos que le ofrecieran a manos y dedos inexpertos continuos tropiezos, ni giran en continuos círculos en torno a sí mismos. Allí se hacen manifiestos los senderos libres y el amplio camino del espíritu moderno. Se evitaron los pasajes triviales y aburridos que revolotean en torno a sí mismos o se quiebran por dentro. Un pasaje de Liszt fluye hacia adelante como un amplio y noble río, consciente de su carácter *con grandezza*. En estas escalas y pasajes rápidos encontramos por dondequiera rasgos típicos del compositor, rasgos que más adelante se desarrollarán en sus poemas sinfónicos de un estilo marcado por el ritmo amplio, la curva libre y fluida y la maestría de los contornos.

El incomparable instinto de Liszt por los contornos, sus magníficas octavas y líneas de acordes estuvieron siempre presentes en la mayor escala, siempre frondosos en forma y sonoridad. En su técnica de octavas Liszt incorporó toda aquella fuerza salvaje y elemental tan suya. Es un técnico que aun en nuestros días constituye el más elevado y último criterio de virtuosismo. Se dice que después de escuchar a Paganini (1813), Liszt regresó nuevamente a su instrumento con indecible entusiasmo. Sumergido en un estudio privado y paciente, abandonó por completo el concertismo. Sólo su madre fue testigo callado de su incansable trabajo y de su resistencia inagotable. Habiendo sido influido por Paganini —el Liszt del violín y su mágico trabajo de arco: el loco y arrebatado saltar del arco sobre las cuerdas en sus *Caprichos*, la maravillosa imitación de la dulzaina en *La Campanella*—, Liszt desarrolló la inspiración que había recibido en una escala colosal de magnificencia tal, que hasta el presente pensar en ella nos quita el aliento en esta edad poco propicia a los aburrimientos. Ahí está la salvaje carrera de escalas cromáticas y diatónicas ascendentes o descendentes en forma de acordes perfectos y en tetracordes; el movimiento de relampagueo en zig-zag de un extremo a otro del instrumento. Figuras tronantes alternan con pasajes cromáticos apasionados; grandiosos *bassi ostinati* entran en la *melée* [refriega]; formas de *glissando* tejen por dentro y por fuera, hasta que las espléndidas ondas sonoras finales parecen anunciar la resurrección de algún dios marítimo. Es en esto donde



Liszt en hábito franciscano.

Liszt alcanzó la cúspide, al llenar el manuscrito de acompañamientos completos en pasajes de octavas salvajemente agitados (como en su *Orage*, *Totentanz*, *Sexta rapsodia*, etcétera).

Lo más poderoso de Liszt

Liszt fue maestro en dos cosas principalmente: la capacidad de utilizar su instrumento para los clímax dinámicos como nadie lo hizo antes que él, y los medios a su alcance para el desarrollo de contrastes definidos que le fueron íntimamente familiares. Supo cómo construir y mezclar; fue un perito en el arte de distribuir la luz y la sombra. Comienza poco a poco, aflojando gradualmente las potencias que controla, hasta que por fin la creciente pujanza se convierte en un torbellino que sacude todas las fuerzas confusamente, conduciéndolas lejos en su tempestuoso curso. Hablando prácticamente, aparece primero el tema: bien medido, digno, ora a una sola voz, ora en coro de trombones a cuatro voces. Sigue la exposición: ondas cromáticas (práctica de los cinco dedos), intensificación por medio de escalas y arpegios; ampliación a través de octavas hasta alcanzar el clímax; recapitulación del tema con magníficas armonías, con un acompañamiento amplio de acordes y arpegios; y después el gran final: un desarrollo digno de todas las formas, finalmente coronado por acordes y octavas. Liszt originó la idea de transferir la melodía de la clave de sol dentro del más rico y desahogado tenor y elevar los registros del bajo. Fue el primero en usar arpegios desunidos y expandir la técnica del rápido salto de pasajes. Y fue él quien dio las primeras direcciones justas acerca de las medidas de los tiempos y las informaciones precisas sobre los valores dinámicos y marcas interpretativas de los textos. El fue, finalmente, el que le confirió un significado independiente al recital de piano.

Analizando la técnica de Liszt resalta el ritmo como su componente más significativo. Su vivaz y libre tratamiento del ritmo va de acuerdo con su voluntariosa, caprichosa y fantástica naturaleza. Liszt crea imágenes completas con una sola figura plástica y rítmica y es ahí donde muestra su mayor poder de inventiva y delineamiento.

Los ritmos atrevidos de Liszt

La insana alternación de variaciones rítmicas; la manía de desplazar y cambiar el tiempo; la atrevida libertad en el tratamiento de cantidades y valores —una libertad que está presente aun en manuscritos de los terriblemente complicados métodos de notación (todas estas características se refieren, en las varias fases del compositor, a su genial pasión por el *rubato*). En sus dominios, la acentuación está fuertemente delineada y le sirve para proveer su impetuosa y dominante voluntad de la más prolífica de las expresiones. Cuando la declamación llega al éxtasis y asume la función de un recitativo dramático, Liszt se vale de la acentuación, la cual le ayuda en la majestuosa expresión de grandeza y en los sublimes incidentes dramáticos.

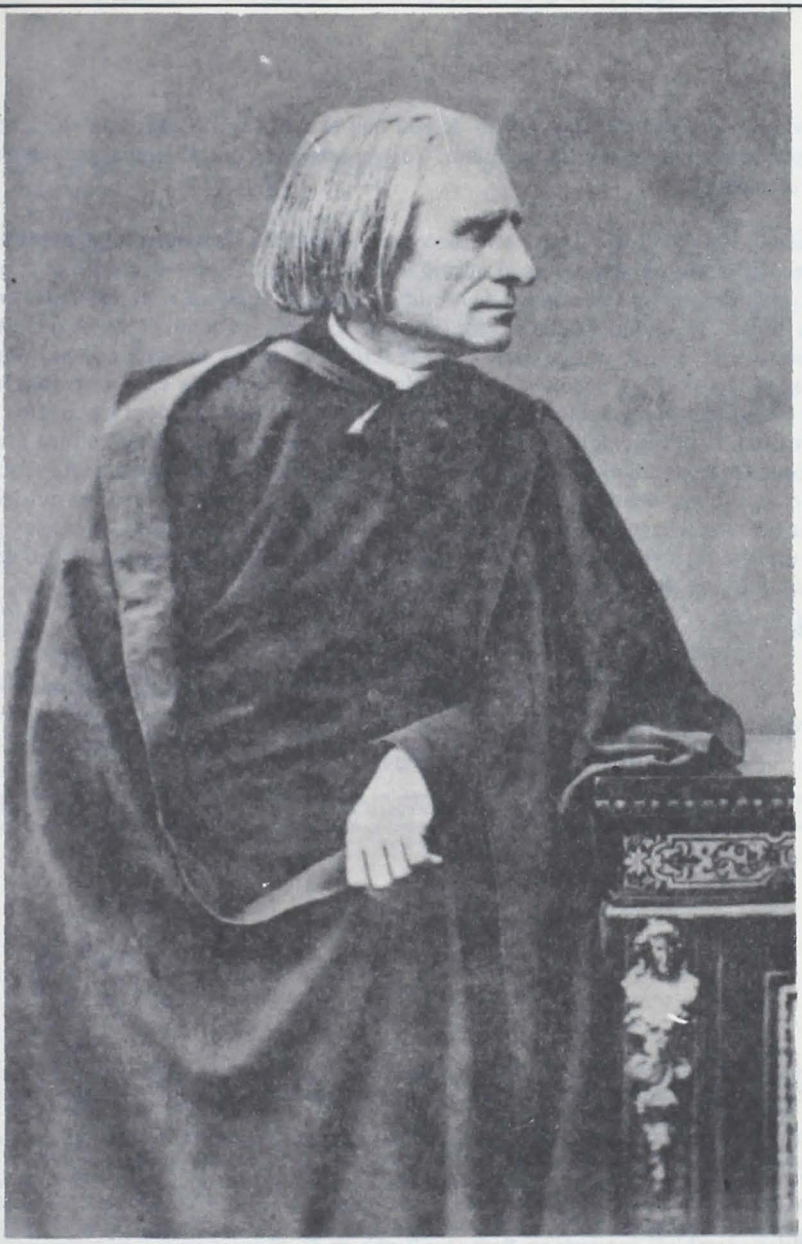
Las melodías de Liszt, inspiradas originalmente por las obras del último período de Beethoven y fuertemente influidas por Schubert, son muestra de nobleza combinada con

aquella exuberante calidez de sentimientos en que se funda primordialmente su innata naturaleza. Las melodías de Liszt son fervorosas y tan ardientes, que su naturaleza lírica explota en una noble corriente de canción, en la que lo heroico tiene por fuerza que hallar una expresión heroica. Mucho podría decirse acerca de los armónicos de Liszt. Probablemente en este campo Schubert fue su principal maestro, con sus violentas transiciones y modulaciones sobre el tercer armónico superior. Para el genio de Liszt, a los armónicos se les debe una rica e interminable variedad de colores y combinaciones nuevas, que ejercieron una influencia poderosa sobre los desarrollos musicales de la época y forman la característica esencial de la reciente escuela alemana.

Comparativamente pocas obras maestras reales

El número de las obras para piano de Liszt forma legión; y, sin embargo, aunque parezca raro, sólo una fracción proporcional de éstas es de un valor genuino. Desde el punto de vista instrumental todas son interesantes, sin excepción. Un análisis de las raras primeras ediciones de obras de Liszt iluminaría una colección incomparable de las más extrañas dificultades, de curiosidades técnicas e innumerables peculiaridades. Muchas de estas obras son producto de mera improvisación, las cuales se adaptaban al gusto ínfimo del día, e iban inconfundiblemente adornadas con efectos de virtuosismo chabacano en un esfuerzo por satisfacer a las masas. Muchas de estas piezas son francamente algo más que ganapanes escritos en tiempos de escasez, bajo compulsiones, usualmente para mantener a los amigos y satélites que acostumbraban poner a prueba la generosidad de Liszt y su temperamento de autosacrificio. En muchas de esas piezas abunda la falta de valer, la carencia de contenido; hay mucho de crudeza e improvisación; demasiado patetismo retórico, abundantes fraseos somníferos y por fin, mucho que mereció la cínica e ingeniosa censura de una amiga de Liszt en un concierto: "¡Siempre que truena puede uno asegurar que se trata de Liszt!" Y, sin embargo, no se le puede excluir de ninguna manera por esto del rango de los inmortales. El continúa siendo el más grande de los instrumentistas que jamás hayan escrito para el piano. Su irresistible temperamento, su inagotable fuerza creadora, le permitieron dejar en manuscrito las más grandes obras maestras de instrumentalización nunca antes concebidas. Tómense como ejemplo las populares rapsodias con los originales temas y ritmos del folklore. Su *Orage*, con el más fresco de todos los temas; su *Sonata del Dante* con el extraordinario estremecimiento nervioso que corre a través de toda la obra, como el latido de un pulso febril. En toda la literatura pianística no existe otra figura más original. Considérese la magnífica *Fantasía y fuga sobre el nombre de Bach*; su elevada *Sonata en si menor*; sus dos *Conciertos* en la y en la bemol, con su colorido y magnífica vestimenta instrumental; y otras incontables obras.

Cuando Wagner le escribió a Liszt participándole haber recibido una copia de la *Sonata en si menor*, le comunicó: "Tú estabas conmigo cuando la escuché. Su belleza sobrepasa cualquier ponderación; es grande, generosa, de concepción profunda y noble; elevada como tú mismo, Liszt. Me produjo una impresión más profunda de lo que puedo expre-



Liszt: "Un ser extraño y asombroso", Gregorevius en *Diario Romano.*

sarte. Mi corazón se halla tan repleto de ella que te estoy escribiendo tan sinceramente como [puede hacerlo] un corazón humano. Vuelvo a repetirte que tú estabas conmigo mientras la escuchaba."

Resumiendo todo lo dicho, Liszt permanece como fundador de nuestro instrumentalismo moderno del pianismo actual y es al mismo tiempo el más encumbrado promotor que ha existido hasta el presente en campos de la cultura musical. Encarna el período más brillante de la historia del piano y debe ser considerado por siempre como el maestro clásico de este instrumento. Cierto es que en la justa observación de los musicólogos su influencia omnipotente ha sido tan benéfica como perjudicial. Su insistencia en el principio instrumental es responsable del pianismo execrable, unilateral, que considera los medios como fines, lo cual ha producido en algunos aspectos una degeneración de la cultura musical. En mi opinión personal pienso que el mundo se beneficiaría considerablemente si ocurriese un retorno a los viejos métodos y al espíritu de Weimar, esto es, que los músicos del presente hicieran más música y menos pianismo. Mas no puede reprocharseles a los genios que un espíritu tal arrastre consigo excrecencias y frutos ácidos, porque en verdad se trata de un asunto que sobrepasa cualquier consideración previa.

Traducción del inglés: Esperanza Pulido

El presente trabajo fue publicado por la revista norteamericana *The Etude*. Es un estudio escrito por Breithaupt en 1911 para la revista alemana *Die Musik*, con motivo del centenario del nacimiento de Liszt el 22 de octubre de 1811. El editor añadió la siguiente nota:

"Rudolf M. Breithaupt, uno de los más eminentes pedagogos y literatos del presente día en Alemania, hizo un estudio especial de las características técnicas y personales de Franz Liszt... Liszt nació el 22 de octubre de 1811. Por aquel entonces Beethoven tenía 41 años de edad. Para entonces, sus obras ya habían estado ante el público un tiempo lo suficientemente largo como para aceptar los hechos que determinaron el pianismo de entonces. Con Paganini surgió una nueva forma de virtuosismo y Franz Liszt, por medio de su educación musical completa y su profunda reverencia por Bach y por Beethoven, fundó una nueva escuela de ejecución del piano que ha sido el factor que más influencia ha ejercido sobre la técnica pianística actual."

EL REY SOL DEL PIANO EN UN CONCIERTO

Cierra los ojos y parece estar tocando para sí exclusivamente

Pianissimo. *San Francisco está predicando a los pájaros. Su rostro está transfigurado*

Las cavilaciones de Hamlet. Los tormentos de Fausto. Las teclas se estremecen con gruñidos y suspiros

Se despiertan los viejos recuerdos: Chopin, George Sand. ¡Oh la belleza de la juventud! Perfume, luna, amor

Dante: Infierno. Tanto los condenados como el piano se quejan. La tempestad agita las puertas del Infierno

Y cuando estalla la tempestad de aplausos y resuenan los vítores, él se levanta y se inclina cortés y sonriente

(Grabados de la época)

José Mariano Elízaga

Gabriel Saldívar

Miércoles 5 de octubre de 1842. Se celebran funerales en la iglesia de San Francisco, "con tanta solemnidad y esmero, que se asegura ser los primeros en su género" vistos y oídos por los habitantes de la quieta y mística Morelia de Michoacán.

Todos los músicos concurren enlutados, mustios y silenciosos a la infausta recordación del maestro de maestros, quien apenas hace tres días ha dejado de existir. El profesor de piano y compositor don Bernardino Loreto, su compañero y amigo que le asistiera hasta los últimos momentos en su lecho de muerte, está ahora haciendo sonar los acordes pausados, graves de las honras fúnebres en el forte-piano tan amado de aquél. La sociedad entera, sus amigos y admiradores todos, elevan plegarias por el eterno descanso de su alma.

La voz de Michoacán dedica íntegro su número del 16 del mismo mes a la memoria de Elízaga, con aclaración posterior de que es la primera biografía que se publica de un michoacano.

Pocos días después en México el *Diario del Gobierno* del 25 de octubre, reprodujo la biografía publicada por aquél; y *El siglo diez y nueve*, también de México, el 29 del mismo mes y año lo encabezaba así:

"Parte no oficial. Interior. Departamento de Michoacán.—Morelia, octubre 16 de 1842.

"Creemos un deber consagrar a la memoria de nuestro ilustre compatriota, el insigne profesor D. Mariano Elízaga, todo este número de nuestro periódico, como testimonio del aprecio y respeto de que se hizo acreedor por sus virtudes y relevante mérito." Y copia a *La voz de Michoacán* de la primera a la última línea.

Estos fueron los honores póstumos tributados a Elízaga como hombre a quien mucho debe la música mexicana.

Un chiquitín de escasos 110 centímetros de alto, vivaracho y comunicativo, de figura atra-

yente y bien proporcionada, con cinco años de edad, llama poderosamente la atención de la ciudad de Morelia.

Don José María Elízaga y doña María Luisa Prado están asombrados de las habilidades y genio de su hijo, del hijo a quien creyeron en peligro de muerte el día de su nacimiento (27 de septiembre de 1786) y por ello lo llevaron a la pila bautismal el mismo día, como cristianos católicos que eran.

José Mariano Damián escucha diariamente las clases de música que su padre, profesor lírico de órgano, da a sus discípulos en un viejo monocordio, clases que le llevan un sustento miserable, como para no morirse de hambre con su mujer y sus hijos.

Un buen día viene la sorpresa para todos: El profesor tomaba la lección a un alumno poco diestro e incapaz de ejecutar lo que se le indicaba; el niño se acerca al instrumento, al monocordio que no se le permitía tocar por temor a que lo descompusiese, y deja boquiabiertos a muchos espectadores cuando desliza sus manos sobre el teclado y hace sonar los acordes que aquel otro no encontraba. La noticia se esparce por la ciudad, todos quieren conocerle y hablan de él como músico que surgió sin estudio.

Se percata don José María de lo que tiene en su hijo, del porvenir brillante que se le espera y se dedica a enseñarle todo lo que sabe.

A los seis meses de clases ya "toca cuantos sones oye, aprendiéndolos y sacándolos por su propio numen, no como debía de esperarse, con una sola mano, sino con las dos, con sus respectivos bajos y supliendo a la pequeñez de sus deditos con lo agraciado de su agilidad para el lleno aun de las octavas. Ejecuta con perfección todas las ocho entonaciones vistiéndolas y adornándolas con caprichos dulces y graciosos. Se le ha visto así mismo transportar por el signo que a él le ocurre, los sones que ya sabe hallando y ejecutando a consecuencia las consonancias respectivas que saben los profesores del arte y él ejecuta con naturaleza."

Aún no cumple seis años y tiene una presencia de ánimo que todos le admiran: mientras mayor es el público es más seguro su triunfo; no tiene miedo a los espectadores, a mejor calidad de los oyentes responde con ejecuciones más limpias y con improvisaciones que se calificaron de geniales, sus interpretaciones son más brillantes y si incurre en errores los disimula con entereza al grado de que apenas son perceptibles para los entendidos. "Su figura agraciada más que regularmente", le favorece para que se acerquen a él, condesciende a los gustos de todos con buenas maneras; no se hace rogar y esto le atrae mayores simpatías y le prepara admirablemente para sus actuaciones posteriores ante públicos escogidos y numerosos.

La fama lleva su nombre a la metrópoli; la *Gaceta de México* se encarga de difundirla por todas partes.

El virrey, segundo conde de Revillagigedo, hace llegar a su corte al niño prodigio acompañado por sus padres y lo recibe con todo género de consideraciones a cambio de haberle escuchado algunas interpretaciones pianísticas que "llenaron de asombro a todo palacio".

Inmediatamente se le inscribe en el Colegio de Infantes y después de un año de ense-

ñanza el Cabildo decide que regrese a Morelia, en donde bajo la dirección del rector del Colegio, don Agustín Varo y teniendo como maestro de música a José María Carrasco y de otras materias a don Carlos Pera, a don José Antonio Villalobos y a don Manuel Aragón, aventajó grandemente hasta igualar a su joven maestro de música, quien no teniendo ya qué enseñarle recomendó al Cabildo lo mandasen a México para estudiar con el maestro Soto Carrillo.

Durante toda la vida de Elízaga hay un anhelo constante de superación; lo que aprende le parece poco e incompleto, trata de desentrañar las ideas confusas de los tratadistas musicales; todas le parecen intrincadas y fastidiosas, pero saca de ellas la verdad clara, sencilla, inconclusa.

Los conocimientos de latinidad adquiridos en México durante su segunda estancia (1793-1799) al lado del Lic. Juan Pastor Morales, le dieron el camino para conocer diversos libros de música escritos en aquel idioma; pero uno a uno los iba desechando, ya que no encontraba en ellos lo que deseaba, no le agradaban las disquisiciones filosóficas con las cuales se pretendía disfrazar el conocimiento de la música y hacerla accesible sólo para muy pocos.

José María Carrasco no pudo enseñarle mucho, pues entonces más que músico era un hábil ejecutante y más se admiraba su ejecución por su corta edad (14 años), lo cual, no obstante, le había valido ser el primer organista de la Catedral Moreliana, y sin egoísmo alguno enseñó su técnica al discípulo de siete años hasta nivelarlo con él.

Lo que Soto Carrillo le enseñó de los ocho a los trece años fue también técnica pianística; y en verdad nadie más indicado que él para tal enseñanza, pues no había quien le aventajara en la ejecución del clave y del piano-forte; pero Elízaga quería composición, materia que Soto Carrillo apenas dominaba para pequeñas piezas como boleras, polacas y tonadillas.

Con estos maestros no satisfizo sus aspiraciones; de ahí su dedicación constante a la consulta de obras técnicas, hasta ver colmados sus deseos con el feliz hallazgo del libro de Eximeno, que le sirvió para redactar sus *Elementos de música* primero, y los *Principios de la armonía y de la melodía* después. Fue aquel libro la base de su enseñanza y sus dos obritas el compendio con que rápidamente iniciaba, en el hasta entonces escabroso camino de la música, a sus discípulos, encaminándolos por sencillas sendas libres de escollos.

Antes de resolver este problema regresa a Morelia, de 13 años de edad, a ocupar el puesto de tercer organista y poco después el primero por renuncia que de él hizo el titular. Mientras tanto se dedica a la enseñanza y adquiere tal reputación que, como un hecho extraordinario, el Cabildo Moreliano le obsequia un piano para su uso particular.

Durante toda la guerra de Independencia continúa como profesor y en su puesto de organista, meditando cómo hacer más fácil la enseñanza musical y posiblemente es entonces cuando descubre a Eximeno y lo da a conocer particularmente.

Su reputación lo lleva en 1822 a la Capilla Imperial y allí reside durante el corto Imperio; a pesar de las intrigas, los chismes y aun injurias que se le prodigan, destaca su figura dirigiendo la primera orquesta sinfónica mexicana, así como en la organización de

un repertorio musical encargado a Europa y formado con las mejores obras conocidas de Elízaga.

La enseñanza es continua hasta sus últimos días, con puntos culminantes en varias ocasiones. En 1823 logra dar a la estampa su primer librito con el cual "rompió los antiguos moldes de precéptica colonial y sentó los modernos de la pedagogía musical mexicana". Sus aspiraciones tienden a horizontes amplios, y estimulado por don Lucas Alamán inicia la formación de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana en enero de 1824. En esta obra, como en todas las grandes que emprende posteriormente, sólo lo mueve un interés: el conocimiento de la música, que es su eterna preocupación; pretende llevarla a todos e inculcarla en todos los corazones.

Muchos son los amigos y muchos los enemigos que resultan en esta campaña de cultura nacional; su actividad, energía y dinamismo atrae a los primeros y quebranta la animosidad de los segundos. El triunfo no se hace esperar mucho, al año siguiente surge un conservatorio sobre bases pedagógicas nuevas, que contienen todas las experiencias de Elízaga y que constituyen el fundamento de todas las enseñanzas posteriores.

Los éxitos se suceden, pero la actividad de Elízaga va decayendo e influencias políticas disgregan a los miembros de la Filarmónica y a duras penas se sostiene hasta principios de 1829 en que es llamado a ocupar el puesto de Maestro de Capilla en Gaudalajara, donde permanece poco más de un año. Entre tanto la Filarmónica se reorganiza en octubre de 1929 y pasa a otras manos, perdiéndose definitivamente poco después. ¡Debía ser Elízaga su animador para que pudiera subsistir!

Los años siguientes son de duras pruebas que lo orillan a aceptar (1838) una clase a los niños de un hacendado de Apeo, Guanajuato, a cambio de la subsistencia de su familia y una corta renta anual. En Guanajuato recibe honores muy merecidos; pero declina la vida en la ciudad para volver a la del campo.

Amigos y admiradores se dan cuenta de la situación en que se encuentra y le tienden generosamente la mano para llevarlo a Morelia. Allí le dan la dirección de conciertos periódicos y la sociedad entera acude a su academia a tomar clases, con lo que mejora notablemente su posición económica, la cual viene a ser más bonancible durante sus últimos meses de vida, al readquirir su título de organista de la Catedral.

He aquí una vida dedicada a la música con todo entusiasmo; nadie antes que él había soportado tal tarea, ni nadie tampoco había obtenido tales triunfos, y por ello le llamaron en su tiempo el "Héroe de la música de América".

Iníciase en la composición improvisando desde pequeño; pero cuando adquiere algunos conocimientos musicales su producción disminuye en cantidad, al menos la que da a conocer; tiene una facilidad asombrosa para escribir y no corrige ni enmienda los originales; sus obras extensas son pocas y casi todas posteriores a la Independencia, pues durante la guerra "calló los ecos armoniosos de su lira", dice su biógrafo anónimo. La mayor parte de su producción es religiosa: Un *Miserere grande* del miércoles santo. Otro *menor*, una *Lamentación*, un *Responsario*, los *Maitines de la transfiguración*, escritos para la función

titular de la Catedral Moreliana; un *Oficio* para los religiosos mercedarios de México, otro para las monjas de la Concepción, una *Misa* para la Catedral de Guadalajara, un *Oficio* para la misma y otras muchas. Música de carácter patriótico también compuso, pero después de la Independencia. La canción que principia: "Inclito gran Morelos..." estaba encargado de musicarla en 1823, dice Bustamante, y el "Himno Cívico para toda orquesta o forte piano dedicado a la Junta patriótica de México por los ciudadanos Francisco Manuel Sánchez de Tagle y Mariano Elízaga", de cuya letra publicó la misma Junta Patriótica de 1827, 4 000 ejemplares.

"En cuanto a la práctica era admirable: ejecutaba cuantas variaciones y cambios de dedos y de manos puedan imaginarse al tocar, con una destreza singular. Tocaba a primera vista las más difíciles piezas y parecía que poner los ojos sobre el piano, su instrumento favorito, le era del todo superfluo."

Jovencito de 18 años contrae matrimonio con María Eduviges Alvarez de los Ríos o María Eduarda Luna, de 14 años, e hija de padres desconocidos.

Con este acto principia la serie que lo caracteriza en su vida como un desinteresado de honores y riquezas. Colocado en una situación de popularidad y fama hubiera tenido oportunidad de escoger una bella y rica mujer entre la sociedad que lo admiraba y se rendía ante su genio; pero el amor lo atrae hacia aquella huérfana y con ella comparte su vida durante veinticinco años, en un hogar feliz, con la presencia de varias hijas; felicidad turbada por el fallecimiento de la que fuera compañera amante y madre amorosa, el 16 de octubre de 1827.

Sólo un detalle desconcierta en medio del habitual desinterés de toda su vida: el segundo matrimonio (11 de febrero de 1828) contraído tres meses y diecisiete días después de haber quedado viudo, con María del Carmen Martínez y Aguirre, originaria de Querétaro, hija de don Ignacio Martínez, comisario de Guerra, y de doña Ma. Dolores Aguirre. Influencia decisiva adquiere en su vida esta unión; pues de aquí en adelante principia la decadencia como ejecutante, aunque adquiere prestigio sólido como educador. También son años de pobreza los que se inician entonces, los cuales sufre con resignación, ya en el campo, ya en la ciudad, pero sin solicitar favor de ningún amigo; su amor propio lo ha hecho triunfar siempre y ese mismo amor propio obliga a los demás a solicitar de él favores, que como tales reputaban su presencia y radicación en Morelia durante los últimos años de su vida.

"Elevado a la cumbre del aprecio y en la misma época en que pudo y debió considerarse el primero en el país, jamás desdijo de su carácter humilde y circunspecto ni su cerebro se infló con el humo del incienso que merecidamente le quemaban sus admiradores. El, siempre modesto, afable y cariñoso supo captarse la benevolencia pública, y si alguna inculpación se le quisiese hacer sobre este particular, que tire la primera piedra el que se encuentre puro, bastando además decir, que Elízaga fue hombre."

Hombre de empresa y acción, en los momentos en que se fundaba la nacionalidad mexicana aporta su trabajo y energías en el establecimiento de una Academia de Música para la que pide protección al gobierno: "Mi solicitud se limita —decía antes del 7 de ene-

ro de 1824— a pedir que esa reunión de jóvenes pueda titularse academia; pero bajo la égida del supremo poder de la nación; reservo para adelante y para cuando se minoren las escaseces del erario, el que V. A. franquee con mano generosa los auxilios." Pero su idea se la cambian y mejoran. Alamán, ministro de Relaciones, lleva más allá la idea de Elízaga y le propone la formación de una Sociedad Filarmónica como medio para sostener la Academia, y él mismo lo confiesa en la invitación que hace para proceder a su formación: "El supremo poder ejecutivo, de cuya bondad solicité protegiese sus miras... No sólo tuvo la generosidad de deferir gustoso a mi súplica, sino que además... se ha dignado prevenirme... que al efecto presente lista de las personas que quieran formar una sociedad filarmónica."

En esta forma se congregan a su derredor los personajes más influyentes en la política y los particulares más prominentes, así como los aficionados más interesados en el arte musical, y si el gobierno no le concede nada de lo que le ofrece, pone a disposición de la Sociedad su casa del núm. 12 de las Escalerillas, primero, y del 13 del Puente del Carmen, después (agosto de 1826 a 1829).

Organiza coros, orquestas; dirige audiciones públicas y privadas; instala una imprenta musical y pretende fundar un periódico con el mismo carácter.

Los embates del destino lo arrojan de la ciudad de México; sus enseñanzas dedicadas a sectores enteros de la sociedad se reducen a los miembros de una familia para dar pan a su mujer y sus hijos.

Vuelve a su tierra natal y de nuevo reparte sus energías entre innumerable gente; dedicado de lleno a la enseñanza, el lunes 26 de septiembre, un día antes de cumplir 56 años, principia a sentir los dolores y molestias provocados por una retención de orina, contra la que fueron ineficaces los esfuerzos de los médicos y las atenciones de familiares y amigos. Una semana más tarde, el 2 de octubre, a las 8 de la noche, fallecía en medio de muchos de sus discípulos, amigos y deudos, entre los que dejó, además de las tres hijas del primer matrimonio, a su esposa grávida y a cuatro hijos.

Se le dio sepultura en la iglesia del tercer orden de Santo Domingo, al que pertenecía, acompañándolo a su última morada todos sus alumnos, algunos de los cuales en señal de respeto y admiración vistieron luto cierto tiempo.

México, enero de 1937.

Bibliografía

Aguila Mexicana. México, D.F. 26 de febrero de 1825, año II, núm. 318. Dictamen de la Comisión especial del Senado que examina la Memoria del Sr. Secretario de Relaciones:

"Lo relativo a Jardín Botánico, sociedades literarias, academias y escuelas de bellas letras, antigüedades y gabinetes de lectura... El estado exhausto del tesoro público no permite actualmente ocuparse en forma de establecimientos que parecen pertenecer a tiempos de abundancia;"... véase Alamán, Lucas.

—México, D.F., 7 de abril de 1825, año III, núm. 3, p. 4, col. 1a. Sociedad Filarmónica, este establecimiento nuevo entre nosotros, etc. Véase Romero, Jesús C., p. 52 *et seq.* y *El Sol*, México, D.F., 17 de abril de 1825, p. 1264.

—México, D.F., 2 de febrero de 1826. Anuncia la primera pieza de música salida de la imprenta de Elízaga.

Alamán, Lucas. *Memoria presentada a las dos Cámaras del Congreso General de la Federación, por el Secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores e Interiores al abrirse las sesiones el año de 1825* (...de enero de 1825).

P. 35: "Se han fundado últimamente en esta capital, con autorización del gobierno, asociaciones que tienen por objeto el cultivo de las ciencias y sus aplicaciones a las artes, la enseñanza de la música y el fomento de la industria y agricultura. Algunas están ya en ejercicio y todas prometen felices resultados."

—*Memoria de la Secretaría de Estado y del Despacho de Relaciones Interiores y Exteriores leída por el Secretario del ramo en la Cámara de Diputados el día 12 de febrero de 1830 y en la de Senadores el día 13 del mismo*, México, 1830.

P. 43: "De las varias sociedades que se han formado para el fomento de la música y agricultura, sólo la Lancasteriana continúa en actividad, ocupándose en la enseñanza pública conforme al sistema de su denominación.

Archivo del Sagrario de la Catedral Metropolitana de México, Libro de entierros, 1827, 96 vta. Al margen: 753 D. María-Eduarda, Luna y Elízaga, Al centro: En diez y siete de octubre de mil ochocientos veinte y siete, hechas las exequias en la parroquia de S. Pablo, se le dio sepultura Eclesiástica, en el panteón de la misma, al cadáver de D. María Eduarda Luna y Elízaga, casada con D. Mariano Elízaga; la que falleció ayer, sin haber alcanzado los santos sacramentos en la Casa número 8 de la calle de las Cocheras. Joaquín Román (rúbrica).

—Libro de Matrimonios, año de 1827-1828, f. 93 vta. Al margen: 16. D. José Mariano Elízaga; y D. María del Carmen Martínez y Aguirre, al centro: En dos de febrero de mil ochocientos veinte y ocho, Yo el Dor. y Mtro. D. Joaquín Román, segundo Cura interino de esta Santa Iglesia, previa la información y dispensa de proclamas que concedió el Iltre. Venerable Dean y Cabildo Gobernador de este Arzobispado estando en la Capilla del Tercer Orden de Santo Domingo, a las cinco y media de la mañana (f. 94 fte.) asistí a la celebración del matrimonio que don José Mariano Elízaga, natural de Valladolid y vecino de esta Corte, viudo de D. María Eduarda Alvarez: in facie eclesie contrajo con D. María del Carmen Martínez y Aguirre, originaria de Querétaro y vecina de esta capital, hija legítima de D. Ignacio Martínez, comisario de Guerra y de D. María Dolores Aguirre; y a la celebración de la misa les conferí las bendiciones nupciales siendo padrinos D. Mariano Alcozer y D. Dolores Elízaga y testigos el B. D. Arcadio Ledesma y Andrés Corona. Joaquín Román (rúbrica).

Archivo General de la Nación, Ramo de Instrucción Pública, tomo 5, expediente sobre la fundación de la Academia Filarmónica por D. Mariano Elízaga.

Bustamante, Carlos Ma., *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana*, México, 1823-1827, 5 vols., segunda edición en 4 vols. (1843-44), t. II, p. 353: "El sabio profesor D. Mariano Elízaga está encargado de componer la música de esta canción". (Inclito gran Morelos, etcétera.)

Campos, Rubén M., *El Folklore y la Música Mexicana*, México, 1928.

Castillo Ledón, Luis, *Mexicanos Autores de Operas*, México, 1910.

Correo de la Federación, México, D.F., 16 de febrero de 1828, t. IV, núm. 472. Se queja de la falta de un conservatorio músico y de otro cómico.

Diario del Gobierno de la República Mexicana, México, D.F., 25 de octubre de 1842, t. XXIV, núm. 2781, pp. 236-239, reproduce el núm. 67 de *La Voz de Michoacán*.

—21 de noviembre de 1842. T. XXIV, núm. 2703, reproduce noticia del núm. 75 de *La Voz de Michoacán*.

Diccionario Enciclopédico Hispano Americano, tomo VIII, p. 216, "Biografía de Mariano Elízaga."

Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de México, por Antonio García Cubas, "Biografía de Mariano Elízaga", por Francisco Sosa.

Diccionario Universal de Historia y Geografía, dirigido por Orozco y Berra, "Biografía de Mariano Elízaga", por Francisco Sosa.

Elízaga, Mariano, *Elementos de Música, ordenados por...* México, año de 1823, Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio.

—*Principios de la Armonía y de la Melodía, o sea fundamentos de la Composición Musical.* Dispuestos por el ciudadano P. Mariano Elízaga, México, 1835, Imprenta del Aguila, dirigida por José Ximeno, calle de Medina núm. 6.

Galindo, Miguel, *Nociones de Historia de la Música Mejicana*, Colima, 1934.

Gaceta de México, México, 30 de octubre de 1792, Noticia en que se da a conocer a Elízaga como niño prodigio.

Herrera y Ogazón, Alba, *Historia de la Música*, México, 1931.

—El Arte Musical en México, México, 1917.

Ms. del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, legajo 55, fol. 31, doc. núm. 19. Citatorio a los miembros de la Sociedad Filarmónica para que concurran a la discusión del reglamento de la misma. 24 de abril de 1824. Existen las rúbricas de todos.

Mateos, Juan A., *Historia Parlamentaria de los Congresos Mexicanos*, t. III, p. 379, col. 2a. La filarmónica pide dinero en calidad de préstamo. Sesión del 17 de enero de 1826.

—Id. p. 403, col. 2a. Informe de los expedientes pasados a las Comisiones, p. 406 "El de la instancia de la Sociedad Filarmónica para que se le preste la cantidad suficiente a costear una imprenta de música." Sesión del 1o. de febrero de 1826.

El Mosaico Mexicano, México, D.F., 1840, pp. 279-280. Un apunte para el elogio del Sr. D. Mariano Elízaga (su estancia en Guanajuato en 1839).

Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga Fundador del Primer Conservatorio de América.* Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

Romero Flores, Jesús, *Páginas de Historia*, México, 1921. "Biografía de Elízaga."

Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México. Epocas Precortesiana y Colonial*, México, 1934.

El siglo diez y nueve, México, D.F., 29 de octubre de 1842, núm. 283, p. 2, cols. 1a. a 5a. y p. 3, cols. 1a. a 3a. Reproduce a *La Voz de Michoacán*, núm. 67.

El Sol, México, D.F., domingo 10 de octubre de 1824, p. 472, col. 3a. Aviso de un concierto de la Sociedad Filarmónica.

—14 de octubre de 1824, núm. 488, p. 488, col. 3a. Anuncio de un concierto de la Filarmónica.

—17 de octubre de 1824, núm. 491, p. 494. Aclaración a los anuncios anteriores.

—21 de agosto de 1826, núm. 1164, p. 1734, col. 3a. Elízaga participa el cambio de domicilio de la Filarmónica, de la Calle de las Escalerillas al núm. 13 del Puente del Carmen.

—27 de octubre de 1826, núm. 1229, p. 2002. Suelto en que se ataca veladamente a Elízaga, diciendo que ya se clausuró su academia.

—23 de noviembre de 1826, p. 2005. Comunicado en que se defiende Elízaga de los cargos del anterior.

—17 de septiembre de 1827, núm. 1562. Letra del Himno Cívico para toda orquesta o pianoforte de Sánchez de Tagle y Elízaga.

—27 de septiembre de 1827. Duodécima sesión de la Junta Patriótica el 4 del mismo mes. Se da cuenta del Himno, se mandan imprimir 4 000 ejemplares de la letra y se ordena sea cantado en la Alameda y se imprima la música.

—5 de octubre de 1827, núm. 1550. Decimatercia sesión del 13 de septiembre. Gestiones para que se cante en el Teatro y la Alameda el Himno.

—14 de octubre de 1827, núm. 1599. Ultima sesión, 21 de septiembre de 1827. Sobre gratificaciones a Elízaga y Godoy.

—14 de agosto de 1829, 3a. época, núm. 44, p. 176, col. 2a. Sobre reorganización de la Filarmónica.

Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, 1884.

La Voz de Michoacán, periódico político y literario. Morelia, domingo 16 de octubre de 1842, t. I., núm. 67. Publicado por D. Isidro García de Carrasquedo, e impreso por Ignacio Arango. "Mariano Elízaga, Necrología."

—13 de noviembre de 1842, t. I., núm. 75, p. 4, col. 1a. Da la noticia de haber sido la biografía de Elízaga publicada en el núm. 67, la primera que se escribió de un michoacano.

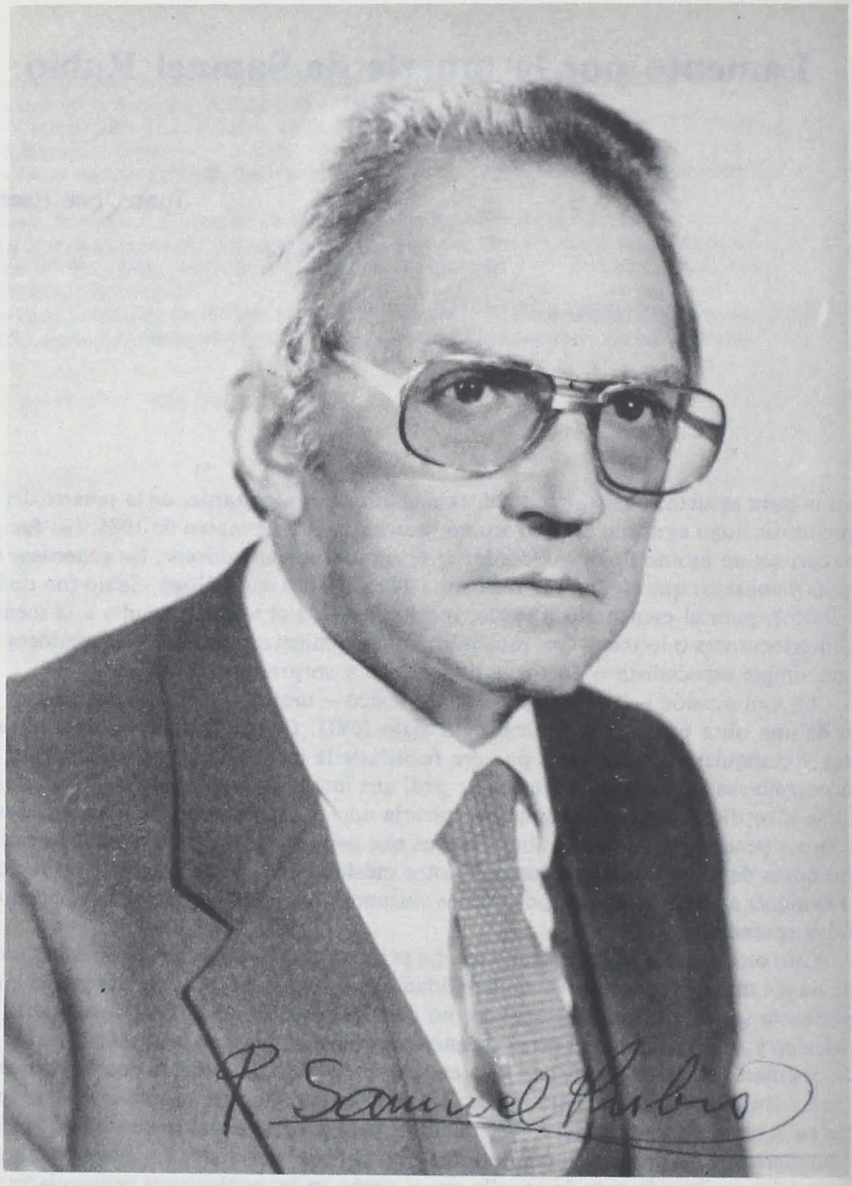
Lamento por la muerte de Samuel Rubio

Juan José Escorza

En una nota escueta, un estimado colega nos informó, algo tarde, de la muerte del eminente musicólogo agustino Samuel Rubio, acaecida el 15 de marzo de 1986. No fue posible reprimir un íntimo dolor y recordar, con agradecimiento sincero, las generosas enseñanzas y consejos que alguna vez recibimos de este sabio musicólogo. Sabio (no dudo en escribirlo), pues al escucharlo o leerlo, inevitablemente el vocablo acudía a la mente de sus interlocutores o lectores. Sus espléndidos conocimientos musicales —superiores a los de un simple especialista o doctor— iluminaban y sorprendían a la vez.

En una ocasión —en su única visita a México— mostré a Rubio el manuscrito antiguo de una obra polifónica mexicana del siglo XVII. Oculté el nombre de la obra, del autor y cualquier otro dato que pudiera facilitarle la tarea que le demandaba, así solía proceder en sus benévolos exámenes. Le pedí que intentara fechar la obra con base en el estilo e identificar al autor. Después de mirarla unos minutos, realizó un análisis tan minucioso y penetrante que no pudimos menos que pensar que la difícil tarea le hubiese llevado horas de arduo trabajo a cualquier otro músico o musicólogo. Si bien no fue capaz de reconocer al autor —un compositor novohispano—, pudo fechar la obra con una exactitud sorprendente.

Cito esta anécdota por dos razones. La primera es comunicar un acontecimiento que todavía me maravilla: aplicación de habilidades que sólo mediante una larguísima y tenaz experiencia se desarrollan. La segunda, no deja de causarme desazón: Rubio sabía poco de México y, contrariamente a otros españoles coetáneos suyos, no le interesaba saber más. Este desinterés se corresponde con otro en sentido inverso: en México pocas personas conocían a Rubio y a su obra. Esta incomunicación apena. Uno de los más insignes especialistas en la música española del Renacimiento y del Barroco se mantenía ajeno a la música latinoamericana de una época en que estas tierras formaban parte del Imperio español y cuya música no iba a la zaga de aquella que se usaba en las poblaciones peninsulares y que Rubio tan bien conocía y amaba.



El Padre Samuel Rubio cuando presidía la Sociedad Española de Musicología.

El P. Samuel tuvo una formación musical heterodoxa. Más que estudios oficiales y académicos, sus estudios básicos los debió al contacto vivo y cotidiano con el quehacer musical del monasterio de El Escorial. Más tarde, a sus cuarenta años, iniciaría su licenciatura. El doctorado vino una vez pasados sus cincuenta. Yo atribuyo a esa formación escurialense no sólo la definición de su grupo de intereses académicos, sino también su férrea disciplina y su genuina vivencia de la música sagrada española.

Severo en sus concepciones estéticas, a veces conservador, suscribía con gusto la multicitada frase de Mitjana: "Toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos de los hombres falta por completo a su verdadero fin." Su pasión por la polifonía clásica del siglo XVI era sincera e irrenunciable. Solía considerar la obra de los polifonistas en un mayor plano estético con respecto a la de los organistas, y a ésta, a su vez, le atribuía mayor categoría que a la música de los vihuelistas. Justificaba esta gradación estética con argumentos de una lógica tan sagaz que resultaba temerario cuestionarlos.

Como para tantos otros musicólogos españoles y latinoamericanos de mi generación, *La polifonía clásica* fue para mí una maravillosa llave que abrió muchas puertas. Con este sencillo y depurado manual, producto de un verdadero y prolongado contacto con la gran música polifónica de España y del resto de Europa, aprendimos a transcribir esta clase de obras. Rubio se enorgullecía, justamente, de que *La polifonía* era el primer manual moderno en español sobre la notación polifónica del Renacimiento. A los 44 años, era su primer libro. Obviamente no era una obra tentativa, era una síntesis rigurosa y decantada de arduos estudios; era, además, un libro pionero.

Puede afirmarse que Rubio fue un dotadísimo cultivador del canto llano. Alumno del célebre P. Gregorio María Sunyol en Montserrat, del P. Germán Prado en Silos y de dom Gajard y dom Cardine en Solesmes, el P. Samuel, en sus tiempos de músico práctico, interpretó el gregoriano con resultados de altísima calidad artística. Era la época de su estancia en El Escorial como organista y maestro de capilla. No es extraño, pues, que al terminar sus estudios gregorianos en el Pontificio Instituto de Música Sacra su tesina de licenciatura tuviera como objeto las melodías gregorianas de los libros corales de El Escorial.

Uno de los libros más conspicuos e inteligentes fue el presentado como tesis doctoral en 1967: "Técnica, estilo y expresión en la polifonía de Cristóbal de Morales". Sin duda esta obra representa la quintaesencia de su pensamiento. Rubio confiaba en que un estudio a fondo —técnico y estilístico— proporcionaba el camino más adecuado para la inteligencia de la música. Sobre este supuesto está desarrollada la magistral tesis sobre la música de Morales. Con afilado instinto analítico y con el bagaje erudito, no de un candidato doctoral, sino de un experto de larguísimo andar, desentraña la obra de Morales. No es un estudio de contrapunto. Rubio atiende a todas las características de la construcción polifónica, comenzando por un acucioso estudio de los rasgos melódicos de cada obra. Aquí, según él, se encontraba la firma indeleble de todo compositor. Una vez establecidas las características de la obra total de Morales, las compara —erudición singular— con las de Josquin, Gombert, Clemens Non Papa. El estudio es concluyente: revela la originali-

dad de Morales y establece, con exactitud y justicia, sus vínculos y empréstitos con la escuela neerlandesa.

Según Robert Stevenson: "Su descubrimiento de la época de Morales como maestro de capilla en Plascencia, seguido, algunos años después, de la separación de las lamentaciones de Morales de las de [Constanzo] Festa, en las ediciones póstumas venecianas, se encuentran entre los mayores hallazgos musicológicos de nuestro tiempo." En efecto, el capítulo 10 de esta tesis, donde se registran estos descubrimientos, prueba cómo el análisis estilístico puede y debe corregir los testimonios documentales más seguros. En esta línea de investigación está la atribución de una serie de villancicos anónimos del *Cancionero musical de Palacio* a Juan del Encina.

Nadie ha hecho más por el conocimiento y la reivindicación histórica del P. Antonio Soler que Samuel Rubio. Especie de obsesiva y recurrente presencia en la obra del musicólogo agustino, el P. Soler y su música fueron objeto de largas temporadas de noble trabajo de Rubio. Biografía, catálogo crítico y edición de música vocal e instrumental, son las facetas de la investigación del P. Rubio sobre el P. Soler. Puede decirse, con razón, que Rubio tuvo fácil acceso a las fuentes por su vinculación con El Escorial, pero no cualquier investigador hubiese sacado el magnífico partido que sacó Rubio al tener esta posición privilegiada.

El cariño que Rubio profesó al P. Soler no impidió que su visión musicológica fuera objetiva y crítica, a veces de una fulminante severidad. Consideraba que Soler había cedido al mal gusto y a la moda en muchos de sus villancicos. Al final de sus días el P. Rubio se había arrepentido (necesaria palinodia) de la rigidez de este juicio, e incluso editó, impecable y bellamente, algunos de esos villancicos. Por el contrario, nunca tuvo en alta estima el tan famoso libro de Soler *Llave de la modulación*. Según Rubio, esta obra de Soler carecía de originalidad y no tenía una calidad equiparable a su obra creativa.

Esto me recuerda otra de sus benéficas obsesiones: la buena lectura de los tratadistas y teóricos musicales. Desconfiaba de los traductores, glosadores, comentaristas y esclarecedores de textos teóricos. Tenía en mente, prestos a salir de su boca o de su pluma, los absurdos interpretativos en que había caído más de una docena de celebridades musicológicas, simplemente por una no cuidada y desprejuiciada lectura. Pudo así, en 1982, reivindicar a Zorita de la acusación de plagiario que le había atribuido la musicología desde el siglo pasado.

Desde el inicio de la década de los cuarenta dedicó parte de su tiempo a la edición de música de los tiempos pasados. Al igual que sucede con muchos de los compositores objeto de sus afanes investigativos, en el catálogo extenso de las ediciones de Rubio es difícil hallar obras profanas. No las desdeñó, pero su número es insignificante comparado con el caudal de obras sacras que editó. Me parece que, tomadas en su conjunto, las ediciones de Rubio tienen tres constantes: buscaba editar obras bellas, tenía en mente la utilidad de las obras desde el punto de vista litúrgico y presentaba las obras de modo tal que fueran fácilmente accesibles al músico práctico.

Alguna vez se le colgó públicamente el sambenito de purista. Nada más ajeno a la

realidad. Sus ediciones siempre estuvieron concebidas para propiciar la ejecución. Tampoco iba al otro extremo, es decir, a inventar lo que no había en el original o a suplantar con frivolidad los fragmentos dudosos o débiles. Ni purista ni publicista vulgar de vieja musica, Rubio fue siempre ecuánime, riguroso e imaginativo. Creía en la cientificidad de la musicología y trabajaba cada obra con paciencia de artífice y positiva erudición. Como editor la erudición nunca le significó un lastre, por el contrario, le ayudaba a que la obra resplandeciera, lista para ser ejecutada.

En el ámbito musicológico español algunos consideran que la estafeta dejada por Higinio Anglés la poseyó Rubio, otros piensan que es propiedad de Miguel Querol. Por mi parte no dejo de pensar en lo vano de esta querella. La personalidad de ambos profesionales brilla desde hace largo tiempo con luz propia. No hay necesidad de establecer artificiales y forzados árboles genealógicos. La progenie académica es natural y espontánea. Rubio tuvo muchos alumnos, sobre todo en esa su extraordinaria y fecunda cátedra de musicología del Real Conservatorio de Madrid. Ninguno de ellos, espero, pretenderá erigirse en el depositario de la estafeta de Rubio.

Al finalizar este lamento temo no haber dejado bien sentado mi propósito. Lo declaro aquí abiertamente: más allá del recuerdo afligido por su ausencia, rindo tributo a un sabio musicólogo que ha producido una obra en la que se combinan, en gozosa conjunción, un estricto rigor académico, un nobilísimo humanismo y un excelso amor por la música. Tengo la más firme confianza en que esa obra —magisterio ejemplar— inspirará provechosamente a la musicología latinoamericana.

Ante la herida
(Por la muerte de Alicia Urreta)

Alberto Dallal

En la ciudad de México, la muerte de un ser querido, de un amigo, se hace todavía más terrible, más desgarrante. Lo vimos hace apenas unos días. ¿O fue hace unos meses, hace un año? La casualidad —en la tienda, tal vez, a la salida de una función de cine— nos hizo entender que el tiempo pasa. El afecto, las emociones quedan. Las devociones por alguien, el respeto por la creatividad y la razón, también quedan. Pero si no hay tareas en común, búsquedas y encuentros sucesivos, voluntad y decisión inmediatas, esfuerzos más que normales, la vida en la ciudad de México parece transcurrir de un lado a otro, sin dirección o control, sin conocimiento. Y la muerte parece acudir sin razonamientos, sola, apartada de rituales. Su impacto es seco y definitivo.

Ha muerto Alicia Urreta. Fue un ser cálido, amable —de amar—, orgánico, inmediato. Poseía a la música como un acto de la cabeza y de la sensualidad, como una acción a flor de piel. Pero la carrera de Alicia Urreta —siempre profesional— transcurrió con fuerza. Alicia fue vigorosa, consistente, imaginativa, auténtica, características de las que carecen aquellos que le hicieron la guerra artística y profesional, ignorando, tal vez, que la obra verdadera queda, se acumula más allá de las batallas burocráticas, más acá de las sinrazones que marcan y dictan la mediocridad y los disfraces.

"Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata", escribó don Miguel de Unamuno en *Niebla*. Nada más cierto, aun alegóricamente, para el suceso de un fallecimiento de alguien, como Alicia Urreta, en plena capacidad de creación, de organización, de apoyo a sus semejantes, ya fuera como mujer, como intérprete, como compositora. Alicia era mucho. Doblemente persona y tal vez artista. Alicia Urreta fue singular: ejerció su libertad de acción y de creación, de ser y de imponerse a ser, libre y artista, en una sociedad que apenas recién despierta hacia las enormes, profundas energías militantes de las mujeres. No sólo en sus actitudes profesionales; asimismo, en su comportamiento como ser humano y como participante activo de la cultura de México, Alicia Urreta impuso los derechos que le otorgaban su talento, sus estudios, su trayectoria y su biografía. Como ejecutante alcanzó un grado impresionante de perfección con maestros como Brendel y

Alicia Urreta. Foto de Felipe Mendoza.

Flavigny, tal como lo corroboraron los mejores directores de orquesta de México y muchos del extranjero. Como maestra no cejó en su empeño de impregnar a los alumnos de esa vitalidad que muestran una información profunda de la música del pasado y del presente, y una actitud curiosa con respecto a la experimentación y el dominio pleno de las corrientes actuales del arte. Recuerdan muchos directores de escena, coreógrafos, cineastas, cantantes, los auxiliares musicales de Alicia Urreta —como compositora, como ejecutante, como arreglista—, obras que "entregaba" por el solo hecho de hallarse ante la petición de un buen trabajador, de un buen artista, de un creador que, como ella, creía en el empeño, en la disciplina, en la obsesión de la búsqueda y la creación.

Mala fortuna para una sociedad perder a un creador bien dotado, en el pleno auge de sus habilidades y posibilidades. ¿Qué tanto de culpa, ante la muerte de Alicia, corresponde a esta pasional, descuidada, peligrosa ciudad de México? Nuestra misma noción de muerte cambia —debe cambiar— día con día, ante los embates de la contaminación, la desòrganización, el deterioro paulatino de nuestros espacios y nuestros elementos vitales. Si una compositora como Alicia lega al país más de cincuenta obras sinfónicas, operísticas, dancísticas, de cámara, casi todas ellas de vanguardia, todas ellas profesionales y reconocidas, ¿qué no nos hubiera dado Alicia todavía? Urge la compilación de todas estas obras; urge su montaje musical en programas sucesivos. El mejor homenaje. Difícil que hallemos pronto una figura musical y artística —en general— semejante a Alicia Urreta. Y al hacer el recuento de sus actos humanos, sus amigos descubrimos que como ser humano, en muchos sentidos, Alicia Urreta es insustituible.

Noticias

MUY SENSIBLE FALLECIMIENTO DE ALICIA URRETA. El 20 de diciembre pasado perdió la música de México a uno de sus corifeos: Alicia Urreta. Con el solo hecho de ser mujer llevaba en su haber una carrera musical rarísima entre las de su sexo —por tratarse de un afán de perfección en el piano y luego en la composición—, que no alcanzó a desarrollar como ella hubiera deseado. Los compositores mexicanos de la vanguardia —incluyendo a Rodolfo Halffter— tuvieron en Alicia la intérprete ideal, porque ella conocía perfectamente la clase de técnica indispensable para la ejecución de esa música. Su falta será grandemente sentida en el medio actual de la música mexicana.

HOMENAJE A ALICIA URRETA. "Música para todos" se apresuró a rendirle un debido homenaje a Alicia Urreta. La Orquesta de Cámara del ISSSTE le dedicó un programa formado por el *Adagio-Scherzo* de Velázquez, *Seis piezas para cuerdas* de Mario Lavista, *Siete para cuerdas* de Manuel Enríquez, *Adagio para cuerdas* de Barber, *Ciudad silenciosa* de Copland, *Homenaje a cuatro* (Schoenberg, Ravel, Bartók, Bizet) de la propia Alicia Urreta y la *Cantata para voz sola, orquesta de cuerdas y trompeta* titulada "En las orillas del Tíber" de Scarlatti, con los solistas Lourdes Ambriz (cantante) y Arturo Reyes (trompetista). Este habrá sido el primero de los cuatro conciertos organizados por "Música para todos" que serían realizados, respectivamente, el miércoles 11, jueves 12, sábado 14 y domingo 15, en la sala del Conservatorio, Iglesia de San Jacinto, sala Ollin Yolitztli y Alcázar del Castillo de Chapultepec, a las 20 horas los dos primeros, a las 18 el tercero y a las 16 el último, bajo la dirección de los maestros Fernando Lozano, Carlos Esteva e Icilio Bredo, y el patrocinio de Socicultur de la Secretaría General del Desarrollo Social del D.F. y el ISSSTE.

SOCIEDAD BRASILEIRA DE MUSICOLOGIA. Del 27 de enero al 1° de febrero pasados esta sociedad brasileña dirigió un Congreso (el primero) brasileño de Musi-

cología en conmemoración del compositor Heitor Villa-Lobos, de quien se festeja el centenario del nacimiento el presente año (1887-1959). Este Congreso estuvo dedicado principalmente al tema *Situación de la investigación y los estudios musicológicos en el Brasil.* Contando con la presencia de musicólogos de varios países, el coloquio estuvo encaminado al desarrollo de los trabajos comisionados para esta obra, a cargo de colaboradores de positivos méritos. Los tres objetivos de este Congreso fueron:

1. Congregar musicólogos, especialistas de disciplinas afines y todos los interesados en la materia en Brasil y el extranjero, para contribuir a un convivio humano más amplio entre los estudiosos.

2. Ofrecer a los participantes un panorama tan amplio como sea posible de los estudios musicológicos y las investigaciones llevadas a cabo en el Brasil y las dedicadas en el extranjero a la música brasileña. Informar ampliamente sobre esta materia.

3. Formar directrices y establecer prioridades para los trabajos futuros de la Sociedad Brasileña de Musicología; discutir la posibilidad de proyectos mayores y constituir grupos de trabajo en las diversas áreas musicológicas, con el fin de incrementar la efectividad de las actividades de la entidad.

No hemos recibido aún noticias relativas al desarrollo de este Congreso.

CONCURSO DE LAS JUVENTUDES MUSICALES INTERNACIONALES. Bajo los auspicios de la Radiotelevisión Yugoslava —miembro de la Federación Internacional de Concursos Internacionales— se está organizando en Belgrado un concurso de clarinete y quintetos de clarinetes que se llevará a cabo del 22 de septiembre al 1° de noviembre próximos. Los premios, consistentes en divisas, serán provistos por la Radiotelevisión de Belgrado y los relativos a conciertos y otros actos por las Juventudes Musicales de Yugoslavia. El límite de edad es de 30 años, sin consideraciones de nacionalidad. Dirigirse a International Jeunesses Musicales Competition, Terazije 26/11, 11000 Beograd, Yugoslavia, o a las oficinas locales de las Juventudes Musicales.

OTRO HOMENAJE A ALICIA URRETA. El INBA y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado invitaron a un Concierto-Homenaje en memoria de Alicia Urreta, que se llevó a cabo en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el pasado 27 de enero.

HOMENAJE A JIMENEZ MABARAK. Diferidamente damos parte del concierto-homenaje organizado por el INBA en honor del compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak, llevado a cabo en el Museo Nacional de Arte el 17 de agosto del año pasado con el programa siguiente (obras del compositor homenajeado en exclusiva): *Tres canciones sobre poemas de Jorge González Durán: Sueño-Tango-Canción desesperada* (Susana Herner soprano / Héctor Rojas, pianista); *La fuente armoniosa* (Diego Ordaz, pianista); *Poema del río y canción de primavera* (Margarita González, soprano, Nadia Stankovitch pianista); *Cinco piezas para flauta y piano* (Sergio Guzmán, flautista / Diego Ordaz, pianista); *Seis canciones para los niños* (Martha Saldaña, soprano, Héctor Rojas, pianista); *El retrato de Lupe* (Antonio Tor-

nero, violinista / Jorge Noli, pianista); *Cinco nanas, Amanecí en el naranjal* (Coro de cámara de Bellas Artes, director Jesús Macías Juárez). Actualmente la obra de Jiménez Mabarak (principalmente el *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz,* el *Concierto para piano y percusiones* y *La Balada del venado y la luna*) es ejecutada con frecuencia en varios países europeos. Carlos Jiménez Mabarak es otro de aquellos artistas mexicanos a quienes puede aplicárseles el conocido refrán: "Nadie es profeta en su tierra."

LA OPERA "CANDIDO" de Bernstein fue ejecutada por primera vez en Europa el año pasado. ¿La veremos por aquí algún día?

SOCIEDAD INTERNACIONAL DEL CORNO. En Suiza hay una Sociedad Internacional del Corno que el año pasado organizó un concurso. Se admitieron obras para corno y piano, corno y cuarteto de cuerdas y conjuntos de cornos.

LA ASSOCIAZIONE PRO LOCO DI CORCIANO (Perugia, Italia) no se quedó atrás en campos de su séptimo concurso internacional para orquesta de metales, cuyas obras no debieron sobrepasar los 12 minutos de duración. Se brindaron precios entre 3 000 000 y 1 500 000 de liras.

DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN se estrenó a fines del año pasado *Etwas Zauber (vom Montag auf Licht)*, para corno bajo, flauta alta, coro mixto, coro infantil, 3 sintetizadores, una percusión, cinta magnetofónica. El compositor se hizo cargo del sonido.

HANS WERNER HENZE. En Alemania se estrenaron sus *Siete canciones de amor* para violoncello y orquesta (Colonia) y las *Pequeñas elegías para instrumentos del Renacimiento* en la misma ciudad.

LORIN MAAZEL. A partir del 1° de septiembre de 1988 Lorin Maazel se hará cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica de Pittsburg. Hasta entonces permanecerá como consejero y director huésped en la propia ciudad.

ALBERTO GINASTERA. La Fundación Paul Sacher de Basilea tendrá en depósito la música manuscrita de Alberto Ginastera. La revista *NZ* advierte que esto facilitará considerablemente la investigación del compositor argentino, considerado como uno de los más distinguidos de la América Latina.

DOMENICO CIMAROSA. En un archivo privado de Bozen se halla una ópera de Cimarosa, anteriormente considerada perdida. Lleva por título *Amor rende sagace* (El amor vuelve sagaz). El libreto le pertenece a von Bertati, que también fue autor de *Il matrimonio segreto.*

ELIZABETH SCHWARTZKOPF. La famosa liederista se ha dedicado últimamente a la enseñanza del *lied*, la ópera y el oratorio, de los que ofreció un cursillo del 26 al 31 de enero de 1987 en Berna, Suiza.

ASOCIACION MANUEL M. PONCE. Ya va encaminándose hacia sus cuarenta años de vida. La Asociación lleva un récord nunca alcanzado en esta ciudad por ningu-

na otra asociación de conciertos. Ahora, en vez de una temporada anual, ha incrementado sus actividades a dos: la de los miércoles y la de los domingos, ambas en la sala Manuel M. Ponce. El último concierto dominical presentó a la directora de orquesta *Pilar Vidal* y a la pianista peruana Nelly Alva. Tras dos conciertos de Bach, uno para dos violines y otro para piano, la *Serenata para orquesta de cuerdas op. 48* de Chaikovski permitió comprobar el entusiasmo con que estos excelentes músicos tocan bajo la dirección de Pilar Vidal —una mujer que sabe dirigir desde adentro y comunicar a los músicos la alegría de tocar bien en conjunto. En México están surgiendo mujeres dotadas de un talento especial para la dirección de orquesta, y entre ellas ya brilla con luz especial Pilar Vidal, quien seguramente llegará lejos si persiste en su interesante trabajo.

Nelly Alva regresó a México este año para ejecutar la parte solista del bellísimo *Concierto para clave y orquesta de cuerdas en fa menor* de Bach. Si sólo le hubiéramos escuchado el hermoso segundo tiempo de esta obra que dijo con incomparable poesía, no hubiéramos necesitado más, pero ella ejecutó el resto de la obra con dignidad.

Revista de revistas

NZ Neue Zeitschrift für Musik. En el número de septiembre del año apenas terminado, Jüger Hocker escribió un artículo muy atractivo sobre Conlon Nancarrow, cuya obra admirable entró por primera vez en la revista alemana *NZ* con timbres de reconocimiento.

Tras una corta biografía del compositor, en la que nos hallamos de lleno cerca del biografiado, tenemos la pena de comprobar que de México —país que le dio refugio al término de la guerra española y del que tomó la nacionalidad— no ha recibido ningún beneficio como compositor y fue necesario que vinieran a descubrirlo, primero John Cage y luego Ligeti, para que su nombre fuera colocado junto a los de los más grandes compositores contemporáneos.

Aunque lo sabíamos de sobra, nos complace leer en el artículo en cuestión cómo el fracaso de la ejecución de su *Septeto*, en un concierto de la Sociedad Norteamericana de Compositores, le obligó a considerar si podría componer música que pudiese prescindir de la intervención de intérpretes; y, por lo pronto, dio en el clavo al descubrir en la *pianola* su única ejecutante. Y comenzó a escribirle a su nueva "colaboradora" *Estudio* tras *Estudio*, hasta sobrepasar los cuarenta y cinco.

Como John Cage descubrió en 1960 el encanto rítmico de los *Estudios*, arregló seis de aquellas obras para una coreografía de Merce Cunningham, el famoso bailarín y coreógrafo, el cual las paseó por varias ciudades de los Estados Unidos; en el entretanto la obra de Nancarrow volvió a caer en el olvido, hasta que la Asociación Ponce le pidió un concierto con algunas de sus obras. Nancarrow aceptó y trasladando su pianola preparada a la Sala Ponce de Bellas Artes ofreció un programa para los pocos amigos suyos que asistieron al acto. Acerca de esto dijo Nancarrow:

"Di un concierto en Bellas Artes y las diez personas que asistieron eran mis amigos, los cuales no habían oído nada... La cosa fue risible. Una empresa realmente risible."

Nancarrow nunca volvió a permitir que se movieran sus instrumentos de su es-

tudio. Pero desde 1976 su música comenzó a ser escuchada por todas partes a partir de un concierto de *Musica nova* en Bremen. En 1981 regresó el compositor a los Estados Unidos para tomar parte en un concierto de *New Music America* en San Francisco, California, y el mismo año recibió en Nueva York la *Letter of Distinction* (Misiva de distinción) que el American Music Center concede como su más alta presea. Y la Fundación McArthur de Chicago lo colocó entre sus 19 *genios*, concediéndole cinco años de estipendio.

El 5 de noviembre de 1982 se escucharon obras de Nancarrow en la radiodifusora de Colonia. Hizo la presentación el compositor György Ligeti.

Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia. Hemos recibido dos boletines. El primero le fue dedicado a la fundación de la Sociedad Brasileña de Musicología. Hicieron la presentación los distinguidos musicólogos brasileños Roberto Schorrenberg y Luis Heitor Correa de Acevedo. El segundo es una separata de los motetes para *Os passos da procissao do Senhor*. presentada por Antonio Alexandro Bispo, quien dio fe de esta obra de Theodoro Cyro. Este maestro de capilla de la Catedral de Bahía estudió la musicología y el contrapunto en el Seminario para maestros de capilla de la ciudad de Bahía, bajo el patrocinio del rey don Pedro III.

La presente publicación de los motetes para *Los pasos de la pasión del Señor* es una reproducción fiel de la versión arreglada por José da Luz Passos, quien dispuso los instrumentos de la partitura en tres grupos: colocó las cuerdas arriba, las maderas en el centro y sobre éstas los metales. Dice el musicólogo Bispo que, según parece, el arreglista, al valerse del saxofón alto utilizó partes ya existentes dedicadas a algún otro instrumento. Y añade que sería necesario un comentario crítico en terrenos de la articulación, ornamentación, dinámica, prosodia, etcétera, de esta importante obra de un compositor que demostró dominar magistralmente la técnica de composición de su tiempo.

Tras otros comentarios pertinentes, se reproduce nítidamente la partitura que abarca 79 páginas de este *Boletín*.

Música. Tenemos a la vista el *Boletín* número 107 de esta importante revista musical (de enero a junio de 1986) publicada por la Casa de las Américas de La Habana, Cuba. Editados por su director, Argeliers León, estos boletines llenan su cometido en campos de la música de toda la América Latina. En el número que analizamos, Angel G. Quintero Rivera inicia su trabajo titulado *Ponce, la danza y lo nacional. Para una sociología de la música puertorriqueña*, diciendo que "muchos extranjeros se sorprenden y a algunos puertorriqueños les molesta que sea una danza —*La Borinqueña*— nuestro himno nacional". Y le parece significativo que la danza *Verde luz*, de Antonio Cabán Vale, se haya convertido para muchos en el nuevo himno de Puerto Rico.

Sumamente interesante, este artículo de Quintero Rivera entra paso a paso por los caminos de sus argumentos, basados en hechos irreductibles a partir del mundo de la ciudad de Ponce, en la segunda mitad del siglo XIX. A fines del XVIII y principios del XIX, España se propuso desarrollar ahí una agricultura comercial, transfor-

mando así la economía de subsistencia en otra de haciendas para la exportación. San Juan importaba y Ponce y Mayagüez eran las exportadoras. Así nació la esclavitud y el semifeudalismo. En un intento de presentar sus intereses como intereses de la sociedad en general, los hacendados constituyeron un Partido Autonomista, con Ponce como la principal ciudad exportadora. Ahí publicaban *La Democracia* y ahí se celebraban las más importantes reuniones de este partido.

En Ponce, "baluarte de la clase con aspiraciones nacionales", surgió la primera música catalogada por los musicólogos como "música colonial" y florecieron las danzas de Juan Morel Campos. Pero la danza no surgió de las clases acomodadas de Ponce, sino de los artesanos. Ahí se publicó el primer periódico de artesanos *El Artesano* en 1874, con una identificación de "Periódico Republicano Federal": el republicanismo les había servido de bandera a los hacendados en su lucha por un gobierno autónomo. Cuatro periódicos se publicaron en Ponce: *Ensayo obrero, El artesano, El heraldo del trabajo* y la *Revista obrera.* Advierte el autor que un análisis musical de la danza sería en extremo revelador, porque se trataba de una música producida en gran medida por los artesanos, "pero para hacendados": era una transformación del *seis* campesino y de la *bomba* de plantación, transformadas "con obvias influencias cubanas y españolas". Y sigue un análisis muy razonado de la *danza.* Como "el mal gusto artístico de algunos compositores y directores de orquesta utilizaría la *bomba* africana en vez del *bombardino*, desnaturalizaron la danza por medio de ritmos antiestéticos". Pero a través de Heraclio Tovares Rámos y Campos se impuso el gusto exquisito y la danza volvió a recuperar su característico ritmo "gracioso y suave".

Así, en los grandes salones fue introducido el *bombardino* para acompañar a la danza. El bombardino establecía el ritmo en lo que se llamaba entonces *merengue*, o sea la parte bailable de la danza y proveía asimismo la armonía, convirtiendo la danza "en música polifónica". Lo nuevo en la danza —concluye Dueño Colón— es que la polifonía da, además, el ritmo. Una reproducción íntegra de la danza *Sara* de Angel Mislán le permite al lector aficionado apreciar el sabor de la auténtica danza puertorriqueña.

De los otros dos artículos de fondo de este número de *Música* destaca el de Julio Estrada titulado *El espacio y la música.*

Escribe Julio Estrada de la arquitectura musical espacial con tanta naturalidad como si se tratara de un *cassette* tocado en una *pick-up* de perfecta factura.

La distancia de 16 a 16 000 frecuencias perceptibles por oídos musicales sanos, nos llenan de temor al convertirse en decibeles altos. Y preferimos entonces marchar al ritmo que Julio llama "paso del espacio al tiempo". Y para comprender este último induce a pensar en músicas repetitivas, pero nos lleva directamente a las partituras actuales que tendremos que escuchar bajo otras dimensiones mentales.

Menciona los clásicos parámetros del sonido, con adición del de altura, del que dice Julio que carece de significado en las culturas musicales de Africa, o aun en las orientales y en las indígenas de América. Desde el punto de vista auditivo los orientales se interesan más por el timbre, pero

dice el autor que esta clase de percepción requiere de un cierto aprendizaje. Respecto a algunas de las músicas africanas no existen conceptos del sonido: el concepto del ritmo es el supremo, pero escuchando algunas grabaciones de danzas cambia uno de parecer. El espacio apenas existe. Las ideas musicales de espacio se asocian casi siempre con el elemento independiente que las suscita. Como ejemplos recurre Estrada a la música para metales de Gabrielli (1510-1587), en cuyo concepto del espacio existe tal abstracción que no es susceptible de ubicaciones espaciales. Se refiere el autor a la *Vigésima Sonata* para cinco grupos de metales. La partitura le permite al intérprete diversas colocaciones. Y en el *Requiem* de Berlioz hay también un pasaje que sugiere la idea de espacio.

En la plaza Garibaldi de la ciudad de México, o en el centro de Guadalajara, se produce un caso curioso de audición musical, al escuchar al mismo tiempo varios grupos de ejecutantes que tocan simultáneamente por su cuenta. Para un oído habituado, un músico se dirigirá hacia un conjunto aisladamente; pero el visitante escuchará "muchas músicas a la vez".

Ahora poseemos conceptos originales que consideran el espacio "como objeto de construcción musical. Y no se trata de una invención aislada, sino de una realidad colectiva múltiple, como consecuencia del acelerado desarrollo de la tecnología electrónica y del profundo cuestionamiento de valores estéticos fijos". La radio y el fenómeno de colectivización nos hacen pensar diferentemente. Nuestra audición sonora ya no es la misma. En cualquier disco podemos percibir efectos de estereofonía, cuadrafonía o un ambiente totalmente distinto de aquel en que nos hallamos. Nuestra memoria auditiva nos estimula para elaborar pensamientos musicales diversos.

Kultur Chronik. Esta jugosa revista alemana, que por sus cortas dimensiones se vuelve aún más atractiva, dedica tres páginas de su núm. 4 del presente año a la transcripción de un artículo sobre Karlheinz Stockhausen aparecido en el primer número de 1986 de la *Neue Zeitschrift für Musik*.

Este año le ha sido otorgado el premio Ernst von Siemens para la música —una especie de Nobel alemán— al aún joven compositor, tan famoso como discutido. El comentarista comienza preguntándose si el tiempo ha dejado atrás a Karlheinz, al que llama *spiritus rector* de una generación de compositores y figura decisiva de la música moderna.

Cuarenta años de la *Revista musical chilena*

Esperanza Pulido

La prestigiosa *Revista musical chilena* celebra sus cuarenta años de existencia con una bibliografía muy útil de los principales compositores chilenos del siglo XX. Abarca desde el volumen I, de mayo de 1943, incluyendo los índices de los años 1967-1974, hasta los que siguieron entre 1967 y 1984.

El actual director de la RMCH, Luis Merino, considera que el objetivo principal de los presentes índices es exponer sus logros sobre la vida y obra de esa enorme cantidad de compositores chilenos que han ocupado las páginas de la revista en cuestión. Para quienes bregamos en aguas de la edición de una revista musical —sólo una vez interrumpida—, cuarenta años de vida nos parecen enormes y sólo comparables a los de la revista fundada por Robert Schumann en el siglo XIX y recientemente resucitada por la revista alemana *NZ —Neue Zeitschrift für Musik—* que se ha convertido en su última patrocinadora.

En sus últimos tiempos la *Revista musical chilena* les debe a su actual director, Luis Merino, a su subdirectora Magdalena Vicuña (con quien tiene grandes deudas de gratitud) y a su coordinador Mario Silva Solís, la reanudación de la publicación, tras una interrupción de algunos pocos años muy sentidos por el mundo de la musicología latinoamericana.

La presente bibliografía, a la que la RMCH le dedica las 154 páginas de su revista núm. 163 —todo un libro— de enero a junio de 1986, tiene la función —dice Luis Merino— "de instrumento de cultura para intérpretes, compositores y estudiosos de la cultura nacional".

El distinguido Director de la RMCH cree firmemente que debe asimismo servir de base para "deslindar nuevos caminos en un proceso permanente de estudio y reflexión que debe tener como único norte el diálogo fecundo, junto a la razón y la crítica, *con exclusión de todo sectarismo o prejuicio, cualquiera sea su origen*" (cursivas nuestras).

Heterofonía se siente orgullosa de contar como colega predilecta a una revista musicológica tan valiosa como la *Revista musical chilena* y le desea fervientemente más de otros cuarenta años adicionales de vida productiva. E.P.

Revista musical chilena. La vez pasada comenzamos a reseñar el último número recibido (el 162 del año XXXVIII) de esta importante revista musical que ha sido siempre un modelo de eficacia y contenido. Para una revista musical treinta y ocho años constituyen un número muy elevado que deseamos se incremente y sigan siempre hacia adelante. El presente número celebra el natalicio de tres compositore chilenos: Alfonso Lang (1884-1974); Javier Rengifo (1884-1958) y Enrique Soro (1884-1954). Informa el Editorial que Alfonso Leng y Enrique Soro se llevaron las palmas en las celebraciones, pero se lamentan de que nada se haya hecho para el centenario de Rengifo, quien "ha quedado sepultado en el más completo olvido".

Denise Sargent trata acerca de los "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", quien ha sido estudiado por cinco destacados investigadores por lo menos, aunque ninguno de ellos se detuvo a estudiar el estilo del compositor. Ella sí lo hizo y proporcionó a los lectores varios ejemplos de la música que componía, por los que se puede deducir que Alzedo era un compositor inspirado, especialmente en la música religiosa.

En el siguiente artículo, Juan Pablo González Rodríguez nos presenta a otro músico chileno distinguido: Roberto Puelma (1893-1976), quien fue compositor, director, pianista y maestro y vivió la mayor parte de su vida en la capital de Chile. El autor proporciona un catálogo de la nutrida producción musical de este compositor.

Carmen Peña entra al mundo de los compositores jóvenes de Chile con Gabriel Matthey Correa, quien en 1982 obtuvo el primer premio de composición en el VI Concurso de Música de la Universidad Católica de Chile. En 1982 había ganado otro primer premio en un concurso de dúos, con la obra *Después del paraíso* para clarinete y violoncello. Este joven compositor objeta los términos "creación" y "creador", porque, dice: "crear significa hacer algo de la nada y el compositor jamás lo hace. El compositor descubre, traduce, elabora, compone, pero no crea."

En el aún corto catálogo de la obra de este joven compositor (tiene treinta años) puede verse su afición a titular todas sus obras tal como *Sinfonía de cuna, Después del paraíso, Las ocasiones de Ema, La niña forastera, Confesiones de una mujer*, etcétera.

Mario Milanca Guzmán escribió sobre Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886), autor de la *Primera historia musical* publicada en el continente latinoamericano, obra que según el autor continúa siendo, después de cien años, una de las fuentes básicas para conocer los orígenes de la música venezolana.

Donald Thompson nos presenta un panorama bastante amplio de la música de Puerto Rico en los actuales tiempos. Pero en *La música contemporánea en Puerto Rico* no se pretende que la vida del concierto fuese nula antes de los años cincuenta de nuestro siglo. Dice el autor que desde el siglo XVII ya existía una tradición "más o menos continua, aunque poco documentada". Pero en 1948 comenzaron a funcionar las escuelas de música, las escuelas libres de música y una estación de radio del gobierno con tan buenos resultados, que fue inaugurado en 1955 el Instituto de Cultura de Puerto Rico, y en 1958 una nueva Orquesta Sinfónica, con subsidio oficial. Como dijimos en el número anterior de *Heterofonía*, a fines de la década de los sesenta llegó la música de vanguardia a Puerto

Rico, con Rafael Aponte Ledée y Francis Schwartz (a quien conocimos en Washington). Las actividades de estos dos pioneros han favorecido a toda una generación de compositores puertorriqueños jóvenes: Esther Alejandro como única mujer activa en Puerto Rico, William Ortiz y, más recientemente, Roberto Sierra y Carlos Vásquez.

En *Notas y Documentos* se halla un análisis del *Concierto para violín y orquesta* del compositor chileno Juan Orrego Salas, que fuera estrenado en la Universidad de Indiana el 3 de octubre de 1984. Dos años antes se había iniciado un fructífero período en la obra de Orrego Salas, cuando terminó el *Tríptico Bolívar* para orquesta, un *Tango op.* 82 y la *Balada op.* 84. Al año siguiente compone siete canciones y una cantata, y en 1984 cuatro obras mayores.

Ricardo Lorenz Abreu analiza después el *Concierto para violín y orquesta* "mediante la confrontación de sus ideas básicas".

Con una presentación de la *Cantata del Chimborazo* para tenor, barítono, coro y orquesta sobre un texto de Simón Bolívar, de Marlos Norbre, estrenada el 24 de octubre de 1983 en el Teatro de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela, y una reseña del *Boletín de la Sociedad Brasileña de Musicología, la Revista musical chilena* termina este jugoso número de 163 páginas, que corresponde a julio-diciembre de 1984.

DIGEST

One hundred years ago died Franz Liszt. The world remembers him as one of the greatest pianists of all times. However he is not sufficiently recalled as the great composer he was. Most of his musical production is still unknown all over the world —our continent included.

To reconcile Liszt's *Mephisto Waltz* (there are still three more pieces under the same title) and *Liebesträume N° 3* with the religious and pianistic production of his last period seems an almost impossible task. And yet it would have allowed the musical world to foresee in Liszt technical advancements of some 20th Century procedures. But since said works share similar repulses with today's technicalities, we can still consider such synthesis as a far-away reality.

The five Franz Liszt articles we publish today, touch several aspects of the great musician, but in spite of their different approaches, they share one common characteristic: all of them were published in the American Continent and everyone expounds the huge interest and enthusiasm that Liszt's music awoke among us.

Robert Stevenson's "Liszt in Mexico - 1840-1911" is a thoroughly researched account of Liszt pianistic music in a Latin-American country. Stevenson thinks that the comparison made over there between Liszt an Thalberg's pianistical ways with the English pianist William Vincent Wallace's, was the first sign of Liszt's fame in our countries. Stevenson ended his research in 1911 (first centenary of Liszt's death, as well as the end of Porfirio Díaz's regime in Mexico).

In June 1952 Adolfo Salazar wrote in Mexico "The musical writings of Franz Liszt". In this article he deals with the hypothetical parternity of most of Liszt's scripts. Some decades ago Emile Haraszti dedicated some works to said topic and after serious researches he wrote in conclusion that Liszt had not written himself most of his published works. Our deeply admired Adolfo Salazar —the late musicologist who lived and died in Mexico— clears up the circumstances of such most probable fact.

Madame la condesa D'Agoult, por Lehmann.

FR. EUGENIUS KOPPÁN,

ORDINIS MINORUM S. P. FRANCISCI REFORMATORUM PROVINCIAE HUNGARIAE S. MARIAE MINISTER PROVINCIALIS, ET IN DOMINO SERVUS!

MAGNIFICO, SPECTABILI AC CLARISSIMO

DOMINO DOCTORI

FRANCISCO LISZT,

DOCTORI MUSICES, PLURIUM ORDINUM EQUITI, ARCHI-DUCATUS VARIENSIS SUPREMO AULICAE MUSICES DIRECTORI, SALUTEM ET OMNIGENAM COELESTIUM GRATIARUM AFFLUENTIAM!

Communionem Sanctorum in infinitis Christi meritis radicatam, Sancta Mater Ecclesia pro infinito pariter accepit. retinetque thesauro, adeo. ut ex eodem vivis aeque. ac defunctis tantum. quantum, quibusve ipsa vellet, et illi indigerent. inexhauribiliter dispensandi, et infallibiliter concedendi habeat potestatem. Quod communicationis privilegium, quia speciali authoritate Apostolica ad Superiores Religiosorum Ordinum benigne extensum, concessumque iis esset ideo. ut quidquid ipsi, ac eorum subditi ex meritoriis operibus coram Deo meriti haberent, amicos etiam Ordini suo singulari affectu, et beneficentia propensos, in partem eorumdem meritorum speciali privilegio communicationis vocaro, et efficaciter recipere possint: idcirco ubi Praetitulatam Magnificentiam Vestram singulari erga Ordinem nostrum affectus et beneficentiae propensione devotam esse comperio, pro temporali spiritualem mercedem gratitudine religiosa compensando, praefatam Magnificentiam Vestram Speciali Vinculo in Confraternitatem Provinciae Nostrae Marianae sincere recipio, ac assumo, ita quidem, ut in omnibus meritis Fratrum curae meae concreditorum, immo et successorum nostrorum speciali communicatione in vita, et post mortem particeps esse valeat. Divinam subinde super hoc enixe precor clementiam, ut haec specialis Communio Sanctorum in coelo, et in terra rata, et confirmata maneat, in nomine Patris, et Filii. et Spiritus Sancti. Amen.

Datam in Conventu nostro Posoniensi die 23. Junii 1857.

Fr. Eugenius Koppán,
Minister Provincialis.

Diploma de la orden franciscana entregado a Liszt en junio de 1857.

El abad Liszt en Roma.
Silueta de Schulze.

Liszt acompañado por Lina Schmalhausen.

"About Liszt's doings" is the title of a well-researched article by the intelligent Mexican historian and pianist *Pablo Castellanos*. In his conclusions he states: "It is our duty to put Liszt on the right place he should occupy in the history of music."

Our Editor-in-Chief *Esperanza Pulido* —a great Lisztian admirer— wrote the following note in 1961, on occasion of Liszt's anniversary of his passing away. "Liszt, a singer of anguish and voluptuousness, at a distance of 150 years", is the title of a paper that shares Castellanos feelings. She seems to tell us: "A revaluation

Liszt, anciano, rodeado de amigos.

of Liszt's work of creation must be our task."

We offer then the oldest of our selections on Liszt: Rudolf Breithaupt, a German teacher and writer, who wrote in 1911 about the composer's technical characteristics of piano playing and his work. Likewise a moving-picture film he takes us back to the image the world had of Liszt 25 years after his death. The article was rescued from *The Etude*, but it had been originally published by *Die Musik*.

But Liszt's anniversary does not prevent us from remembering another commemoration of local value: The biography of Elízaga, published in 1934 by Dr. Jesús C. Romero, did not hinder the then young historian Gabriel Saldívar from writing an article titled "José Mariano Elízaga", and correcting more than one mistake in Romero's work. Since then nothing more has been written on that emeritus Elízaga. We reprint now the almost unknown article, which was published in two issues of *Cultura Musical* by Manuel M. Ponce.

Last but not least we are grieved at the death of two musicians in 1986: the eminent Spanish musicologist *Samuel Rubio* and the Mexican pianist and composer *Alicia Urreta*, who was a vigorous member of Mexican contemporary music.

We thank Alberto Dallal for allowing us to publish his valuable "Elegy to Alicia".

"Presentación" by Juan José Escorza.
Condensed by Esperanza Pulido.

Cartas
de Franz Liszt a Mme. D'Agoult

Lyon, 23 de abril de 1836 (a Ginebra)

¡Buenos días, buen Saas! These are Causeries de salon *(Estos son unos comentarios de salón)*. Madame Montgolfier y la familia Pavy me hicieron una excelente acogida. Tomaron la delantera en lo que concierne al concierto y probablemente el primero tendrá lugar el sábado próximo. Por consiguiente, y entre paréntesis, mándeme cuanto antes las entradas para el concierto, que están en la calle Tazazán y pídale a Puzzi* de darle mi dúo o por lo menos la segunda parte de piano que está copiada separadamente.

Vivo en un sexto piso. En un rincón hay un pequeño piano vertical. Hasta ahora no he hecho ninguna locura, pero estoy furiosamente tentado de hacerla.

En su próxima carta, que espero pasado mañana, háble me del chal que desea, porque no quisiera cometer tonterías. He descifrado una fantasía de Thalberg** sobre la Straniera que es muy mediocre. Tiene además el defecto de parecerse en más pobre a las anteriores. Definitivamente creo que nada tiene ni en el vientre ni en la cabeza. Ya veremos.

Rodolfo Apponyi me escribe una carta encantadora, en la que me habla de Thalberg (¡naturalmente!). Me dice que piensa hacer un viaje a Inglaterra *de artista*, vale decir, con la resolución de ganar la mayor cantidad posible de dinero. Ya ve usted que el señor Segismundo no es tan aristócrata. Le llevaré la carta de Apponyi, es muy graciosa. Ayer puse en el correo una carta para mi madre. Sus zapatos están aquí; dígame si los necesita de inmediato.

Mlle. Mérienne*** insiste en pedirme que pose para un retrato; se lo llevaré a título de sorpresa. El que ha hecho de Mme. Montgolfier es notable.

Pasado mañana tendrá una carta de mí muy larga. Perdóneme estas continuas insig-

* Sobrenombre de Hermann Cohen, discípulo de Liszt, quien entró más tarde en la orden de los Carmelitas Descalzos.

** Sigismond Thalberg (1812-1870).

*** Nancy Mérienne hizo a lápiz un retrato de Liszt que se conserva en el Museo de Grenoble.

nificancias, pero no puedo escribirle algunas palabras. Hágame el favor de contestarme, ¡la quiero tanto! Soy constantemente suyo y estoy con usted.

Dígame, mi buen Saas: ¿monta usted siempre a caballo?

Bernard, Bernard... Adiós.

Adjunte las "Apparitions al Duo". Puzzi las tiene.

Tenga a bien no demorar en enviar al Hotel de Milán, Place des Terreaux, las dos o tres pequeñas cosas que le he pedido.

Milán, 1838 (a Como)

Me llega su carta. Gérompitio le llevará estas líneas mañana. Pasado mañana la volveré a ver. Mientras tanto va Batta, Balzac y perfumes. Le reservo además una pequeña sorpresa... muy pequeña en verdad. He entregado mis cartas y he hecho todos sus encargos. Rossini tiene su primer viernes hoy. Mandó buscar mi piano. Interpretaré la *Orgía*. El maestro es siempre encantador y la Sta. Pélissier* anoche *(también)*. Estoy encargado de una especial invitación para Mr. M. Myoult. Estoy muy satisfecho de todo esto. Hemos conversado bastante con Rossini. Es superiormente inteligente. No he tenido y probablemente nunca tendré una decepción con él. Seguramente es lo que yo creo.

Le mando las cartas que usted me pide y también "du Sourd". Es todo un correo de Ginebra.

Estoy ya muy cansado de mi estadía aquí. La necesito a usted en todo sitio y siempre.

Adiós, querida y querida, hasta ahora. Llegaré probablemente por la diligencia a menos que encontrara a mi cochero. De todos modos, comeré con usted. Addio. A no ser por unas malas visitas a los diarios que sólo podré hacer mañana, la hubiera vuelto a ver veinticuatro horas antes.

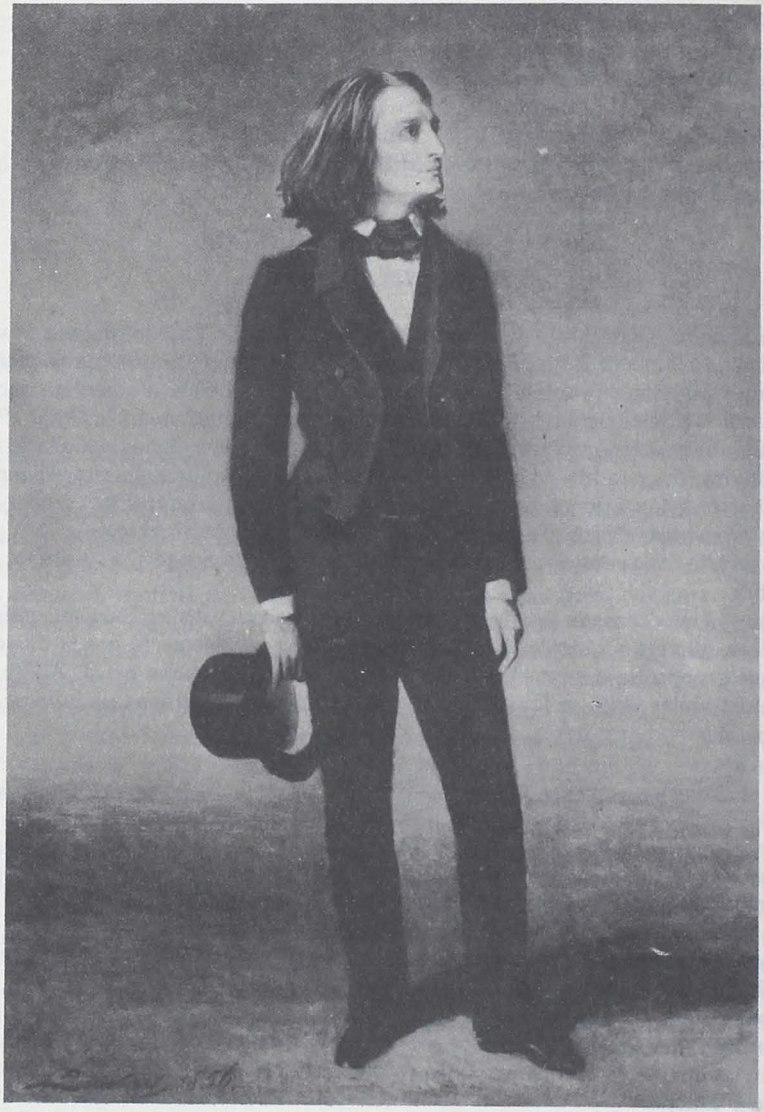
Viena, 1838 (a Venecia)

Temo que le falte dinero, querida María. Ahí van florines (seiscientos zwanziger) que pienso le bastarán para su viaje. Pero ante todo no vaya a tardar más. Tengo hambre y sed de volver a verla. ¿Cómo quiere que viva sin usted? Nos volveremos juntos a Italia dentro de tres semanas o un mes. ¡Pero ahora, es necesario que la lleve hacia mi hermoso Danubio y mis lindos bosques!

Venga pues... Venga enseguida.

Estamos en los mejores términos con Thalberg. Me ha dicho ingenua y buenamente ayer: "en comparación con usted nunca tuve sino éxitos de estima en Viena". La frase es bonita y exacta.

* Amiga de Rossini.



Liszt "en costume de ville". De una pintura de Lauchert, 1856.

La condesa D'Agoult en 1849. Dibujo de Ingres.

La princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein en 1876.

¡Pero, a qué diablos vengo a hablar del Ostrogodo! ¡Es que, vea usted, pienso siempre en esas desgraciadas charlas de salón! y luego nunca digo nada, y luego, y todavía...

Vea, ahí van doscientos florines más, y parta. Esto suma en total mil doscientos zwanziger.

Adiós, querida, hasta pronto.

Bolonia, diciembre 1838 (a Florencia)

Querida y querida,

Mi regreso queda siempre fijado para el lunes. Sin embargo, como no es posible retener el asiento de la diligencia en Bolonia, pues sale de Mantua, no estoy absolutamente seguro de poder partir. En el caso de que estuviera llena la diligencia iría en "vetturino" y mi llegada se atrasaría un día más.

La carta de Pictec me hizo también un gran bien. Siempre hay recursos con la gente inteligente. Decididamente vale más vivir con ellos que pasar su tiempo con los tontos.

Mi concierto de mañana será muy poco productivo, pero en cambio mi reputación, en Bolonia, es inmensa. Hay dos abonados de la *Gazette Musicale* que dicen a quien quiere oírlos que soy un gran escritor.

Desde hace dos días Rossini está enfermo en la cama.

No estoy nunca solo. Mi cuarto, en este momento, está invadido por dos filósofos que me hablan de Hegel y de Schelling (¿recuerda usted al sabio francés de l'Allart?)

¿Cómo pudo usted pensar que iría a Parma? ¿No habíamos convenido que nos veríamos, a más tardar, dentro de diez días?

Adiós, querida. Crea en mí y amémonos.

Esta noche gran comida y música en lo de Sampieri. Ayer comida y velada íntima en lo de Hercolani. He aquí la distribución de mi semana. Por lo demás, vacío completo. Sin cartas. Nada al fin.

Pesth, medianoche, martes 6 de enero de 1840

Juntas, cuatro cartas de usted están sobre mi mesa. Las abro con alegría. Desde hace más de ocho días no he recibido una sola línea suya.

Todas buenas, tiernas, profundamente sensibles [...]

Le he hablado de un día espléndido. Esta palabra no es exagerada. No se lo escribiré a nadie, y a usted misma se lo describiré mal, porque cosas como esas no pueden escribirse. El 4 de enero, en el Teatro Húngaro, ejecuté el "Andante" de la *Lucia*, el *Galop*, y, como no paraban los aplausos, el *Rakoczy Marsch* (suerte de *Marsellesa* aristócrata hún-

gara). En momentos en que me dirigía entre bastidores, llegan el conde Leo Festetics y un sexto del que no recuerdo el nombre, todos ellos en trajes de gala húngaros. Festetics llevaba en la mano un sable (de un valor de ochenta a cien luises) realzado de turquesas y rubíes. Pronuncia un breve discurso en mi honor y me ciñe el sable en nombre de la nación, ante el público que aplaude con frenesí. Con Augusz hago pedir la autorización de hablar al público en francés. Y con voz grave y segura pronunció el discurso que le mandaré mañana impreso. Los aplausos lo interrumpen varias veces. También éste, Augusz, se adelanta y lee el mismo discurso en húngaro.

No puede usted imaginar la seriedad y la sensacional y profunda gravedad de esta escena, que hubiera resultado ridícula en cualquier otro lugar, y hasta hubiera resultado aquí mismo, por lo menos para cierta minoría malévola que se encuentra en todas partes, sin mi aplomo y ese gesto que contrae mi mandíbula, que animó y sostuvo a los demás.

¡Fue magnífico! ¡Fue único! Pero todavía no es eso todo.

Concluida la representación, subimos a un coche. Una muchedumbre inmensa llenaba la plaza. Doscientos jóvenes, con antorchas encendidas, encabezados por una banda militar gritaban: "¡Eljen! ¡Eljen! ¡Eljen!"

Y fíjese usted en este admirable tacto. Apenas hubimos dado unos cincuenta pasos, una veintena de jóvenes se precipita a desenganchar los caballos. "¡No! ¡No!", gritan los demás, "¡se hizo esto con unas mediocres bailarinas; se hizo también con la Essler, a éste hay que festejarlo de otra manera!" ¿No es esto extraordinario? .

La casa de Festetics, que habito, queda muy lejos del Teatro Húngaro. Cuando hubimos andado más o menos la tercera parte del camino, le dije a Festetics: "No resisto más, bajemos, no hagamos los aristócratas en el coche." Abro la portezuela y, los gritos que no habían cesado desde hacía diez minutos, aumentan, frenéticos. Se alinean inmediatamente y nos ponemos en marcha. Festetics, Augusz y yo (en medio), los tres con trajes húngaros (entre paréntesis, el mío me cuesta unos mil francos y es muy sencillo; era un gasto necesario).

¡Es imposible darle una idea del entusiasmo, del respeto, del cariño de todo ese conjunto de individuos! A las 11 de la noche las calles estaban llenas de gente. En Pesth, todo el mundo, la sociedad, aun los más distinguidos y elegantes se acuestan a las 10, excepción hecha de cinco o seis personas. Los gritos no cesaban. Era una marcha triunfal, tal como la que La Fayette y algunos hombres de la revolución conocieron.

A la vuelta de una esquina le pedí a Augusz, que tiene gran costumbre de hablar en público (es protonotario de un Comité extremadamente turbulento) que arengara a esos jóvenes, misión que desempeñó admirablemente. Yo le di por tema: "que nunca había merecido, ni merecía actualmente la acogida que se me hacía en mi patria. Pero que aceptaba ese testimonio demasiado lisonjero, como una imposición a nuevos deberes que cumplir, etcétera."

A las primeras palabras contestaron con un desmentido formal, unánime, retumbante... "¡Sí, sí!" (gritaban todos). "Usted lo merece; ¡merece mucho más aún!"

Es admirable, ¿verdad?

Liszt el año de su muerte.

Ante la puerta de mi casa se detuvo la banda militar, pero un grupo de jóvenes me acompañó con sus antorchas hasta la entrada de mi departamento. Eran cerca de las once y media.

La banda ejecutó algunos trozos más. Fui llamado dos veces al balcón. Finalmente, Festetics les habló desde el balcón para despedirlos. Yo estaba extenuado de cansancio.

Es la una y media de la mañana, mi cabeza arde y mi corazón está lleno de tristeza y de amor.

Esté usted donde esté, haga usted lo que haga, sueñe en lo que sueñe, soy suyo, de usted sola...

Instrucciones para los colaboradores

Heterofonía publica estudios, ensayos y artículos originales previamente aprobados por su Consejo Editorial. De acuerdo con 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 con 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 cm (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, etcétera.

Las referencias bibliográficas se numerarán en el cuerpo del texto con la correspondiente 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 remuneración por la publicación de sus trabajos.

Tipografía, formación, negativos, impresión y encuadernación:
Prisma Editorial, S.A. de C.V.

HETEROFONIA
HETEROFONIA
HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL
Fundada en 1968
Directora: ESPERANZA PULIDO
Organo de difusión del Conservatorio Nacional de Música

Artículos de destacados musicologos 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