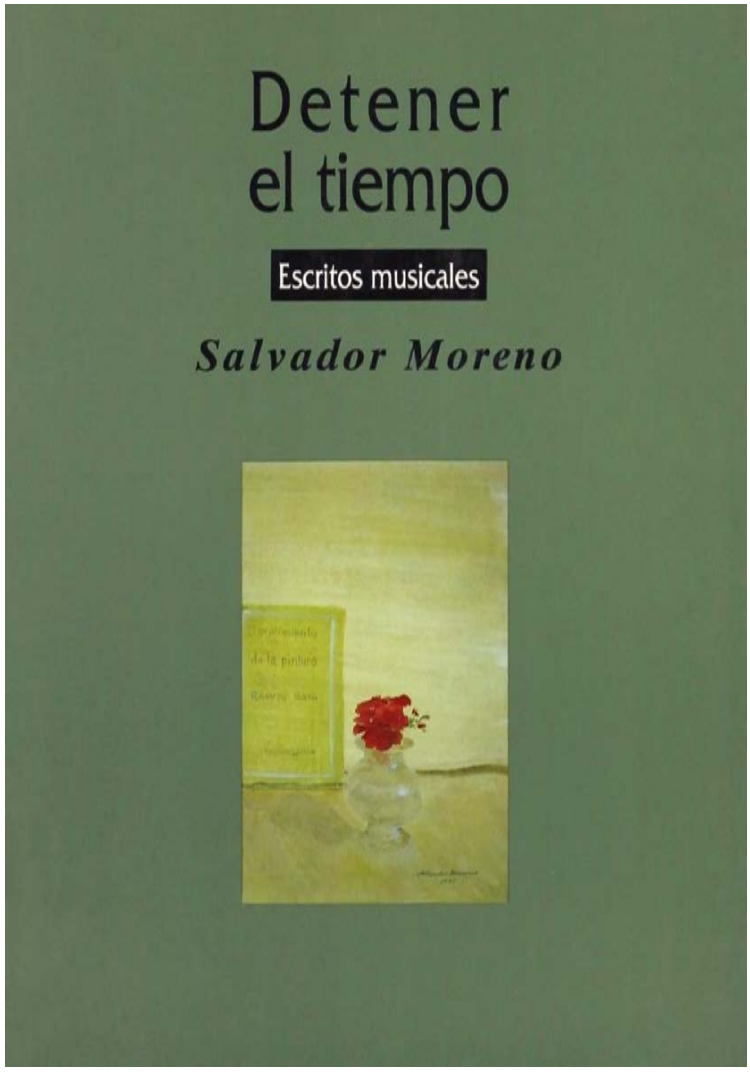
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

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



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Moreno, Salvador, *Detener el tiempo: escritos musicales*. Edición, selección e introducción Ricardo Miranda, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1996, 224 p.

Detener el tiempo

Escritos musicales

Salvador Moreno



7520243
$60-

Detener el tiempo

Escritos musicales

Salvador Moreno

CENIDIM
DIFUSION

Detener el tiempo

Escritos musicales

Salvador Moreno

Edición, selección e introducción por
Ricardo Miranda

Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

Portada: Salvador Moreno,
Homenaje a Ramón Gaya
1990, colección particular

Moreno, Salvador, 1916-
Detener el tiempo: escritos musicales/Salvador Moreno: editado por Ricardo Miranda --México: Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDIM 1996. 224 p.: 13 il. 16 x 23 cm.

Nota: incluye catálogo, índice onomástico, bibliografía, discografía y cronología.

1. Moreno, Salvador, 1916- 2. Compositores mexicanos I. Miranda, Ricardo 1966- . II t.

780.097208 ML410

Primera edición, 1996
DR © Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDIM/MCMXCVI
Centro Nacional de las Artes
Río Churubusco y Calzada de Tlalpan
Col. Country Club
C. P. 04220, México, D.F.

ISBN 968-29-8254-5

Impreso en México
Printed in México

Índice

9 Agradecimientos

11 Introducción, por Ricardo Miranda

Crónicas y testimonios

23 El noveno concierto de la Orquesta Sinfónica de México
25 El décimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México
26 El undécimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México
28 El programa 7 de la Orquesta Sinfónica de México
29 El programa 9 de la Orquesta Sinfónica de México
30 El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de México [5ª sinfonía de Tchaikovsky]
30 El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México
31 Stravinski con la Orquesta Sinfónica de México
34 El coro de Madrigalistas
35 Lunes Musicales [I]
35 El tercer concierto de los lunes [Lunes Musicales II]
37 [Rodolfo Halffter: Concierto para violín y orquesta]
37 Respuesta a Rodolfo Halffter
38 Lunes musicales [III]
39 [Incidente con Rodolfo Halffter: Lunes Musicales IV]
39 Concierto homenaje [Lunes Musicales V]
41 [Lunes Musicales VI]

41 Décimo aniversario de una asociación
43 Estreno de *Quetzalcóatl* [de Josep Soler]

Otros testimonios

45 [Dos apuntes sobre Angélica Morales]
46 [María Teresa Rodríguez]
47 [Gerhart Muench]
47 [Viviano Valdés]
48 [Miguel García Mora]
48 [Cuatro apuntes sobre Carlos Chávez]
51 Darius Milhaud
52 [Paul Creston: *Chant of* 1942]
52 [Audición de Música Experimental
53 Concierto del Conservatorio
54 [Homenaje a Moncayo]
54 [Dos apuntes sobre María Teresa Prieto]
55 [Miguel Bernal Jiménez: *Suite nupcial*]
56 [El Concierto para piano de José Rolón]
56 Academia de la Danza [*El zanate* de Blas Galindo]
57 Alicia Markova

Fragmentos sobre sí mismo

59 [El compositor y las grabaciones]
60 [Tres óperas: *Severino, Carlota* y *Amelia va al baile*]
61 [Salvador Moreno acompaña a Margarita González]
61 [Sobre la crítica]
62 La Música (nota aclaratoria)

Reflexiones

67 Lo flamenco de cerca
70 Los pianos de Valldemosa
71 La música en el cine
73 La radio y otras cosas

76 El Nuevo Conservatorio
77 Sobre ciertas ignorancias imperdonables
78 A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes

Impresiones

83 Xavier Montsalvatge
84 Visita a Mompou
86 Victoria de los Ángeles
87 Recuerdo de Mitropoulos
88 Evocando a Stravinski
90 Adolfo Salazar
91 *Calaveras*

Musicología e historia

99 La doble Iberia (Unas cartas inéditas de Albéniz al pianista Malats)
102 Pour Debussy
104 En torno a Ricardo Viñes
107 Las tertulias musicales en el México del siglo XIX
108 La Peralta en Barcelona
109 Jaime Nunó Roca, hijo de San Juan de las Abadesas y autor del Himno Nacional Mexicano
110 A propósito de *La mujer mexicana en la música*
112 Huelga de trompetas
115 [*Las siete palabras* de Haydn]

Música y artes plásticas

123 Ángeles músicos en Jimena
123 Ejemplar único (iconografía musical)
125 Ángeles músicos [Sor Juana, Villalpando y Correa]
128 Divagaciones en torno a unas fotografías de César Mazzitelli
129 Un músico [la música en los cuadros de Picasso]

Música y literatura

133 Pérez Galdós, músico
134 Alfonso Reyes: recuerdos musicales
136 La música en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*
149 La música en San Juan de la Cruz
160 La música en el Quijote

Fuentes documentales sobre Salvador Moreno

establecidas por Ricardo Miranda

187 I. Cronología
193 II. Catálogo de obras musicales
201 III. Bibliografía musical
211 IV. Discografía

215 Índice onomástico

Agradecimientos

El presente libro –que nace de la generosidad de Salvador Moreno al proponerme editar y compilar sus escritos– se debe también a quienes de una manera u otra hicieron posible nuestro encuentro en Barcelona durante los meses de octubre y noviembre de 1995 así como al interés decidido de amigos y admiradores de Salvador Moreno que apoyaron este proyecto de diversas maneras. A Ignacio Toscano, Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes, se debe el impulso decisivo para hacer posible esta edición lo mismo que a José Antonio Robles Cahero, Director del CENIDIM. Por otra parte, agradezco al Embajador Rodolfo Echeverría y a Luz del Amo, del Instituto de México en España, las facilidades otorgadas para entrevistarme con Salvador Moreno. Finalmente mi reconocimiento se extiende a Elisa Vargas Lugo, Mónica Preux, Eloísa Uribe, Eduardo Contreras Soto y Antonio Saborit, amigos a cuyo entusiasmo –lo mismo que al trabajo de Adriana Pérez Soto– debe mucho esta edición. A todos ellos, mi profundo agradecimiento. Por último, no podría dejar de mencionar a Enríque Pérez Díaz –*era muy bonito lo que hacía, del tipo de sensibilidad nuestro, es decir, armónico, moderno, pero natural. E.P.D. teje y desteje como la música se hace y se deshace...* (dijo alguna vez Salvador Moreno)–, quien habría sido el más entusiasta impulsor de este libro.

R.M., febrero de 1996

Introducción

Eres músico aunque no escribas música. Así se expresaba María Zambrano de su amigo, el artista veracruzano autor de una ópera y de algunas canciones cuyo brevísimo catálogo se antoja un tanto curioso e incluso cuestionable. ¿Sigue siendo músico quien hace ya algunas décadas –después de escribir algunas de las mejores canciones del repertorio mexicano– dejó abrupta e inesperadamente de componer?

María Zambrano ignoraba que los músicos no se reducen a quienes interpretan o componen. Hay al menos otra categoría a la que suele llamarse *musicólogos*, un grupo ignorado por muchos y deliberadamente rechazado por otros tantos, profesión musical llena de escollos y a la cual resulta terriblemente fácil adherirse (actitud que suele generar innumerables abusos aunque eso es otro problema). Lo interesante aquí, a propósito de Salvador Moreno, es señalar que nuestro autor –el de tan breve catálogo– nunca ha dejado de ser músico pues además de componer ha desarrollado una labor que lo sitúa claramente en el terreno de la musicología. De hecho, aun en lo polifacético de su vida la música no ha dejado de ser una obsesión, una verdadera razón de ser. Lo que ha sucedido es que cuando la música no se mezcló con otras de sus pasiones –las artes plásticas o el rescate de obras de arte, por ejemplo– se manifestó por otros medios, concretamente a través de diversos artículos, libros y escritos. Pero, ¿es válido decir que es músico quien se dedica a escribir? ¿Acaso escribir sobre música no es bordar sobre filigrana?

Lo es en cuanto a que ninguna experiencia –la escritura incluida– está ni puede estar por encima del contacto mismo con la música (por ello Kierkegaard decía que es imposible expresar lo musical en el lenguaje). Sin embargo, hay al menos dos aspectos que dan sentido al extraño ejercicio de traducir al lenguaje escrito (o hablado) aquello que se percibe en el lenguaje musical y que vale la pena recordar ya que hablamos de un escritor sobre música. El primero, compartir –y posiblemente corroborar– la recepción de la obra. El segundo, sugerir nuevas inferencias, avisar caminos distintos por donde la audición también puede transcurrir. En ello –y en un implícito propósito de expandir y compartir el conocimiento en torno a la música– me parece

que consiste la musicología. Salvador Moreno lo dice de otro modo al referirse a Adolfo Salazar, su gran amigo musicólogo y cuya influencia no por obvia debe dejar de subrayarse. Al referir las tareas de Salazar, Moreno define la musicología como un *entrar y salir por los vericuetos de la historia de la música como por [la propia] casa. Su empeño, su misión consiste en llevarnos, como de la mano, a todos esos lugares, ayudarnos a ver claro en ese material histórico y técnico que es el único cuerpo posible de la música*[1].

Salvador Moreno es entonces un musicólogo del que pudiera decirse que se nos ha escapado y en ello radica una de las razones para publicar la presente antología. Porque si bien Moreno publicó en revistas tan importantes como la *Heterofonía* de Esperanza Pulido (fue colaborador de aquel primer número que hoy sabemos semilla magnífica), el suplemento de *El Nacional* que dirigía Fernando Benítez o la *Revista de la Universidad* en tiempos de Jaime García Terrés (y de Cernuda, Fuentes, Gutiérrez Heras, Paz y tantos otros), hoy en día todo aquello parece olvidado y sus escritos sobre música apenas si son conocidos. Creo que semejante trayectoria editorial avalaría por sí misma la recuperación de dichos trabajos, pero en realidad los artículos de Moreno esconden entre sus líneas algo más que una trayectoria editorial interesante.

Y es que Salvador Moreno escribió sobre música de una forma relativamente novedosa y poco común en aquel medio musical mexicano de los años cuarenta y cincuenta[2]. No fue –como Gabriel Saldívar o Jesús Carlos Romero– un estudioso de la música desde el punto de vista histórico aunque varios trabajos suyos guardan más de una aportación en ese sentido[3]. Tampoco se le puede considerar un crítico, a pesar de que ejerció dicho oficio hace ya varios años, al inicio de lo que podríamos llamar su "vida intelectual", si bien nunca de manera sistemática[4]. En todo caso, los escritos de Moreno parecen situarse dentro de los linderos de la estética, del filosofar sobre el arte sonoro; quizá con la salvedad de que la teoría musical está prácticamente ausente de su pensamiento, un matiz que lo aleja de cierto tipo de racionalismo musical para acercarlo peligrosa y afortunadamente a la especulación sin comprobaciones y a lo irremisiblemente subjetivo.

Lo que sucede es que Salvador Moreno ha seguido una trayectoria curiosa: algunos le han reprochado su falta de continuidad, otros le admiran precisamente por la diversidad que ha caracterizado a su vida. Incluso la música –a pesar de ser el eje fundamental– ha sido una entre muchas pasiones (*Yo he sido muy disperso, eso que llaman polifacético. No lo pude remediar. Soy músico, siempre me lo han dicho personas de las*

[1] En "Adolfo Salazar" (p. 90).

[2] Quizá el escritor que más se acerca a Moreno es Juan Vicente Melo (1932-1996). Curiosamente, Moreno heredaría de Melo la columna de *Actividades musicales* en *Carnet Musical* conservando el pseudónimo de *Eugenio Gante*.

[3] Me refiero, por ejemplo, a sus trabajos sobre Haydn y *Las siete palabras*, Ángela Peralta en Barcelona, o las cartas de Albéniz o Vilar que él dio a conocer.

[4] A una primera etapa como crítico de *El Universal* siguieron otras en *El Nacional*, *Carnet Musical* y *Revista de la Universidad*, siempre por períodos muy breves.

que uno puede estar seguro que dicen la verdad, no hay duda que soy músico aunque no componga *como me decía María Zambrano*)[5]. Porque Salvador Moreno ha incursionado con éxito en otros terrenos tales como la pintura, la poesía o la historia del arte[6]. Si hemos de creer a voces tan confiables como las de Justino Fernández o Adolfo Salazar no se trata de meras excursiones accidentales o pasajeras a otros terrenos extramusicales, sino por el contrario, de una inquietud estética que ha permitido a Moreno –como a algunos otros privilegiados[7]– hacer suyos mundos tan difíciles de abarcar como los ya señalados. De su pintura, por ejemplo, Justino Fernández dice:

> Las obras de Salvador Moreno componen una confesión y un autorretrato; por ellos o a través de ellos, nos da una visión de la vida: Salvador Moreno, espíritu fino, lleno de gracia y universal. Sus obras son una lección de humanidad, dicha en forma emocionante porque es arte verdadero.[8]

Y precisamente ese contacto con otras artes (y una vida que lo ha llevado a cultivar amistades tan ricas como envidiables) ha moldeado su visión sobre la música de una forma singular. Tanto, que el propio Adolfo Salazar sólo se explicaba las canciones de Moreno en términos de su cometido poético, como si éstas fueran extensión natural de los poemas. Dice Salazar:

> La música de Salvador Moreno es una música "en función" de la poesía; una música que, siendo musical, es sustancialmente poética. Salvador Moreno es un músico-poeta. Su música nace en él como una continuación, en otro terreno, de lo que la poesía encierra dentro de sus palabras... Este músico es además poeta, poeta que escribe versos, vale decirlo; pero en su modestia prefiere guardarlos en la intimidad de su estudio.

De tal compenetración entre diversas artes, de una confrontación personal y constante, nace ese interés –obsesión– por situar a la música en relación con sus semejantes, por compartir un secreto que lo es por tan conocido y evidente como la carta robada

---

[5] Todas las citas en cursivas corresponden a fragmentos de charlas que sostuve con Salvador Moreno en Barcelona durante el mes de noviembre de 1995.

[6] Moreno ha reunido sus obras plásticas en diversas exposiciones, y sus cuadros y dibujos forman parte de distintas colecciones privadas. Por otra parte sus libros sobre Pelegrín Clavé, Antonio Fabrés y Manuel Vilar (todos editados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) son quizá algunas de sus aportaciones más importantes al campo de las artes plásticas. De sus incursiones en el terreno de la poesía sobresale su compilación de la obra de Josefa Murillo (poetisa mexicana del siglo XIX oriunda de Tlacotalpan) que ha editado en Valencia para la editorial Pre-Textos.

[7] Más que recordar figuras obvias como Leonardo o Nietzche, llaman la atención algunos artistas de quienes quedan afortunadas incursiones en distintos terrenos artísticos, tal y como ocurre con Federico García Lorca o Alberto Savinio. En lo personal, pienso que entre este último y Salvador Moreno hay *demasiados* puntos en común.

[8] Justino Fernández: Presentación de la exposición pictórica *Variaciones sobre el mismo tema*, Galerías Chapultepec, 1961.

de Dupin: la sensibilidad es la misma, sin importar el medio en que se manifiesta (*Yo tengo por principio algo que se ha dicho: "el arte es igual al arte". Entonces, no importa la época, lo que importa es el arte..., no importa que sea a base de disonancias o de consonancias, aparte de que la intención es lo que hace que las cosas sean diferentes: en los* Jeux d'eau *de Ravel y los juegos de agua*[9] *de Liszt encuentras que hay cuartas y quintas y suenan muy diferente por la intención que tienen*).

Con cierta modestia, Salvador Moreno intenta explicar la diversidad de su vida creadora: *no sé si soy músico, pintor, escritor...Creo que de hecho, he llegado tarde a todo.* Quizá *tarde* no sea la palabra adecuada. Más bien a *destiempo*, es decir, a buscar una visión del arte que quiere ser la de nuestros días, una visión que lejos de conformarse con una de sus posibilidades, busca siempre nuevas perspectivas. Si muchos quisieran decir como él que en sus canciones "hay suficiente música para alguien como Victoria de los Ángeles", el triunfo que la frase condensa es para Salvador Moreno motivo de duda, pues el entender algo sobre la composición musical no es el fin de una inquietud, sino una inquietud explorada, resuelta y persistente a la vez, que se añade a otras muchas.

Salvador Moreno tuvo una formación curiosa: a la par que estudiaba música vivía precozmente un medio intelectual que hoy sabemos crucial y determinante. Amigo de varios refugiados españoles –Adolfo Salazar, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Emilio Prados– combinó durante años su presencia en círculos literarios con el mundo musical del México de los años treinta y cuarenta. Sin duda –así lo dejan ver algunos programas y las fechas de composición de muchas de sus canciones– José Rolón fue su maestro más importante (*¿Mis canciones se parecen a las del maestro Rolón? Sí, seguro que sí, porque lo que hacíamos era verdaderamente libre.... no siempre era nacionalista. Entonces algunos de los* lieder *que él hacía eran* lieder, *no canción mexicana como hacía el maestro Ponce*). Sin embargo, a las clases con Rolón siguieron otras con Carlos Chávez, clases en las que al parecer, más ganó en el terreno humano que en el musical. (*Era muy curioso pues nos escogió el maestro Chávez* [como alumnos] *y yo le ponía muchas dificultades porque él tenía muchas manías. Había una frase de* La Celestina *que decía "mal puede ser maestro quien no ha sido discípulo". Los autodidactas en México han sido constantes. A mí me empujó a venirme a Europa eso, justamente me había molestado mucho la enseñanza del maestro Chávez porque era inventada por él, no siguiendo una tradición verdadera sino tan peregrina como empezar un curso diciendo: "lo primero que vamos a hacer es leer una antropología para ver la mentalidad del hombre primitivo". Después lo que nos hizo hacer mucho fue acústica.... tanto que alguna vez fuimos a ver la relación de intervalos con Augusto Novaro. Fuimos con Novaro varias veces, el maestro, Blas* [Galindo], [José Pablo] *Moncayo y las dos señoritas (?) para ver la relación de un tercio de sonido con un 9/24....¡ Una cosa tremenda de combinaciones*

[9] Los *Jeux d'eau à la Villa d'Este*.

y de relaciones acústicas! Y yo me ponía furioso porque decía, le decía: –a ver Novaro, haga "1/4"...– o no me acuerdo de la fórmula , y entonces hacía en su instrumento de cuerda "clang" y el maestro Chávez decía "–está desafinado–". Yo decía –¡Maestro! ¿Cómo puede usted saber si está desafinado? Es imposible, es imposible esa elucubración que usted acaba de plantear. Y ¿a qué nos lleva?, ¿para qué?– O por ejemplo cuando decía "El cuarteto de Ravel es mejor que todos los de Beethoven", porque era más moderno, etc." Era constante esa obsesión por lo moderno... y la riqueza de lo moderno lleva a eso.... Yo tengo en principio algo que se ha dicho: "el arte es igual al arte"...). A las clases con Chávez, sigue una época de duda e indecisión en la que Moreno intenta varias actividades tales como ejercer la crítica, dirigir –a instancias del propio Chávez[10]– o continuar con otro maestro sus clases de composición. Además de las ya citadas, conoce a otras personalidades del medio musical mexicano tales como Carlos Jiménez Mabarak –con quien cultivó una gran amistad– o Silvestre Revueltas. Según recuerda el propio Moreno, este último lo llamó un día al Conservatorio para decirle: "sus canciones están muy bien, me gustan mucho..., pero el acompañamiento de una de ellas esta *muy pinche*". Y entonces Revueltas le regaló –en un apunte que atesora– un pedacito de acompañamiento que guarda con tanto orgullo como el que tuvo para ignorar el comentario, dejar su canción tal y como estaba y seguir por su propio camino.

Ese camino –sin embargo– no estaba muy claro y dio lugar a dos proyectos fallidos: estudiar con Darius Milhaud en París (*me permitía que fuera yo como oyente al Conservatorio de París y no me corregía lo que hacía porque me decía "si lo corrijo a usted, tengo que corregir a "la china", y a otros muchos oyentes". ¿Por qué viene usted como oyente si eso no le sirve para su curriculum? Pero no puedo corregirle su trabajo, no tengo tiempo, ni puedo corregirlo*) y residir en Minneápolis con media beca que le concede Dimitri Mitropoulos, proyecto que él mismo desbarata poseído de una curiosa intuición[11]. Ello, a pesar de que consigue –gracias a la ayuda de Ricardo Ortega, Guadalupe Medina y el propio Chávez– que un músico de la talla de Mitropoulos lo recomiende con algún alumno de Schoenberg, de cuyo nombre Salvador Moreno no quiere acordarse. (*Me preguntaba: ¿Yo que voy a estudiar dodecafonismo cuando estoy tan mal formado en lo demás? Pero no supe decir no, dije sí, así que dimos un concierto de despedida en la Sala Beethoven (Ignacio Guerrero y yo), al que asistieron el maestro Chávez, Sonia Verbitzky... Tomé el tren nocturno que me llevaría a Minneápolis, por San Luis Missouri, donde me esperaba Aarón Copland. Simplemente él estaba ahí. Yo seguiría a Nueva York y de ahí a Minneápolis a estudiar con "Hans Hals"*[12] *.... Total*

[10] Véase su artículo "El undécimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México", donde cede su pluma a Ramón Gaya para referirse a su propia ejecución de la obertura de *La flauta mágica*.

[11] En su artículo "Recuerdos de Mitropoulos" el mismo Moreno narra parte de este episodio.

[12] Se trataba –nada más– de Ernst Krenek (Viena, 1900), figura importante de la escuela dodecafónica y autor de un amplio catálogo y de varios libros sobre estética y contrapunto.

que me bajé en San Luis Potosí y pedí mi equipaje. Me bajé porque hacía yo una vida intelectual muy intensa con grupos de escritores –Ramón Gaya, Juan Gil– Albert, por un lado; por el otro Paco de la Maza, Octavio Paz... Era más joven que todos ellos pero vivía muy intensamente y yo iba a estudiar con "Hans Hals" y no tenía sentido, y además con media beca... así que me regresé).

Al estar rodeado de tan selecto grupo –a cuya ilustre nómina es necesario añadir los nombres de Xavier Villaurrutia, Juan Soriano, Soledad Martínez y Rafael Solana– resulta fácil entender las razones de aquella anécdota. ¿Quién seguiría a un desconocido maestro de serialismo abandonando con ello la compañía de tales personas? Surge así la verdadera escuela de Salvador Moreno, su auténtica vocación: el diálogo y la reflexión, profesiones que aprende con tan ilustres maestros y que cultivará durante toda su vida con singular dominio.

Entonces musicólogo, sí, pero de una estirpe nada común. De formación *sui generis*, preocupado constantemente por otros asuntos extra-musicales, y cada vez más apasionado de la poesía y la pintura. Cultivará ambas artes, la primera de forma privada, la segunda pública y felizmente. Fundamentales en estas tareas resultan las figuras de Ramón Gaya –el pintor de Murcia– y Luis Cernuda, a quien considera el mejor poeta. De cada uno de ellos, sobre todo de Gaya, aprende o co-elabora Salvador Moreno una serie de conceptos e ideas que poco a poco asimila y va haciendo suyos, siempre atento a las múltiples manifestaciones de lo estético, desarrollando y cultivando de esa forma la sensibilidad que lo caracteriza.

Es así como las ideas que guardan los escritos de Salvador Moreno resultan naturales: surgen de un proceso vital donde el diálogo constante entre ámbitos e ideas distintos es precisamente lo cotidiano, lo obvio, lo normal. Gracias a ello, circulan en su pensamiento con igual fluidez la arquitectura de Gaudí, la música de Albéniz, la poesía de San Juan de la Cruz, la pintura de Velázquez o las ideas estéticas de Ramón Gaya. Sólo que además de la variedad y capacidad con las que estos temas son abordados, hay un diálogo constante entre todos ellos. De tal suerte, para Salvador Moreno resultan naturales e indispensables las presencias de Velázquez cuando describe la voz de Victoria de los Ángeles o la de Beethoven cuando se aproxima a la arquitectura de Gaudí y su *Parque Güell*.

Esto nos conduce a reflexionar sobre un tema que hoy nos parece importante: la interdisciplina. Si ésta es en todo caso –y en su acepción más general– la comunicación constante entre las artes, entonces Salvador Moreno representa el prototipo del artista e intelectual interdisciplinario en México. Lo es, en primer lugar, por sus felices incursiones en terrenos tan técnicamente distintos como son la pintura y la música. Pero a estas dos disciplinas deben añadirse las tareas de Salvador Moreno que ya se han señalado, tales como las de escritor, ensayista, compilador de poesía, musicólogo y filósofo. Basta con hojear sus escritos para darse cuenta que esa socorrida comunicación entre las artes resulta ser un camino viejo y muchas veces transitado para Don

Salvador, un camino que el rescate de sus escritos nos permite recorrerlo desde su perspectiva.

La presente antología pretende ofrecer un panorama general de las tareas de Moreno como escritor sobre música. Se reúne aquí una serie de trabajos que –a nuestro juicio– reflejan lo mejor del pensamiento estético de Salvador Moreno, trabajos hasta hoy dispersos en la geografía y en el tiempo. La selección se divide en seis secciones, que abarcan la crítica, donde se guardan por igual impresiones, comentarios e imágenes, a veces sorprendentes, de sus contemporáneos; la musicología histórica, trabajos que aportan nuevos materiales e información sobre diversos asuntos; y la reflexión, aquellos escritos donde Moreno articula algunos de sus pensamientos más íntimos en torno a la música y sus vicisitudes, o bien relaciona al arte sonoro con la literatura o las artes plásticas.

Han quedado fuera de la presente selección aquellos artículos y reseñas cuyo contenido me pareció que debe más a lo circunstancial que a lo trascendente[13]. Por ello, algunas de sus críticas o reseñas han sido reproducidas de manera fragmentaria, a veces conjuntando materiales de fechas y fuentes diversas. Esto sucede en la primera parte de esta edición –*Crónicas y testimonios*– donde al final de cada artículo se indica el año respectivo de su edición y un número que remite a su fuente original según la bibliografía anexa. Además, en el caso concreto de sus artículos sobre Haydn, existe un trabajo más profundo de edición para hacer de títulos diversos uno solo. Sin embargo, para facilitar y promover cualquier discrepancia, lo mismo que para ofrecer un apéndice informativo necesario, se podrá consultar la bibliografía musical de los trabajos de Moreno[14]. A este apéndice se añaden el catálogo de sus obras musicales, una discografía y una cronología que pretende ofrecer la información mínima sobre la rica y singular vida de Don Salvador, dando preferencia a los eventos de índole musical. Por supuesto, queda para el futuro escribir una biografía de Moreno, tarea que quizá rebase los límites del género en virtud de esa misma diversidad ya señalada[15].

De todas las ideas expresadas por Moreno en el conjunto de sus escritos hay varias con las que se podrá o no estar de acuerdo (tales como sus opiniones sobre Bernal Jiménez o Paul Hindemith). Y nada más alejado de las intenciones de este editor que

---

[13] Son excepciones a este criterio aquellos trabajos disponibles en otras fuentes. Me refiero concretamente a los artículos que Moreno publicó en *Nuestra Música*, revista cuya edición facsimilar se halla al alcance (México, CENIDIM, 7 vols, 1993). Por otra parte, el libro *El Sentimiento de la música* (Valencia, Pre-textos/Música, 1986) ya reúne una primera –breve– antología de escritos de Moreno. La presente edición toma de sus fuentes originales cuatro textos que también aparecen en dicho libro (*Vid.* Bibliografía).

[14] Vale la pena apuntar que esta bibliografía añade algunos títulos a la que el propio autor ha elaborado de sus propios trabajos. Ello, por supuesto, sin contar con futuras sorpresas que resulten de una vida editorial tan azarosa y –valga la insistencia– tan dispersa geográfica y temporalmente.

[15] Josep María Montaner ha escrito una novela –*Talaia d'America* (Columna, Barcelona, 1993)– cuyo protagonista es un pintor de nombre Edmundo Salvador, personaje directamente inspirado en Salvador Moreno.

intentar justificar o rebatir tales ideas o conceptos. Sin embargo, hay una idea en particular sobre la que me parece importante detenerse y que es a la vez difícil de sostener y enunciar. Salvador Moreno se explica la esencia del arte en términos de un juego temporal, lo que él llama "detener el tiempo". Según Moreno, hay personas u obras que consiguen llevar a cabo dicha proeza, lo mismo un poema de Cernuda o de San Juan de la Cruz que la voz de Victoria de los Ángeles, alguna obra de Mozart o la verónica de algún torero. (*En los toros, nos guste o no nos guste, hay algo misterioso. Una ocasión José Luis Vázquez estaba toreando mal, en el Toreo, y le empezaron a gritar "hambreado", "muerto de hambre", "vete a tu cue... ¡Oooole!" porque había hecho media verónica que se había parado el tiempo, que es la forma de decir la eternidad, ¿Cómo es posible que esas 20,000 personas estuvieran de acuerdo, si no hubieran visto todas lo que vieron? Es un maravilla. Lo mismo Victoria, soy amigo de ella porque me maravilla que ella tenga eso, como lo tenía Luis Cernuda; es la diferencia que hay entre García Lorca, que es estupendo pero de ahí no pasa. Hay una canción* ("Violetas") *donde dice:*

Al marchar victoriosas a la muerte
Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
Norma para lo efímero que es bello,
A ser vivo embeleso en la memoria.

El fenómeno es ese. Por ejemplo, Sor Juana no detiene el tiempo, es demasiado ingeniosa, porque, detener el tiempo... eso no es ingenio. En cambio San Juan de la Cruz dice:

Una palabra habló Dios, que es su hijo.
Y en un silencio eterno la está hablando...).

Se trata –creo entenderlo así– del efecto encantador que toda manifestación artística puede producirnos cuando se dan las circunstancias adecuadas, de aquellos momentos donde la respiración se detiene, la vida se prolonga y se llega a establecer contacto con nuestra esencia; es en fin de cuentas, el mismo encanto de Orfeo, la seducción de Marsias, la *armoniosa suspensión del sentido deseada* que dijera Sor Juana (un poco para desmentir a Salvador Moreno).

Este músico –vuelve la voz María Zambrano en alguna carta– *¿sigue siendo el músico que me presentó Ramón Gaya en México?*[16] *Yo siempre abrigaba el temor, sin que me haya atrevido a decírselo, de que la vida de Barcelona, estando usted dotado de tantas dotes amistosas y sociales, le dispersara de su labor de músico. Que ya es hora*

[16] Carta de María Zambrano a Salvador Moreno (Madrid, 5 de mayo de 1989).

de que usted se concentre en su música, es decir, en La Música y la deje pasar sin obstáculos a través de su alma y le dé salida... Olvídese del mundo, de todo, hasta de los amigos, si es necesario y resida enteramente en el país de la música que es su puerta al paraíso y al mismo tiempo y como sucede a todos, su infierno temporal.[17] Este libro es quizá una respuesta a las reflexiones anteriores: el tiempo pasó desde entonces y Salvador Moreno no compuso más canciones ni ninguna otra obra. Quizá desafortunadamente. Pero –insisto– no por ello dejó de ser músico, de vivir ese territorio que refiere Zambrano. En resumen, creo que estos escritos –a la vez que complementan la imagen musical de su autor– reflejan fielmente al mismo: como un testigo extraordinario y como una personalidad inquieta que no sabe de cavilaciones solitarias ni de discusiones inútiles; un artista cuyo pensamiento invita, o mejor dicho, apremia y mueve a revisar y enriquecer nuestra propia relación con la música.

R.M., San Jerónimo, febrero de 1996.

[17] Carta de María Zambrano a Salvador Moreno (Roma, 1 de noviembre de 1960).

Crónicas y testimonios

El noveno concierto de la Orquesta Sinfónica de México

Como no me es posible ignorar la campaña sistemática que una parte de la crítica periodística ha emprendido contra Carlos Chávez, creo necesario descubrir, antes que esta campaña pueda utilizarlo torcidamente, lo cerca que me siento de Chávez en algunos puntos dentro del terreno musical. No quiero dejar para otros artículos futuros sobre los conciertos de la Orquesta Sinfónica, el declarar que soy alumno voluntario y gustoso del compositor y director mexicano Carlos Chávez. No quiero dejar de hacer esta declaración porque en el curso de esos artítulos míos irán fatalmente mezclados a muchos reparos, eso sí, muchos elogios también. Es campaña que, como se ve, ha sido hecha principalmente a base de determinada categoría de ingenio periodístico, a base de gracias y chistosidades más o menos venenosas, es decir, llena de puntos suspensivos, de supuestos, de intenciones, claro que cuidando de que esas intenciones fueran fáciles de entender por el público un poco ingenuo que se pretende conquistar; esa campaña, digo, es natural que quiera aprovecharse de la circunstancia que aquí declaro para convertirla en un ataque más, pero no puedo detenerme ante esa mala o malévola utilización de una realidad completamente limpia. No tengo, creo yo, un espíritu polémico y, de una vez por todas, quiero decir a los que dirigen o constituyen esa campaña contra el director y compositor mexicano, que no voy a elogiarle desde estas columnas porque sea yo alumno suyo, sino que soy alumno suyo porque me parece merecedor de estos elogios. No me voy, pues, a enfrentar con los tan conocidos ataques ya que me parecen animados por impulsos completamente ajenos a la música misma.

Chacona en Mi menor, para órgano, de Buxtehude, orquestación de Carlos Chávez. Dirección de Pablo Moncayo.

El joven compositor Pablo Moncayo superó en esta ocasión sus dos actuaciones anteriores, demostrando con ello que un director no se forma solamente en los ensayos, sino ante el público, ante esa especie de resistencia y desconfianza que se produce inevitablemente cuando un artista empieza a manifestarse. En esta nueva actuación de Moncayo en el podium, afirmó sus cualidades como director, principalmente al lograr

sostener el tempo durante toda la obra, lo que es esencial para la justeza del ritmo, base y principio de una buena interpretación.

Las posibilidades musicales de la hermosa *Chacona* de Buxtehude, movieron a Carlos Chávez a transcribirla del instrumento en que fue compuesta, el órgano, a la orquesta sinfónica, dándonos así la oportunidad de escucharla, y aun para una gran parte del público, de conocerla. Aunque creemos que toda transcripción pierde su parte más sutil, la más honda de su esencia misma, la magnífica orquestación de Carlos Chávez, hecha con tanto entusiasmo, cariño y fina comprensión, nos demostró que esa pérdida es menor en el paso del órgano –que posee una intención instrumental– a la orquesta sinfónica.

Sinfonía número 9, en Re menor, de Beethoven.

Con esta sinfonía se completó el ciclo de las nueve que escribió Beethoven, las que hemos escuchado en lo que va de la presente temporada.

No todo el público ha querido comprender las versiones que Carlos Chávez nos ha dado de las sinfonías beethovenianas, versiones llenas de justeza y honradez hacia las partituras originales, siguiendo las indicaciones precisas que Beethoven puso y de las cuales se preocupaba tanto por su exacto cumplimiento.

Pero esta parte del público que ahora sufre un destanteo, comprenderá, al profundizar en el estudio de la personalidad del autor, de sus cartas y claro está, de sus partituras originales, que ésta es la verdadera interpretación técnica de sus obras, sin la vieja y ya clásica tradición de algunos intérpretes como Weingartner y que se oye aun en las grabaciones de discos. Con esta honradez debe lograrse, sin necesidad de recurrir a falseamientos para halagar una emocionalidad vulgar, el auténtico valor artístico de Beethoven. Y de esta única base debe partirse para poner en ella la expresión y el contenido que el compositor les dio a sus sinfonías al escribirlas.

Cantó Irma González con una precisión, un volumen y una afinación que, unida a la bellísima calidad de su voz, hicieron perfecta su parte de solista. La contralto Concha de los Santos, el tenor José Sánchez y el magnífico bajo Roberto Silva, cantaron sus pasajes con mucho acierto. El coro, cantando al tiempo que le corresponde, o sea más lentamente de como siempre lo hemos escuchado, resultó más sonoro, más musical, que en otras ocasiones.

(1944, núm. 6, a.r.*)*[1]

[1] Como se señaló en la Introducción, el número indicado es el que corresponde al artículo dentro de la bibliografía. La indicación "a.r." denota que el texto es un artículo resumido.

El décimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México

La primera parte del décimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México la constituyeron tres obras de Debussy: *Rondes de Printemps*, *Prelude a l'après-midi d'un Faune* y fragmentos sinfónicos de *El martirio de San Sebastián*. La segunda parte, dos obras de Ravel: *La Valse* y *Dafnis y Cloe*.

Fue, por lo tanto, un concierto poco común ya que muy pocas veces se decide un director de orquesta a romper con la rutina de los programas surtidos, muestrarios de habilidades donde pretende dar un poco de todo, quedando o queriendo quedar bien con casi la totalidad de la historia de la música y, a la vez, con casi la totalidad de los diferentes gustos del público. Y eso prueba que Carlos Chávez ha logrado desentenderse de monótonas obligaciones para entregarse, en cambio, a un difícil deber: el de adentrarnos en nuestra propia época, en nuestro mismo presente. Labor espinosa, ya que todos estamos en mejores condiciones de comprender y aceptar, mucho mejor que nuestros días, el pasado. Que Chávez triunfó en ese ingrato deber de iniciación pudo comprobarse el viernes en la noche, si comparamos la magnífica acogida que tuvo este concierto de música exclusivamente moderna, con la resistencia y hasta indignación que produjeron sus primeras tentativas por ofrecernos obras de estos mismos autores.

Tratándose, como se trata, de dos músicos franceses modernos, y a quienes se ha querido siempre ver demasiado unidos, podría pensarse que resultó un programa monótono y unilateral. Nada de eso. Entre Debussy y Ravel existe, es cierto, una ligazón, pero eso que los ata, los une por un solo punto de contacto, que podríamos llamar un lirismo sutil.

Comúnmente se cree que la música de Debussy y la de Ravel son muy parecidas, inclusive se piensa que Ravel es un discípulo de Debussy. Esto se debe quizás, como decíamos anteriormente, a que el resultado poético de sus obras es muy parecido. Sin embargo, nada más diferente que los medios empleados por uno y otro.

Oyendo una de las primeras obras de Debussy –*Printemps*– en la que todavía se notan claramente las enseñanzas del Conservatorio, las influencias de Massenet y Wagner unidas, naturalmente, a su fuerte y propia personalidad, se da uno cuenta de que en *Printemps* oímos principalmente lo que ha de seguir Ravel, y Debussy, en cambio, ha de abandonar.

Ravel continuará unido en cierto modo, a la línea melódica y a los procedimientos armónicos tradicionales, dando salida a su imaginación originalísima con materiales, por el contrario, nada nuevos; claro que su poder de invención es tan fuerte que logramos la sensación de que ha invertido sus características, y termina pareciendo que escribe la música de siempre en una forma nueva, mientras Debussy, alejándose de los acordes y escalas usuales, busca, basándose en la resonancia natural de cada sonido, los sonidos armónicos, diferentes armonías, así como en la escala por tonos, por ejemplo, melodías insospechadas hasta entonces.

La magnífica actuación de la Orquesta Sinfónica de México y de su director Carlos Chávez, sobre todo en la interpretación de la suite *Dafnis y Cloe*, hace de este concierto uno de los más interesantes y sugestivos de la actual temporada.

(1944, núm. 7)

El undécimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México

La Orquesta Sinfónica de México es sin duda alguna la agrupación musical más importante de nuestro país. Gracias a ella escuchamos, con toda seriedad, en interpretaciones respetuosísimas debido a la doble personalidad de Carlos Chávez como director y músico creador, la producción sinfónica hasta nuestros días.

A sus conciertos concurren junto con los públicos entusiastas la mayor parte de los artistas e intelectuales que residen en México. Considero de gran interés conocer hasta qué punto estos conciertos atraen la atención de los artistas e intelectuales, tanto por las interpretaciones como por la altura de las obras que se tocan. Cederé gustoso una parte de esta mi crónica semanal a quienes con su presencia afirman la calidad en que se mueve nuestra máxima agrupación musical.

Al pintor español Ramón Gaya he suplicado inicie, con su opinión escrita, algunas de sus impresiones sobre el concierto último de la Orquesta Sinfónica de México: concierto que fue dedicado exclusivamente a música de Mozart.

Anotaciones de Ramón Gaya

> La noche del viernes, a la salida del concierto de la Sinfónica, en el que mi cercano amigo, el joven compositor Salvador Moreno, por invitación y empeño cariñoso de Carlos Chávez, dirigía la Obertura de *La Flauta Mágica*, posiblemente mal, ya que se trataba de su primer subida a ese difícil escalón desde el que se maneja una orquesta, escalón, por cierto, casi mágico, pues quien se encarama en él se nos vuelve siempre un poco ilusionista; a la salida, digo, del concierto, Salvador Moreno me pidió , para su sección de música en *El Universal*, unas impresiones sobre este programa tan de mi gusto, claro que unas impresiones subjetivas, personales por completo, ya que la técnica musical me es desconocida totalmente. Aunque apartado de la crítica por repugnancia a cierto analfabetismo parlante que se abalanzó en mi contra –recurriendo a todas las bajezas periodísticas– a propósito de una nota mía muy sincera sobre un gran dibujante mexicano, en la que se quiso ver, donde no habían sino metáforas libres y exaltaciones de expresión, insultos y ataques; vuelvo ahora por esta sola vez, no a la crítica de crítico, que nunca me ha interesado, sino a la crítica de creador. Vuelvo, primero por ser una petición de la sensiblilidad que más estimo en México, y segundo, porque se me hace a propósito de un nombre que me desarma: Mozart.

Mozart ha sido siempre para mí, más, mucho más que un músico; ha sido, me atrevería a decir, la música. Parece, más que ningún otro creador, un enviado monstruoso, una corporización humana de algo que no es propiamente humano. Veo en él como en muy pocos, de tan absoluto que es, la gran inmoralidad del arte, la limpia; la pura, la alta inmoralidad que representa esa convivencia de lo celeste, diriamos, con lo terreno. El orgullo antipático del artista completo no es sino ese desajuste entre lo humano que toca a su alrededor y, ¿me atreveré a decirlo?, lo inhumano que siente. A la historia del arte, que como sabemos, no hace sino registrar y manejar un largo rosario de apariencias, de superficies planas, es decir, de estilos, se le escapa siempre lo esencial del creador profundo. Esa historia amanerada y superfial de las características ha señalado en Mozart muchas cosas: gracia, espontaneidad, soltura, instinto, maestría. ¡Como si eso fuera lo que compone y hace a un creador! Esa historia crítica, en cambio, no ha sabido ver en Mozart el terrible desprecio, el desprecio grande, el desprecio enamorado que distingue al creador verdadero de los que no lo son, o no lo son total y profundamente, el desapego, en fin, que le denuncian como hermano de los mayores: Fidias, Shakespeare, Cervantes, Velázquez. Todos son grandes desdeñosos, pero ese desdén total y algo vago, es cierto, ya que se trata de un como material casi metafísico, no es una caprichosa característica, sino la fatalidad de sus destinos un tanto astrales, duros, inhumanos, sin caridad. Y lo que más confunde a los historiadores de lo aparente es que toda esta descomunal grandeza se nos sirva en platos sencillos, como sucede con Mozart, cuando ellos le entenderían mejor en una aparatosa vajilla wagneriana. Tan segura, tan desdeñante, tan interior en esa grandeza, que Mozart, en su *Serenata* para trece instrumentos de aliento se nos presenta como una banda municipal de pueblo, como sonando en ese recinto al aire libre que es la plaza de un pueblo; y en el *Concierto* para corno y orquesta número 3 casi como la música de un circo ideal. Su fuerza, sólo comparable a la de Goya, únicamente que más pura y limpia, hace que se desatienda de toda vigilancia. Nada le importa a Mozart expresar, no porque sea un músico abstracto, sino porque está seguro de que haga lo que haga todo su interior irá filtrándose en la obra, quiera o no quiera. Ni la música misma parece importarle, ya que para él no es más que algo, diría yo, como su propio cuerpo.- R.G."

Es necesario reconocer el magnífico resultado de las experiencias que Carlos Chávez, en su afán de perfeccionar la Orquesta ha logrado, gracias, en primer lugar, a la constante variedad de obras que presenta durante la temporada, estimulando y haciendo estudiar a los ejecutantes que estarían anquilosados con la repetición de obras conocidas, y la presencia de músicos extranjeros contratados para reforzar únicamente sectores de la orquesta, débiles por razones de dificultades técnicas. Las enseñanzas que prácticamente reciben los instrumentistas mexicanos observando o pidiendo consejos a estos buenos músicos de fuera, ha sido decisiva.

José Sánchez no solamente tocó bien, sino muy bien el *Concierto* para corno de Mozart. El éxito que tan justamente obtuvo responde en gran parte a esa preocupación de Carlos Chávez que señalábamos unida, claro está, a sus facultades mismas.

(1944, núm. 8)

El programa 7 de la Orquesta Sinfónica de México

Orgulloso de su puntualidad aparece Carlos Chávez. La gente se arremolina en las puertas de entrada. El concierto ha comenzado. Algunas personas logran "colarse" y otras procuran escuchar por la puerta entreabierta. Los sonidos que llegan son, en esta ocasión, de trompetas, trombones, cornos... Los aplausos indican que la obra ha terminado y entonces, apresuradamente, buscan sus lugares interrumpiendo así el posible entusiasmo del público casualmente puntual. La obra mal oída y menos aplaudida, fue la pieza para orquesta *Cuauhnáhuac* de Silvestre Revueltas. En ella, una vez más, reconocimos la inquietud que lo acerca, como sentimiento, a algunos de los más destacados y representativos músicos rusos de nuestra época, y si bien es verdad que ese balbuceo no pudo organizarse, quedando así su música como perdida irremisiblemente, también podemos asegurar que ningún músico mexicano tiene, ni ha tenido, la calidad esencialmente musical y poética, a pesar de su tono irónico, de Silvestre Revueltas.

Los músicos de la Orquesta que lo conocieron, parecen saber, cuando tocan sus obras, de lo que se trata y es mayor su empuje, mayor su voluntad, mayor su empeño y si no se les encauza bien, existe el peligro de caer en sólo sonoridades externas.

Lo que mejor logró Carlos Chávez en este concierto fue, sin duda alguna, su entusiasta versión de *La Consagración de la Primavera* de Stravinski. Al oír *La consagración* volvimos a estremecernos, como si nos dieran una noticia importante que ya esperábamos, como si nos hablaran de un cambio necesario y por fin realizado en la naturaleza. Todo está en ella vivo y palpitante, como si aconteciera, gracias a la fuerza creadora del arte, en toda su potencia.

Después de escuchar *La Consagración* acaba uno rendido, pero mientras se escucha, la sensación que se tiene es de descanso, como si se participara de su nacimiento; tal es la lógica, la concreción, la fatalidad con que está escrita, tal el fondo ancestral de donde llega.

Lo que se escucha en un concierto, junto con esta obra, ya sea antes o después de ella, se opaca, se diluye. Así los brillantes *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky, pese a la instrumentación no menos brillante de Ravel, se rebajan un cincuenta por ciento, o ¿no sería también que la orquesta no respondió como debía, cansada ya sin duda, a todo lo que necesariamente le pedía su infatigable director?

Por otra parte, no importa, porque esta obra, aun bien interpretada, y a pesar de su gran calidad sonoro-musical, no deja de ser superficial y aparente. Y al lado de *La Consagración* todo lo que no tenga un lenguaje diametralmente opuesto tiene que resentirse.

(1947, núm. 18)

El programa 9 de la Orquesta Sinfónica de México

Con un público...raro, dio principo y fin el noveno concierto de la temporada. Por el programa se descubrían los propósitos de Luis Sandi, que fue quien lo dirigió, mucho más ambiciosos que en otras ocasiones. Hizo bien, porque en gran parte se salió con la suya, lo cual quiere decir que dio un paso más en el terreno de la dirección de orquesta, un paso seguro y firme, cuyos logros materiales fueron evidentes.

La *Cantata* número diez de Bach, una de las muchas y magníficas que escribió, no fue, a nuestro parecer, bien interpretada, cosa demasiado frecuente cuando de la música del gran maestro alemán se trata, por lo que nos preguntamos: ¿no será que lo que echa a perder las obras de Bach es la posición, en principio, excesivamente respetuosa, y por lo tanto amanerada de los cantantes que son de por sí superficiales y un tanto teatrales?

La fascinante *Sinfonía de Salmos* del extraordinario músico Stravinski sonó con claridad y precisión, gracias al cuidadoso empeño de Luis Sandi y la especial atención de los instrumentistas, que aquí lo son también los cantantes, cuyas voces están empleadas como si fueran instrumentos que no sobresalen del resto de la orquesta.

Los tres *Nocturnos* de Debussy menos fascinantes quizás, pero llenos, como toda la música de este autor, de un atractivo inconfundible, también fueron expuestos con gran claridad. Sandi logró darnos, a pesar de la falta de sutileza con que los dirigió, mucho de lo que hay en ellos de cuadros vivientes. Poco contenidas estuvieron, sin embargo, las voces femeninas de las sirenas que misteriosamente deben cantar ese su canto, tan sexual, entre las olas.

Con el poema sinfónico-coral del propio Luis Sandi, basado en el poema lírico-patriótico de Ramón López Velarde, dio fin el concierto.

Contra la opinión de algunos compositores, creemos que no todos los poemas pueden ser musicables, y el intento de Luis Sandi parece darnos la razón. Seguramente que la intención fue muy buena, pero es evidente que al escucharlo la sensación que sentimos es de lucha, de torpeza, de confusión. Los endecasílabos con que está escrito el poema casi nunca parecen respetados, quizás por querer buscar Luis Sandi mayor variedad para su música que, por otra parte, tiene ese sabor ingenuamente descriptivo en el que cae este tipo de música.

(1947, núm. 19)

El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de México [5ª sinfonía de Tchaikovsky]

Es curioso observar la reacción de un público de conciertos ante una ejecución, limpia, sin errores. Lo primero que todo público aprueba y premia con su aplauso es la perfección. Pero no la perfección última, el resultado final, sino la perfección de los medios: la técnica puesta en evidencia

De esto parte su engaño y con él engaña al intérprete, al intérprete un tanto superficial, ya que el intérprete profundo sabe que sobre la técnica debe aparecer algo substancial, alimenticio, sin lo cual la técnica, la mesa, no tendría ningún sentido, a menos que se trate del deslumbramiento virtuosista, esa especie de mesa labrada.

Lo más frecuente es que el público sólo vea la técnica, la mesa, tantas veces sin nada encima que la justifique, y así sale de un concierto como el que nos ocupa, quizás inconscientemente insatisfecho, pero conscientemente encantado.

Hay sin embargo un tipo de obra, en la cual interviene con tanta fuerza lo genial, que técnica y substancia se encuentran ligadas de tal forma, que ni el más grande esfuerzo podría lograr separarlas. Es este el caso de las sinfonías de Tchaikovsky.

La Sinfonía núm. 5 de ese gran compositor ruso estuvo ejecutada por la Orquesta Sinfónica de México con esa perfección equivocada, llena de buenas intenciones que llega hasta a subrayar, a significar, tal o cual pasaje secundario en los trombones, tal o cual giro melódico en "las maderas", tal o cual sentido incidental en los cornos, etc., etc., intenciones que gracias a las muchas virtudes de la obra no llegan a desfigurarla por completo, imponiéndoles su mensaje interior, su tono poético, apasionado y triste, tierno y vigoroso.

(1948, núm. 43, a.r.)

El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México

El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México dio principio con la Sinfonía *Matías el pintor* de Hindemith, sinfonía que es sin duda una de las obras más logradas del músico alemán.

Quienes verdaderamente amen la música moderna convendrán conmigo (y, como se dice, poniéndose una mano sobre el corazón) en que esta sinfonía con su excepcional importancia desde el punto de vista de la especulación musical, es una obra bastante mezquina desde el punto de vista del Arte. Es una obra que con toda razón debe entrar en la historia de la música, pero no en la historia del arte.

En lo que Hindemith logra no se descubre que revele al gran artista; ese aliento profundo y esencial que, como un soplo, infunde el gran creador a su obra. La música de Hindemith resulta como un objeto, como un cuerpo, un cuerpo que puede ser hasta perfecto pero que en razón de su perfección hace más patente aquello inefable de que adolece. El caso de este gran músico es el del artista de talento excepcional cuyo espíritu corresponde perfectamente a las fuerzas creadoras con que ha sido dotado, de lo que resulta que su obra sea de las que cuentan, de las que avanzan, pero no vuelan.

La Sinfonía de Hindemith estuvo muy bien dirigida por Carlos Chávez y lo podemos asegurar porque la escuchamos dirigida por el propio Hindemith cuando actuó no hace aún mucho tiempo al frente de la Orquesta Sinfónica de México.

***

La Suite *La hija de Cólquide* de Carlos Chávez, contenida entre un *preludio* y un *postludio* da la impresión de estar escrita sin la menor convicción, pero con la mayor habilidad. Es una obra pobre aunque aparenta no serlo. Por encima de su aparente desnudez se ve demasiado el tamaño de la música o en otras palabras, la composición musical.

La *Zarabanda* –que nada tiene que ver con el resto de esta Suite– es quizá lo mejor logrado. En ella hay menos "a prioris", menos amaneramientos, menos procupaciones originalistas, la música fluye con más naturalidad, más espontáneamente, incluso, como con sentimiento.

(1948, núm. 46, a.r.)

Stravinski con la Orquesta Sinfónica de México

El tercer concierto de la Orquesta Sinfónica de México fue un concierto extraordinario. La orquesta estuvo dirigida por Igor Stravinski y el programa lo constituyeron obras suyas exclusivamente.

En primer lugar, hay que decir que este gran compositor es un intérprete excepcional, por lo menos de su propia obra. Verlo dirigir es asistir a uno de los más profundos misterios de la música. Nunca tan justificadamente podría decirse que un director de orquesta sobre el "podium" semeja el mago o el sacerdote, y en el caso de Stravinski –con la mano en alto sobre las cabezas de los músicos– el Sumo Pontífice.

En efecto, escuhando la música de Stravinski dirigida por él mismo, cree uno descubrir el centro, las fuentes de la música, el nacimiento del ritmo, lo más íntimo de la danza. Todos sus movimientos, ligados profundamente a una música interior, parecen

sonar por sí mismos y la orquesta se oye casi como un eco, como el resultado natural de esos movimientos. Se diría, viendo dirigir a Stravinski, que la música se escucha a sí misma.

La evidente complejidad de la música stravinskiana fluye sin tropiezos, sin luchar apenas, dándonos la sensación gracias a esa fluidez –y paradójicamente a su manera de ser– de una música casi simple y sencilla que sólo parece querer respirar; respirar eso sí, al ritmo desesperado de nuestro tiempo.

Quienes hayan visto a Stravinski dirigir la orquesta convendrán conmigo en que su manera de hacerlo nada tiene que ver con la forma del director profesional, sino que actúa desde algo más central, desde algo más esencial, desde algo más profundo que la habilidad o el estudio, y que corresponde maravillosamente al discurso, al discurrir musical, produciendo en el auditorio esa "calma dinámica", a que se refiere Stravinski en su libro *Poética Musical* al situar su obra dentro del tiempo real, del tiempo ontológico.

Viendo dirigir a Stravinski –tan abstraído, tan ensimismado en esa ocupación casi mágica de trazar signos en el aire, signos que indican, que son una cifra para los iniciados– se piensa que a nadie mejor que a él podría aplicarse aquella extraordinaria definición que de la música hace Leibnitz: "La música es la matemática inconsciente de los números del alma".

***

Ante el nombre de Stravinski todos nos hemos detenido: unos con extrañeza, asombro o admiración; otros con temor o respeto; los más con espanto y terror. Pero todos hemos visto que la misión de este enviado genial era la de destruir (los eternos progresistas, por supuesto nada profundos, creyeron que se trataba de un paso más, y no pudieron ver que se trataba, sí de un paso más, pero esta vez de un paso más hacia atrás); la de destruir con orden y concierto, la de destruir sin matar, que trataba de la delicada y terrible misión de arrancar sólo las adherencias sin lastimar el objeto. "Y, ya se sabe, –dice María Zambrano en su libro *La Agonía de Europa*– siempre que funciona una piqueta, sobre todo si es al final de una larga era de destrucciones, destruye mucho más que merece ser destruido. (Además, los estilos se habían intrincado unos en otros y algunos, poco respetuosos con los anteriores –revolucionarios– los habían atrapado). La piqueta devuelve a cada uno lo suyo, restaura, hasta construye. Pero el que maneja la piqueta es casi siempre un fanático y el mismo ejercicio le entusiasma, sigue, no se detiene, nada respeta, y echa abajo el mismo arco que había liberado de la burda tapia, el aljimez que había libertado de la escayola". El motivo de toda esta destrucción es un problema aparte, lo que me interesa señalar aquí, lo que quisiera hacer significar en estas líneas es el momento oportuno en que Stravinski ha sabido detenerse, contenerse en la destrucción que le había sido encomendada.

En efecto, ante la indiferencia de quienes no lo han entendido y ante el desdén enfurecido de quienes creían entenderlo está la música actual de Stravinski (me refiero concretamente al Concierto en Re para cuerda que figuró en el programa del concierto que estoy comentando y que es una de las últimas obras compuestas por Stravinski, aunque no dejo de pensar también en algunas de las obras escritas a partir de la Sinfonía en Do). Esta música es la mayor prueba de lo que digo anteriormente y es la salvación personal de Stravinski que ha sabido continuar, libre ya del agobiante deber, tranquilo y limpio, sin preocuparse de despejar los escombros en los que tantos se han quedado entretenidos, para seguir, como siempre, solo; aún solo ahora en que inclusive ha sabido despojarse de su personalidad de entonces, de esa antigua personalidad que se le adhería y que era un obstáculo para su desarrollo.

***

El programa se inició con el poema sinfónico *El Canto del Ruiseñor*. Las extrañas sonoridades de esta obra, la heterofonía peculiar en la música china –empleada aquí sutilmente– nos llevan a ese ambiente oriental del cuento de Andersen. Nos impresiona sobre todo la diferenciación que hace Stravinski entre los dos ruiseñores: el verdadero y el mecánico; un pretexto magnífico para sus más extremosos juegos imaginativos.

Los ballets *Juego de Naipes* y *El Beso del Hada*, en sus versiones para concierto, fueron quizás las dos obras que más llegaron al público. En *Juego de Naipes* son las alusiones a fáciles melodías, metamorfoseadas constantemente por la magia de la instrumentación, las que mantienen el interés; en *El Beso del Hada* sucede igual, aunque aquí las alusiones sean más serias por tratarse de temas de Tchaikovski. Claro que todas estas sabias manipulaciones que tienen tanto atractivo para cierto público no son el valor de estas obras, ya que no fueron sino el pretexto para que surgiera la profunda originalidad de Stravinski.

El Concierto en Re para cuerda compuesto en 1946 es la obra de un Stravinski maduro, liberado ya de una lucha que ha perdido sentido y en la que sería inútil incluso una debilidad, insistir. Por eso el público que admira *El Pájaro de Fuego* ya no lo reconoce aquí y cree que la inspiración del gran músico ha decaído. En realidad, lo que sucede a ese público es que no puede seguir al gran creador, ya que a lo sumo lo alcanza y lo comprende en la mitad del camino; le ha costado tanto esfuerzo acercarse a esa obra difícil, que se vuelve avaro de lo que conquistó y allí se detiene.

En el Concierto en Re para cuerda creo que se hace patente la madurez, la maestría, la plenitud de Stravinski en que ha eliminado la materialidad de la música, su juego visible, sus combinaciones casi plásticas para dejar en su lugar el sentimiento solo, puro, desnudo.

(1948, núm. 45)

El coro de madrigalistas

El Coro de Madrigalistas que dirige Luis Sandi desde su fundación, hace ya algunos años, ofreció su segundo concierto en el Palacio de Bellas Artes. El programa estuvo integrado exclusivamente con obras de autores mexicanos y con la intención de presentar diferentes aspectos de la música mexicana; religiosa, profana y popular.

Siempre he sentido admiración por este estudioso conjunto coral cuando canta la música escrita expresamente por los llamados *madrigalistas*, quienes se expresaban con toda plenitud mediante esas agrupaciones que ellos mismos crearon y a quienes debe la música algunas de sus más poéticas páginas. Cuando este mismo conjunto interpreta arreglos o música de compositores actuales –que escriben música coral más por curiosidad que por una profunda necesidad– no suena lo mismo.

Este segundo concierto del Coro de Madrigalistas, de un interés muy particular por tratarse, como ya he dicho, de autores nacionales, no tuvo en un sentido altamente musical una gran trascendencia.

Fragmentos de una *Pequeña Misa Fúnebre* de Rafael J. Tello y un *Magnificat* de Juan de Lienas formaron la primera parte del programa. Lo que me llegó de estas obras fue tan insubstancial que no sabría qué decir de ellas.

En la segunda parte escuchamos un ejercicio armónico con letra y título: *Aleluya* de José Ríos, un rebuscado *Nocturno* de Jiménez Mabarak y del mismo autor una *Huída* que en sentido contrapuntístico equivale a un "fugado"; esta obrita, debido a su correcta escritura, fue lo que mejor sonó en este concierto.

Basándose en un poema de Neruda escribió Blas Galindo una obra coral de mayores proporciones[2] y aunque no logró una completa unidad, a pesar de lo poco variado de su intención armónica, se descubre en ella una mayor preocupación, una mayor ambición por alcanzar por ese camino una expresividad un tanto dramática. El carácter de simple ensayo, de esbozo, lo justifica y seguramente que sabrá aprovechar esta experiencia para sus obras corales futuras.

Los *Juguetes* de Miguel Bernal Jiménez son unos juguetes muy corrientes, vulgares imitaciones de aquellos deliciosos con los que se entretenían algunos autores de los siglos XVI y XVII.

La parte final del programa, con todo y ser la más atractiva, ya que constaba de canciones populares y tradicionales mexicanas, fue, sin embargo, la menos satisfactoria, debido sin duda a los "arreglos" a que se acostumbra someter a estas simples y sentimentales canciones y que no siempre resultan de mejor gusto.

(1947, núm. 38)

[2] Moreno se refiere a *Me gustas cuando callas* (1948) (N.del E.).

Lunes Musicales [I]

En el mundo profesional de la música ha despertado verdadera curiosidad la actividad de un grupo de músicos serios pero vanguardistas, que a partir del mes de marzo organizan un concierto mensual, un día fijo de la semana, dándole con ello el nombre de *Concierto de los Lunes*, cuya principal aspiración es presentar su propia música y la de otros compositores contemporáneos, aunque en el "Manifiesto" inserto en los programas se deja una rendija a obras de otras épocas.

La actitud defensiva del grupo, palpable en dicho "Manifiesto", es completamente comprensible, ya que además de tener que luchar, como es bien sabido en estos casos, contra la molicie conservadora, sorda y necia, hay que luchar también contra la malevolencia de cierto tipo de bajo periodismo que vive, cosa increíble, gracias a estos luchadores sinceros y conscientes. Sin embargo, este grupo, después de la experiencia de la Orquesta Sinfónica de México, debe estar bien tranquilo si no es que agradecido, ya que ha podido comprobarse que tales estorbos sirven, a la postre, para reafirmar y fortalecer los principios por los cuales se lucha.

En el concierto correspondiente al lunes 29 escuchamos junto a dos obras de músicos extranjeros, tres de autores mexicanos. De estos últimos nos impresiona especialmente, aunque nuestra postura estética sea diferente, el *Cuarteto Doble* de Carlos Chávez, tan claro, tan justo, tan medido, y en el cual se descubre una viva intención melódica, serena y fluída, principalmente en la *Zarabanda*, parte central de la obra tal como la escuchamos, que ya habíamos oído en versión orquestal a la Sinfónica de México. La independencia instrumental tan extremada contribuye a dar a este doble cuarteto un carácter de sencillez, de simplicidad, que hace más difícil aún, en la primera audición, su verdadera comprensión.

No podríamos dejar de mencionar el nombre de Stravinski, de quien se tocó su *Octuor*, y cuyo retrato, según un dibujo de Picasso, aparece en la portada del tipográficamente feo programa de los *Conciertos de los Lunes*.

(1946, núm. 11, a.r.)

El tercer concierto de los Lunes [Lunes Musicales II]

Los *Conciertos de los Lunes* están organizados, como es sabido, por un grupo de músicos de reconocidas y varias aptitudes. Es de lamentar, sin embargo, que no todos ellos asistan, como debieran, a sus propios conciertos, porque, aparte del prejuicio que pueda resultar para el grupo esta falta de solidaridad, la música que se presenta, casi siem-

pre tiene un interés excepcional. El grupo, por un camino o por otro, debiera recordar su propio "Manifiesto", sobre todo en uno de sus mejores propósitos que es el de dar a conocer, junto con su propia música, la de otros autores contemporáneos, cosa que no siempre ha podido realizar. En estos conciertos, han predominado obras de autores modernos, es verdad, pero modernos de hace algún tiempo, cuyo valor está aquilatado de tal manera, que pertenecen ya al repertorio universal, aunque desgraciadamente no sea frecuente escucharlos.

El esfuerzo plausible por todos conceptos que realiza *Conciertos de los Lunes*, tendría mayor resonancia y respondería más a los propósitos que se han planteado, si procuraran con mayor interés presentar las obras de los compositores más jóvenes de otros países y que son absolutamente desconocidas en México.

Al compositor Rodolfo Halffter correspondió organizar el tercer concierto. El programa, verdaderamente interesante desde varios puntos de vista, estuvo integrado con obras de piano exclusivamente y su interpretación fue encomendada a Miguel García Mora.

Se inició con *Tres Piezas* de Erik Satie, diminutas y débiles, con la inquietud espiritual de su momento. Algo , sin embargo nos llegó de su aroma y sobre todo nos preparó para escuchar el programa que en realidad lo constituían cuatro sonatas de autores contemporáneos. Se tuvo la atingencia de indicar en cada una de ellas la fecha de composición, con lo cual el auditor podía situarse en el momento particular en que fueron escritas y así justificar, en cierto modo, a un autor o admirarlo o sorprenderse.

La *Sonata* de Igor Stravinski, de 1924, parece, más que una sonata a la manera común de como la entendemos después de la larga trayectoria de esta forma, una suite en la que el máximo músico de nuestro tiempo rindiera un homenaje al máximo compositor de otra época: Juan Sebastián Bach. Bajo la tupida maraña de la escritura disonante del gran maestro ruso puede descubrirse, tranquila, inalterable, la música del gran maestro alemán. Maravilla así mismo, la proporción, la justeza de cada movimiento y la fluidez de su discurso musical.

La *Sonata* de Rodolfo Halffter, la más reciente, escrita este año, parece un homenaje a Alejandro Scarlatti, principalmente el primer movimiento *Capricho*, título algo desmentido por la intención recapitulante con que está trabajado, y que muy bien podría aplicarse a toda la obra ya que no parece aspirar a la trascendencia y las dimensiones de las grandes sonatas. El tercer movimiento decididamente vigoroso, augura un cambio y un paso más, provechoso y serio, en la carrera musical de su autor.

La *Sonata* de Carlos Chávez, de 1928, es un magnífico documento, que nos confirma su temprana inquietud y su defensiva posición ante cualquier influencia, cosa natural en un joven autodidacta, aunque pudo ser perjudicial para su formación esencial, no así para su dominio de la composición, patente en sus obras posteriores. La sonata no es "nacionalista", actitud que con demasiada frecuencia se ha querido aplicar a su autor, y si desde el punto de vista pianístico deja insatisfecho al auditor, en ella se

adivina ya la capacidad instrumental que Carlos Chávez va a desarrollar en sus obras sinfónicas futuras.

La *Sonata en un movimiento* de Ernesto Halffter, compuesta en 1932, es una de las obras más emotivas que hemos escuchado últimamente. Su calidad poética, su lenguaje fluido, su musicalidad extraordinaria, dan una idea de la autenticidad creadora de su autor. Es de lamentar el que nunca escuchemos música de Ernesto Halffter siendo tan pocos los músicos que actualmente pueden despertarnos con toda sinceridad, nuestro entusiasmo.

La labor de Miguel García Mora como pianista en este concierto es digna de nuestro aplauso ya que con toda seriedad trató de situar cada obra en la atmósfera requerida y si bien no le fue posible en esta ocasión lograrlo, plenamente, en la Sonata de Stravinski, que requiere mayor estudio, o en la de Carlos Chávez, imprecisa de por sí, en las demás, en cambio, demostró ser un pianista capaz, ejecutante e intérprete, técnico y emotivo.

(1947, núm. 18, a.r.)

[Rodolfo Halffter: Concierto para violín y orquesta]

Después del intermedio, el programa continuó con el concierto para violín y orquesta de Rodolfo Halffter, concierto escrito ex profeso para Dushkin y que tuvimos oportunidad de escuchar el día de su estreno hace ya algunos años. Al oírlo ahora, volvimos a sentir la impresión que entonces nos causara, de que la obra fue escrita en un mal momento. En efecto, la sensación es de cansancio, de agotamiento, de fatiga, de monotonía. Parece, al escucharla, que asistimos a los trabajos mismos del compositor, con su insistencia por seguir adelante... y los pequeños logros, después de tres largos movimientos, no nos compensan en lo más mínimo.

(1947, núm. 21, a.r.)

Respuesta a R. Halffter

El conocido compositor Rodolfo Halffter, molesto sin duda por mis opiniones respecto a algunas de sus obras, recientemente ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de México y el pianista Miguel García Mora, arremete enfurecido contra mí, pero no para referirse a él, como podría suponerse, sino para defender al maestro Carlos Chávez, a quien cree

que ataco "solapadamente". El maestro Carlos Chávez no necesita defensores como Rodolfo Halffter; el maestro Chávez, siempre que lo ha considerado oportuno, se ha defendido solo. ¿Por qué no se refiere Rodolfo Halffter a lo que en realidad le ha molestado, esto es, a que haya dicho yo que no me gusta su Concierto para violín?

Quienes me conocen, aunque sea a medias, como el propio maestro Carlos Chávez, saben que no escribo con mala fe, sino que, equivocado o no, digo lo que siento y nada más.

Es absurdo, por otra parte, que Rodolfo Halffter diga que me he pasado a tal o cual partido, quizás juzgándome por él, ya que nunca he considerado un partido el ser discípulo, amigo o admirador del maestro Chávez. Lo que pueda yo decir de él, o de quien sea, no me lo dicta una posición momentánea o pasajera, sino mi conciencia, sincera y honrada, con la que siempre me he expresado ya sea por palabra o por escrito.

(1947, núm. 22)

Lunes Musicales [III]

El cuarto concierto de esta serie estuvo organizado por Pablo Moncayo. La primera obra del programa fue la *Sonata para clarinete y piano* de Hindemith, y la ejecución estuvo encomendada a Rodolfo Rosales y Olga Viveros, quienes la tocaron sin saber, seguramente, de lo que se trataba, aunque poniendo, eso sí, mucha atención y cuidado. ¿Pero basta esto sólo para interpretar una obra? Por supuesto que no: la música es mucho más que sonidos. Las notas, los signos, las señales, sólo son escritura, esto es, elementos externos. Y la intención musical (que no puede escribirse) de Hindemith no apareció en ningún momento.

Los pianistas José Pérez Márquez y Luis Herrera de la Fuente tuvieron a su cargo la *Sonata para dos pianos* de Stravinski. Tampoco la intención, o las intenciones, de Stravinski parecieron ser cumplidas, interpretadas, aunque quizás, por ser más conocida la música del gran compositor ruso, la obra resultó mejor entendida. Pero tampoco basta con entender...hay que sentir.

Al tenor Carlos Puig, acompañado por el pianista Salvador Ochoa, correspondió cantar, menos bien que en otras ocasiones, un grupo de siete canciones de autores contemporáneos más o menos mexicanos. Entre estas canciones, se distinguieron por su mayor musicalidad las de Revueltas y Blas Galindo. También escuchamos una mía, la primera que compuse, hace ya diez años, y que por el encanto del humilde poema de Josefa Murillo, no estorbado sin duda por mi ingenua música, sigue siendo objeto de preferencia por parte de los cantantes.

(1947, núm. 23, a.r.)

[Incidente con Rodolfo Halffter: Lunes Musicales IV]

El compositor Rodolfo Halffter, encargado de la administración del grupo de "Conciertos de los Lunes", me impidió el acceso, como cronista musical de *El Nacional*, a la Sala Schiefer, el lunes pasado, temeroso sin duda de lo que pudiera yo decir del quinto concierto de la serie que allí se realizaba.

Estoy seguro que otros de los miembros de *Concierto de los Lunes* no estarán de acuerdo con la actitud asumida por ese señor, y menos aún el encargado de organizar este concierto, el musicólogo Adolfo Salazar, a quien me une una entrañable amistad, que se encuentra ausente de México. Adolfo Salazar no solamente no habría estado de acuerdo, sino que incluso esto le habría bastado para adoptar una actitud contraria a esa manera de proceder.

Es de sentirse, por otra parte, que Blas Galindo, por quien estaba yo invitado, se haya sentido cohibido y no tomara una actitud más decidida.

(1947, núm. 26, a.r.)

Concierto homenaje [Lunes Musicales V]

El *Concierto de los Lunes* correspondiente al mes de octubre estuvo dedicado a honrar la memoria de Cervantes. Este homenaje fue patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y se realizó en la sala máxima de nuestro máximo teatro.

En el programa –una simple hojita impresa por ambos lados– en lugar del retrato de Cervantes se colocó el grabado de Cápuz dibujado por Zarza que representa a Don Quijote bailando en casa de Don Antonio, quizás por parecer a los organizadores que esa alusión musical entonaba mejor con el carácter de dicho festival.

Para esta ocasión los musicólogos y compositores que forman el grupo de *Conciertos de los Lunes* se obligaron a componer una música adecuada y oportuna y para ello se sirvieron de textos del propio Cervantes, o a manera de título hicieron alusión al homenajeado. Sólo Blas Galindo no hizo ninguna indicación especial, aunque la *Suite* que presentó la forman una serie de danzas más o menos de la época del autor del Quijote.

En la primera parte del programa se ejecutaron esas piececitas circunstanciales de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Jesús Bal y Gay, José Pablo Moncayo y Blas Galindo. En la segunda parte se tocó la versión de concierto de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla. Todo el programa, en el que además del Coro de Madrigalistas actuó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, estuvo dirigido por Luis Sandi.

De la primera parte lo único que logró interesarme fue la *Suite* de Blas Galindo, a pesar de haber sido mal tocada. En ella descubrí, una vez más, esa seguridad, esa vitalidad del verdadero compositor, aunque Blas Galindo, a veces, nos haga dudar de su autenticidad al empeñarse en poner obstáculos, cuyos resultados me atrevería a llamar anti-artísticos, entre él y su partitura; obstáculos que provienen, casi exclusivamente de la preocupación de Blas Galindo por parecer, o mejor dicho, por querer ser siempre moderno; por tener la creencia, o porque se lo han hecho creer, que sólo con un lenguaje muy especial, especialmente diferenciado del tradicional, podrá, como músico de esta época, expresarse plenamente. En Blas Galindo se nota, como en tantos otros compositores, esa preocupación por evitar ciertos giros melódicos, ciertas resoluciones armónicas, cierta regularidad rítmica, para que su música no recuerde, por demasiado natural y simple, la música de otras épocas. Pero, ¿es por la contradicción de viejos procedimientos como un compositor actual encontrará el camino que verdaderamente le corresponde? Seguramente que no, y menos aún si esta reacción ha sido llevada demasiado lejos, esto es: a la finalidad misma del arte que, quiérase o no, siempre ha sido la misma.

Creo que Blas Galindo se encuentra en una encrucijada de su carrera de compositor y un poco de meditación no le vendría mal. Si pudiera darle algún consejo, le recomendaría la desobediencia, recordándole que los maestros a quienes admira también fueron, al llegar su momento, desobedientes. Y su momento ha llegado.

El buen propósito de *Conciertos de los Lunes* de llevar, para mayor lucimiento, al Palacio de Bellas Artes su concierto de Homenaje a Cervantes fue una equivocación porque cambiaron sólo el local y no la música que debían interpretar. Así *El Retablo de Maese Pedro*, expresamente escrito para un conjunto de cámara, al ser trasladado a un gran escenario pierde esa calidad esencial, esa intimidad expresiva perseguida y maravillosamente lograda por su autor. ¿Qué hubieran hecho Maese Pedro y Don Quijote si en lugar de una venta se hubieran encontrado separados por una multitud de espectadores en un inmenso y complicado salón de ceremonias? Seguramente lo mismo, pero con cuántas dificultades. De igual manera dificultosa y torpe resultó la ejecución de esta obra en el escenario de Bellas Artes: los cantantes esforzándose inútilmente y la orquesta cubriendo sus cualidades y defectos, aunque no los suyos propios. Falla escribió en las *Notas* para su *Retablo* que: "Habrá que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores" y a continuación hace una descripción detallada de las particularidades de interpretación. De igual manera, y con gran escrupulosidad, lo concerniente a la orquesta. Si algo de esto tiene que ser alterado, ¿cómo es posible que la obra resulte bien interpretada? Así y todo, algo nos llegó de *El Retablo* y pudimos sentir la presencia evocadora de ese mundo romanesco tan maravillosamente captado por el gran músico andaluz.

(1947, núm. 31)

Lunes Musicales [VI]

El séptimo concierto *de los Lunes* estuvo organizado por Carlos Chávez, quien participó como director y pianista acompañante, siendo los demás intérpretes la cantante Oralia Domínguez y los cuartetos "Contreras", "González" y "México".

El programa se inició con una *Fantasía* para dos violas y violonchelo de Jesús Bal y Gay que, por no haber sido ensayada suficientemente, fue necesario estuviera dirigida, a pesar de lo cual resultó tan mal ejecutada que se repitió en la segunda parte del programa.

No se si conscientemente Carlos Chávez incluiría, en este concierto, el Octeto de Mendelssohn con el propósito de rendir un homenaje al gran músico alemán en conmemoración del primer centenario de su muerte. El doble cuarteto tocó con entusiasmo y ganas, y si bien no fue ésta una versión que se distinguiera por lo refinada y profunda, tuvo sin embargo algunos momentos de frescor, frescor que domina en la música de Mendelssohn de esta época en la que habita un eco resonante de Bach.

El Cuarteto en Re de Carlos Jiménez Mabarak me pareció sólo medio cuarteto, formado por los dos primeros movimientos. El tercero más parece pertenecer a una suite y el cuarto casi no existe. El compositor escribió su Cuarteto como un "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz", quizás para justificar así el carácter de su escritura musical, intención que difiere mucho de la de otros autores que, siendo su manera musical muy diferente a la del homenajeado, se esfuerzan por hacerla semejante. Sin embargo en la música de Mabarak hay siempre cierto frescor, cierta expresividad que promete una realización más plena de su autor en obras futuras.

El concierto terminó con los *Tres Poemas* para canto y piano de Carlos Chávez. Estas canciones tan bien logradas, que corresponden perfectamente con la intelectualidad de los poemas de Pellicer, Novo y Villaurrutia, fueron cantadas por Oralia Domínguez con la misma frialdad con que fueron escritas y que es su principal encanto. La parte del piano estuvo a cargo del propio autor y fue una lástima que tuviera que hacerlo en uno de esos pianitos *de mentiras* que se usan en las casas de departamentos, fue una lástima, porque siempre he admirado la manera de tocar de Carlos Chávez, tan sutil y verdaderamente musical.

(1947, núm. 35)

Décimo aniversario de una asociación

Motivo de satisfacción debe ser para el público de conciertos de la ciudad de México el que una institución como la Asociación Musical Manuel M. Ponce cumpla diez años

de existencia. Diez años de vida musical durante los cuales ha ofrecido a ese público, al que debe, paradójicamente, parte de su existencia, no sólo la posibilidad de escuchar a los más eminentes músicos mexicanos y extranjeros residentes en el país, sino también a cuantos artistas jóvenes eran ya dignos de ser conocidos.

Toda la complejidad que supone la organización y funcionamiento de una asociación cultural, con aspiraciones a la más alta calidad y trascendencia, ha ido realizándose plenamente, durante diez años bajo el nombre de uno de los músicos mexicanos de más valía; capaz de conservar despierta la admiración del público, el afecto de sus discípulos y amigos, y la simpatía y el entusiasmo de un grupo de personas animadas por el tesón, la voluntad y el empeño de María de los Ángeles Calcáneo.

En la culta ciudad de Barcelona de gran abolengo musical, desde donde escribimos estas notas, no existe ninguna asociación comparable a *la Ponce*. Los músicos jóvenes españoles no cuentan con el apoyo de una organización de conciertos que les permita presentarse ante el público formal. Las magníficas instituciones musicales de esta ciudad parecen preferir sólo artistas consagrados o de prestigio, importándolos en su mayoría, para alimentar de esa forma la vanidad, principalmente, de sus asociados...

La Asociación Musical Manuel M. Ponce se ha honrado con la presencia en sus programas de artistas eminentes pero ha sabido aprovechar el prestigio que esos artistas le confieren para respaldar, ante el público, la actuación de músicos incipientes. Las dos series de conciertos en que se divide cada una de sus temporadas permite a esos artistas noveles entregarse al auditorio sin el temor y la preocupación de las comparaciones.

Por otras muchas razones la Asociación Ponce es digna de nuestra admiración y aprecio, ya que su intervención en la vida musical no sólo se refiere a la organización de conciertos sino que también procura enaltecer los méritos de cuantos lo merecen.

La suma de los beneficios morales que para una gran ciudad supone el contar con una agrupación que vele por la música y los músicos es inestimable. Así parecen reconocerlo, cada día más, patrocinadores o instituciones oficiales. Pero si este reconocimiento fuera prácticamente más decidido, la Asociación Ponce lograría sin duda esa estabilidad a que aspira, sin estar expuesta a depender exclusivamente del esfuerzo, no siempre constante, de unas cuantas personas, que a su vez son alentadas por una sola... Ma. de los Ángeles Calcáneo presentó en el Congreso Nacional de Música celebrado en México en 1956, una ponencia llena de interés titulada: "Proyecto General de Organización de una Asociación Promotora de Conciertos". Si cuanto en ella se dice fuera realizado, el resultado sería sorprendente y definitivo para asegurar el porvenir de quienes nacen predestinados a la música, o viven para ella en México.

El maestro Ponce al morir inspiró esta asociación que alienta con su nombre desde hace ya diez años. Si el recuerdo de un gran artista ha podido vivir unido a los nombres de todos los músicos de México gracias a esta Asociación, podemos considerarla como un monumento, al que debemos desear toda la inmortalidad de su nombre.

(1958, núm. 68)

Estreno de *Quetzalcóatl* [de Josep Soler]

En el II Festival Internacional de Música de Barcelona que acaba de terminar, México sólo estuvo presente en el título de una obra, *Quetzalcóatl*, del compositor catalán Josep Soler. Pero esta obra bastó para que los comentarios sobre nuestro país fueran frecuentes; en las conversaciones, en las notas al programa, en las gacetillas, en las críticas de la prensa... Quisiéramos dejar constancia de todo ello no sólo por la relación del título y la intención mexicanista de este autor, sino por haber sido una de las mejores obras nuevas del festival.

Soler fue llamado varias veces al escenario. En pocas ocasiones hemos visto hacerlo con mayor entusiasmo, sobre todo tratándose de una obra cuyo lenguaje musical no puede ser más difícil y complejo.

Estamos seguros que en gran parte se debió a la estrecha relación y coincidencia del título de la obra, tan sugestivo y lleno de misterio, con esa intención musical abstracta, tan bien conseguida por Soler, y que en un sentido ideal podría corresponder a la música real de los antiguos mexicanos, que los conquistadores no dejaron sobrevivir.

Valdría la pena incluir aquí la "explicación" hecha por Soler en el semanario *Destino*, del 3 de octubre de 1964, por lo que pueda interesar respecto a la instrumentación, sentido y forma musical de su obra, y también por cuanto significa su admiración, que es la de todos los españoles cultos que hemos tratado, hacia las antiguas culturas mexicanas.

> Quetzalcóatl, dios creador, señor de los vientos, de la aurora, muerto para redimirse de sus pecados y con ello redimir a la Humanidad, desciende a los infiernos, al país de los muertos y asciende a los cielos, convirtiéndose en la estrella de la mañana. Es el Dios máximo del panteón azteca y su extraordinaria analogía con los redentores del continente europeo lo hace particularmente fascinante.
>
> En este poema para flauta y pequeña orquesta he intentado expresar, en una pura construcción sonora, mi impresión de revivirla a través del idioma tan esotérico y a la vez tan preciso de la música.

El autor aprovecha esta ocasión para expresar su homenaje y respeto a una cultura y una civilización desaparecida bajo la fuerza de unas circunstancias increíbles: en pocos años se consumó el genocidio de todo un pueblo refinadísimo y de su deslumbrante grandeza quedaron sólo unas admirables ruinas que poco a poco van surgiendo para nuestra admiración.

En el reducido conjunto instrumental se emplean instrumentos de timbres muy agudos y de gran nobleza de sonido: celesta, glockenspiel, piano, violín, la flauta solista y los *bloks* agudos; el tam-tam y el violonchelo, con las notas graves del clarinete y la trompa, contribuyen a equilibrar el conjunto. La forma de este breve poema es ternaria: después de una introducción el clímax viene señalado por una intervención

del piano, de sólo tres compases. El "largo" final concluye la obra serenamente y en "pianísimo".

A manera de información queremos añadir que Josep Soler es uno de los compositores de mayor capacidad técnica y de trabajo que hayamos conocido. Discípulo brillantísimo del maestro Cristobal Taltabull, ha escrito varias obras para órgano como *O lux beatae Trinita*, estrenada en Lugano (1964), *Cantata para tenor, órgano y cinta magnetofónica*, seis preludios y otras [obras] más para dicho instrumento. Para orquesta ha escrito una Sinfonía que le valió el *Premio Ciudad de Barcelona, 1961*, *Canticum ad Honorem S. Mariae* estrenado en el Festival de Cuenca y *Constantes Rítmicas en el modo 1°* estrenada en el recientísimo Festival Hispanoamericano de Madrid. Cuenta en su producción un ballet para orquesta de cuerdas *Danae* y dos óperas; *Agamenón* y *Oedipus*. Con la primera obtuvo el segundo premio *Rainero de Mónaco*. Ha escrito varios *lieder* con poemas de Rilke y textos de San Pablo.

(1964, núm. 123)

Otros testimonios[1]

[Dos apuntes sobre Angélica Morales]

I

El principal acontecimiento musical, durante el mes de abril, fue, sin duda alguna, la presentación, la noche del día 22, en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, de la pianista mexicana Angélica Morales, ausente de su patria hacía ya muchos años.

Habíamos oído hablar de ella a nuestros profesores del Conservatorio que la escucharon durante su permanencia en Europa, cuando la joven intérprete actuaba en compañía de su esposo, el viejo y famoso pianista Emil von Sauer.

A pesar de cierta aridez, de cierto rebuscamiento que encontramos en sus programas, Angélica Morales no nos ha defraudado, aunque tampoco nos entusiasme. Para nosotros, el que toque mejor o peor una obra no es lo que nos importa. Lo que nos aleja, lo que nos desagrada, es la intención de su escuela pianística que nos parece una tanto dura, fría, inexpresiva, sin que esto quiera decir, por supuesto, que Angélica Morales no sea una excelente pianista.

(1946, núm. 11)

II

No voy a considerar aquí a la pianista Angélica Morales como una *gloria nacional*, porque esto me impediría decir lo que verdaderamente pienso de ella. Comprendo, desde luego, que su empeño, su labor, su trabajo para alcanzar un lugar entre los grandes concertistas del mundo es digno de toda nuestra admiración y respeto y que, con verdadero entusiasmo, debemos reconocer y aplaudir sus triunfos en ese sentido.

En los tres recientes conciertos de Angélica Morales –auspiciados por la Asociación Musical Daniel– pude confirmar, una vez más, el tipo de pianista que ella significa.

La representación de una escuela pianística, por más que corresponda al temperamento de un intérprete, si éste no sabe utilizarla para expresar su más profunda

[1] Todos los escritos incluidos en esta sección son fragmentos. La fuente se indica igual que en la parte anterior con el año de edición y el número correspondiente de la bibliografía.

emoción, muy poco es lo que interesa. En el caso de Angélica Morales, esta representación, esta escuela no parece puesta a su servicio, sino es más bien ella quien parece puesta y dispuesta a servirle.

En efecto, entre Angélica Morales y el piano, hay una especie de muro escolar que no permite transparentar lo que uno busca en todo intérprete. Sus interpretaciones las veo, las entiendo, más que las oigo, o mejor dicho, las oigo más que escucho. Hay en ellas algo demasiado terrestre que no permite a la música surgir en su esencialidad.

La música "de concierto" de los programas de Angélica Morales es, sin duda, el mayor de los obstáculos que nos impide acercarnos a ella, esa literatura musical antipoética, teatral, falsamente trascendente, pero que atrae a un público asombrado y a unos intérpretes que se super-superan a sí mismos.

(1947, núm. 30)

[María Teresa Rodríguez]

Ser pianista es algo más que tocar el piano. Ser pianista es algo más que ser profesional. Ser pianista es tocar el piano con maestría, y la maestría es condición primera de todo acto interpretativo. Tal es el caso de María Teresa Rodríguez quien nos hizo meditar en ello durante el concierto ofrecido por ella a la memoria de Antonio Gomezanda.

Algunas obras de Bach, Beethoven y Chopin (la *Sonata* con la Marcha Fúnebre cumplió aquí con sentido casi litúrgico) llenaron el tiempo que correspondió a la primera parte del programa. La segunda, en cambio, no la llenaba sino la cubría una larga suite de escenas evocadoras de rituales aztecas de Gomezanda, y una Sonatina, más ingeniosa que profunda de Bartók.

La obra de Gomezanda estaba incluida con toda la mejor intención de rendirle homenaje. Lástima que no fuera una obra importante ya que así el homenaje lo habría sido realmente; pero se trata de una música sin peso, sin calidad, sin belleza. Sirvió, sin embargo, para demostrar cómo, cuando un intérprete es de la calidad y la honradez de María Teresa Rodríguez, se puede tener despierto el interés del auditorio hasta el último compás aunque no sea para nada.

Decir que fue éste un concierto brillante sería inexacto porque el brillo no representó aquí su papel de impresión al auditorio, sino que fue consecuencia de la maestría de gran pianista, de pianista completo y total que es María Teresa Rodríguez.

(1961, núm. 104)

[Gerhart Muench]

El segundo concierto de la serie estuvo a cargo del pianista alemán, residente en nuestro país, Gerhart Muench. El programa exclusivamente de obras de música contemporánea, despertó un interés inusitado, interés que cada día se acentúa más cuando de música contemporánea se trata, no sabemos si por curiosidad de mala ley o por curiosidad de pura ley. El caso es que la sala entera vibró ante la personalidad del pianista entregado, absolutamente entregado de cuerpo y alma, a las obras interpretadas, las cuales parecen exigir al intérprete la vida misma, cosa que no regateó Muench salvándola a pesar de todo...

Nadie podrá negar que la escritura pianística de los compositores más recientes es verdaderamente contra el piano, o mejor dicho injusta para ese instrumento al que se pide, se exige las mil y una noches de matices. No cabe, eso sí, la menor duda, de que esos compositores son honrados y esa vida que piden del intérprete está de antemano respaldada por la de ellos mismos sobre el papel pautado.

(1961, núm. 104)

[Viviano Valdés]

El concierto a que asistimos correspondió al pianista Viviano Valdés. Fue éste, según supimos, uno de los primeros conciertos de responsabilidad particular directa de Viviano Valdés con el público. Nuestra atención fue quizás por ello mayor, ya que adivinamos un futuro indudable en la personalidad incipiente del joven pianista. Porque no se trata de que un artista nos impresione por sus facultades, por su poder inmediato y casi siempre momentáneo. Lo único que profundamente puede convencer con vistas al futuro de un intérprete es esa seguridad interior, la sensibilidad, el sentimiento naciente que "entre líneas" surge, sin apenas proponérselo, y va revelándose. (Fuera de programa, que estuvo formado con obras de Bach, Schumann, Ponce, y Franck, anunció Viviano Valdés *Dos Secretos*, de Salvador Moreno. La interpretación de estas dos pequeñísimas piezas equivalieron a primeras audiciones ya que, según investigamos, su autor las tocó por primera vez hace muchos años como su Op. 1).

(1961, núm. 105)

[Miguel García Mora]

Miguel García Mora, uno de nuestros pianistas de verdad, regresó de América del Sur. Tocó en varias ciudades del Perú, de Chile y de Bolivia y en todas se le aplaudió con entusiasmo y se le elogió sin reserva. El elogio natural, sencillo y limpio que García Mora provoca en su auditorio y en los críticos, es el mejor índice de su valor como intérprete. Ser un intérprete equilibrado es o debiera ser la aspiración de todo ejecutante, ya que rebasar los límites que el creador ha marcado a su obra, aun bajo el nombre de la genialidad, es traicionarlo. Un intérprete que convence y conmueve por el camino de la naturalidad del arte es sencillamente un verdadero artista.

Un día en las oficinas de Madame Bouchonier en París (famosa representante de artistas), vi con cierto sobresalto entre las fotos de los mejores intérpretes de la actualidad, la de García Mora.

Madame Bouchonier que me observaba se acercó y me dijo: "Ah monsieur, c'est vrai, c'est un artiste mexicain. Un veritable artiste", y comprendí que quería decirme un artista al servicio de la música, un artista serio, sin aprovechamiento ni abuso personal. En las crónicas periodísticas, principalmente de la ciudad de Lima, que tuve ocasión de leer y que se refieren a las actuaciones de García Mora, también se habla un poco de la música mexicana que este magnífico pianista incluyó en sus conciertos. El crítico de *El Comercio* que firma con las iniciales E.L., reconoce en Carlos Chávez a uno de los compositores más notables de América y analiza brevemente dos de sus preludios para piano, en los que encuentra "bellos hallazgos pianísticos". Las *Piezas bailables* de Hernández Moncada le recuerdan a Satie y Poulenc y en cuanto al compositor Rodolfo Halffter, "uno de los más notables de la actualidad", le parece descubrir que "ya no es español puro" y que "su mexicanismo se advierte con fuerza en su sentido rítmico y en ciertos giros melódicos..."

(1954, núm. 50)

[Cuatro apuntes sobre Carlos Chávez]

I

Se conoce al compositor Carlos Chávez bajo muy diferentes aspectos: como organizador, director de orquesta, divulgador de la música moderna, pianista, compositor, musicólogo, etc., y por conocérsele en tantas actividades se le desconoce en lo que verdaderamente vale más, esto es, como compositor.

En ese sentido se ha dicho que es un músico "nacionalista" y "modernista", con lo cual se le juzga injustamente, pues se le juzga sólo por una parte de su obra, que únicamente tiene razón de ser en cierto momento.

En dos de sus composiciones dirigidas por él durante el mes de junio y que pertenecen a dos épocas de su creación musical, distantes entre sí veinte años, se descubre la transformación que en él se ha realizado.

Todo lo que en su suite de *H.P.* nos parece superficial, aparente, inconcreto, teatral, en su Concierto para piano y orquesta es profundo, real, concreto, auténtico. La posición nacionalista de la primera de esta obras no logra darnos, con excepción de los dos primeros trozos, tan ajenos a los que les siguen pero que a la postre son los que le dan consistencia, esa sensación de verdad, de verdad profunda de lo que no es un juego, una distracción, un pasatiempo, y con su mexicanismo brillante, a flor de piel, es por eso mismo una música menos mexicana que la del Concierto para piano, serio y fuerte, como nuestra escultura arqueológica, reservada, cruel, tremenda y fea, estéticamente fea, claro está con la belleza interna por virtud de la cual las obras son, pese a su apariencia, obras de arte.

Con su Concierto para Piano y Orquesta, el compositor Carlos Chávez ha dejado de ser "modernista", en lo que este concepto tiene de búsqueda, y "nacionalista", en lo que esta palabra indica como limitación, para convertirse al fin, en "músico mexicano", esto es, universal.

(1946, núm. 11)

II

Se ha hablado mucho de Carlos Chávez pero no siempre circunstancialmente o, mejor dicho, a medias. ¿No es tiempo ya de que se intente situar con honradez y sinceridad su inquieta personalidad?

Por supuesto que sí, aunque no pretendo hacerlo ahora en esta sola crónica, en la que quisiera, al menos, hilvanar algunas ideas que me fueron sugeridas por su actuación durante el décimo concierto de la actual temporada y en el que pudo expresarse, como director de orquesta, en casi toda su plenitud.

Quienes sólo han elogiado a Carlos Chávez no siempre han sabido responder de sus elogios y quienes sólo lo han atacado, menos han podido responder de sus ataques. Sin embargo, aparte de los valores indudables que se le niegan o se le reconocen, unos y otros llegan a coincidir, si se les extrema, en que Carlos Chávez para el público es antipático, según unos, y según otros simplemente que no es simpático. Que como intérprete es poco apasionado, según unos, y según otros que es frío, todo lo cual viene a ser lo mismo. Esto para referirme solamente a dos de las características generales de quien como ejecutante se expone a la opinión pública.

Por mi parte, yo también creo que Carlos Chávez es un intérprete frío, poco apasionado, pero sin dar el menor sentido peyorativo a este modo de ser, puesto que la historia del arte tiene magníficos ejemplos de artistas que consideramos fríos, desde Praxíteles hasta Ravel o Paul Valéry, y que sin embargo pueden, incluso, apasionar a quienes los comprenden.

Me gustaría citar aquí alguno de los elogios que se han escrito a propósito de la frialdad en el arte, lo que me excusaría de no insistir más en esto, ya que la frialdad, si es esencial en algún artista, cobra un valor equivalente –externo, estilístico, con su encanto propio–, a la cálida emoción de otro.

El concierto a que me he referido dio principio con la siempre bella obertura *Egmont* de Beethoven, amable cortesía con que esta semana Carlos Chávez esperó a los rezagados de cada concierto, y a continuación la Sinfonía número 6, *Patética* de Tchaikovsky, sinfonía que su propio autor consideraba "con programa, pero un programa de una especie que ha de permanecer en el enigma para todo el mundo", según sus palabras cuando escribe al amigo a quien se la dedica, agregando: "que lo adivine quien pueda". Sea lo que sea este "enigma", no cabe duda que todos acabamos por sentirnos dramáticamente angustiados, como bajo el peso de una fatalidad.

En la segunda parte escuhamos, con el mismo interés, siempre renovado, que despiertan las sinfonías de Beethoven, la séptima, no menos patética, y en la que, como es frecuente en muchas de sus obras, pasa bruscamente, y el público con él, de la más sana alegría a la más enfermiza desesperación, haciéndonos partícipes de su atormentada vida interior.

La versión que Carlos Chávez dio de estas obras fue clara, precisa, fría, pero a base de una honradez ejemplar, obedeciendo siempre a la voluntad escrita de sus autores hasta en sus más nimios detalles, como pudieron constatarlo quienes conocen las partituras.

¿Podría decirse por ello que Carlos Chávez peca de honrado? Seguramente que sí, aunque debe agregarse que si la excesiva honradez en el arte es un pecado, es un pecado venial, en comparación con el pecado mortal, más frecuente, de los virtuosos y los especialistas en un autor o en una época.

(1947, núm. 20)

III

¿No sería bueno que Carlos Chávez se despreocupara un poco, se abandonara más y dejara sonar algunas notas falsas de su orquesta en bien de la música que toca?

Las notas falsas, por supuesto, pueden ser fatales si son excesivas, pero en una orquesta entrenada, que ensaya y trabaja como la Sinfónica de México no hay razón por lo mismo, para preocupar a tal grado a su director el día del concierto, dando al público la impresión de que sólo atiende a la perfección material de la obra, a que no haya

errores, lo cual, vuelvo a repetir, casi no importa si el espíritu, el carácter de una obra ha sido también cuidado y es lo que predomina.

(1947, núm. 21)

IV

Carlos Chávez después de dirigir con el éxito de siempre la Sinfonía de Johann Christian Bach, la de la cantilena del oboe, interpretó con la falta de éxito de siempre la Quinta Sinfonía de Beethoven. Los *tempi* según el metrónomo marcado dan a la sinfonía un carácter al parecer poco beethoveniano. Esto es lo que hace decir al crítico Adolfo Salazar que "Chávez convierte a esta Sinfonía en la sinfonía del triunfo en lugar de ser la de la duda y la del hombre que se debate contra el destino" (*Novedades*, 2 de mayo de 1954). En desquite, Carlos Chávez estrenó con éxito casi unánime de la crítica y cierta aprobación del público, menos injusto que en otras ocasiones, su propia Quinta Sinfonía para orquesta de arcos.

(1954, núm. 49)

Darius Milhaud

Magnífico artista ya que une a la maestría técnica la inapreciable condición de la emotividad (de la cual carece la mayor parte de la música moderna), Milhaud ha creado una música exenta de exhibicionismo, expresiva hasta cierto punto, justa y medida, y que recuerda, como ninguna otra, la mejor pintura francesa post-impresionista.

Su Primera Sinfonía que formaba parte del programa que él mismo dirigió es sin duda alguna, el mejor ejemplo para los compositores actuales, ya que con ella ha demostrado Milhaud, la conciencia profesional que se necesita (además del compromiso histórico que representa), para escribir una obra cuyo contenido corresponda al de una forma cuando ésta ha sido uno de los más altos medios de expresión artística. Así, de su abundante producción musical, es esta la primera obra a la cual su autor se ha atrevido a llamar *Sinfonía*, con la seguridad de serlo.

El público demostró a Milhaud en esta ocasión, si no toda su comprensión sí, en cambio, toda su admiración y simpatía.

(1946, núm. 11)

[Paul Creston: *Chant of 1942*]

El norteamericano Paul Creston con su *Chant of 1942* de efectos fáciles, demasiado conocidos, consigue menos proponiéndose más: dar con su música testimonio (seguimos casi sus mismas palabras) de los sentimientos de una persona en la contemplación de los recientes acontecimientos de la guerra, actitud muy similar a la del compositor soviético Shostakovich, quien tampoco ha podido, con tan buenos propósitos, conmovernos.

¿Cuándo se convencerán los compositores actuales, salvo contadas excepciones, que la trascendencia, que la calidad de una obra son ajenas al tema, al argumento de que se han servido, y que éstos sólo deben ser el pretexto, el punto de partida que el artista con su poder creador, transforma, rebasa, para expresar lo más íntimo de su ser, su peculiar sentimiento ante la vida?

Estamos acostumbrados a que las cosas, en arte, se nos den ya hechas, ya situadas, ya valoradas y cuando por nosotros mismos las descubrimos buscándolas, nos sorprende ver el valor diferente que en realidad tienen y que aquél, el conocido, sólo ha sido puesto para fijarles un precio, un valor convencional en la historia del arte.

(1947, núm. 24)

[Audición de Música Experimental]

La maternal Asociación Ponce en sus cuatro conciertos del mes, presentó a Rino Brunello, violinista, acompañado al piano por Franke Uhlenbroeck, una "Audición de Música Experimental", el coro "Hazamir", y al pianista Tapia Caballero.

De estos cuatro conciertos el que llamó más la atención por lo abismal, digamos, fue el de la llamada música experimental: concreta, electrónica, magnetofónica. Jiménez Mabarak, con asistencia técnica de José [Raúl] Hellmer, estuvo encargado de regrabar en cinta cuantos ejemplos le fue posible reunir de esas...músicas. Fueron inútiles las excelentes advertencias impresas de Juan Vicente Melo y las notas al programa de José Antonio Alcaraz, no menos excelentes, porque a la hora de la realidad no se puede menos que pensar que "el silencio es oro". (Algunos cuadros abstractos-decorativos, adornaban el escenario).

(1961, núm. 105)

Concierto del Conservatorio

El primer concierto de la recién formada Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada, tuvo lugar el día último del mes, en el Palacio de Bellas Artes.

Ante las caras conocidas de los músicos profesionales que la integran, y que en gran número pertencen a la Orquesta Sinfónica de México, nos preguntamos ¿por qué esta orquesta llamada del Conservatorio no está formada por alumnos de ese plantel?; si así fuera, la dirección casi mecánica del compositor Hernández Moncada, sería, escolarmente, muy provechosa.

Con la obertura de Rossini *La Gazza Ladra* dio principio el concierto y sirvió a los músicos para "hacer dedos", preparando al mismo tiempo al público, bastante numeroso para escucharlo.

En el "Concierto en Do mayor para dos pianos y orquesta" de Bach, los solistas sí fueron alumnos del Conservatorio y, como tales, tocaron sus respectivos pianos. La orquesta acompañó sin gran delicadeza.

En seguida del intermedio, el aspecto que presentaba el escenario era verdaderamente curioso, pues solamente lo ocupaban algunos músicos percusionistas. La obra que ejecutaron fue la *Tocata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez. Debo confesar que lo inusitado del conjunto instrumental no correspondió a la composición de Carlos Chávez, a quien faltó, para salir victorioso de tan, a pesar de todo, atractivo conjunto, un sentimiento que podría llamar mágico, porque solamente con un sentido primitivo del ritmo es posible alcanzar una fascinación, un encantamiento musical equivalente al de la música misma.

La *Rapsodia* para clarinete y orquesta de Debussy tuvo como solista a Anastasio Flores. Esta pieza fue escrita por el gran músico francés para los exámenes de instrumentos de viento en el Conservatorio de París. Desde luego la calificación que yo daría a sus intérpretes no sería la más elevada.

El concierto terminó con la Primera Sinfonía del propio director Eduardo Hernández Moncada. En esta obra, de dimensiones realmente sinfónicas, la música, más que estar de por sí, parece más bien estar representada. Suena a música moderna, o mejor dicho, resuena a música moderna. Lo que su autor quiere decirnos lo oculta, ni siquiera lo insinúa, y así nos quedamos sin saberlo, pero sospechamos, dada la maestría que se manifiesta en su sinfonía, que en obras posteriores llegue a decírnoslo claramente.

(1947, núm. 31)

[Homenaje a Moncayo]

Los organizadores de la "Casa del Lago", o mejor dicho de las actividades de esa entidad de la Universidad Nacional, no olvidan nunca la música y sus conciertos aúnan al interés de los intérpretes escogidos el de un público no escogido y por lo mismo único. En uno de estos conciertos se rindió homenaje a José Pablo Moncayo interpretándose exclusivamente obras suyas.

José Antonio Alcaraz, más enterado aunque igualmente convencido del valor musical de la obra de Moncayo, dijo algunas palabras antes de las *Tres piezas* para piano, Sonata para violín y piano, Trío para flauta, violín y piano, y Tres arias de la ópera *La mulata de Córdoba*. El interés del concierto resultó evidente, en primer lugar por la rareza que supone un concierto íntegramente formado con obras de un solo compositor mexicano. Colaboraron con verdadero empeño y a la altura de la música: Alicia Urreta, Manuel Enríquez, Gildardo Mojica, Cristina Quezada, Jorge Lagunes, Armando Montiel y Homero Valle.

(1961, núm. 105)

[Dos apuntes sobre María Teresa Prieto]

I

De María Teresa Prieto, la tenaz compositora española, se estrenó su *Oda Celeste*, poema sinfónico para orquesta y "voz incidental", voz incidental que estuvo encomendada a la espléndida soprano Irma González.

Debo confesar que no encontré en este poema sinfónico nada de *Celeste*, es más, creo que la música no se levantó del suelo ni un palmo, demasiado empeñada en su estructura, atada al papel pautado. La música de María Teresa Prieto es hasta hoy la música de un estudiante inquietado, pero no inquieto, con preparación y atesoramiento, pero sin despreocupación y prodigalidad. No dudo que algún día logre esta compositora, sueltas ya tantas amarras, navegar con su música hacia alguna parte, por lo menos en ese puerto que alcanzan quienes como ella trabajan con empeño y con entusiasmo.

(1947, núm. 26)

II

La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara de Madrid, en un concierto extraordinario, hizo entrega del "Premio Samuel Ros 1958" a la compositora María Teresa Prieto, por su *Cuarteto Modal* presentado al concurso bajo el lema "México".

La personalidad de esta compositora es bien conocida en México, en donde reside desde hace muchos años y en donde además de haber estudiado composición con el maestro Manuel M. Ponce, y orquestación con el maestro Carlos Chávez, ha realizado la mayor parte de su obra.

Su *Cuarteto Modal* aunque no se nos pareció un cuarteto formal, en sentido estricto, está logrado con gran economía de recursos técnicos y alentado por un sentimiento de unción, a tono con el carácter de los medios musicales empleados por su autora, que lo hacen merecedor, sin duda, al premio. Se expresa María Teresa Prieto y pone de manifiesto su sensibilidad; valores fundamentales de toda obra de arte que, por modesta que parezca, son los más estimables, junto al derroche técnico tan frecuente en tantos autores y tan inútil como complejo.

(1959, núm. 77)

[Miguel Bernal Jiménez: Suite nupcial]

El concierto teminó con la *Suite Nupcial* del compositor moreliano Miguel Bernal Jiménez quien tuvo la "idea magnífica", según se indica en el programa, de componer una obra que pudiera "llenar las necesidades litúrgicas de una Misa y Matrimonio", ya que es en esas ceremonias "donde se ejecuta la música menos religiosa". Pero este magnífico propósito resultó más bien negativo, quiero decir, que la obra de Bernal Jiménez tuvo muy poco de religiosa.

Nunca me ha gustado la música de Bernal Jiménez, porque siempre me ha parecido vacía, o más bien, llena de nada y esta nada demasiado evidente me da la sensación de una travesura sin sentido, de una distracción sin consecuencias.

Siempre guardé la esperanza de que Bernal Jiménez, por haber tenido preparación musical religiosa y vivir en un ambiente religioso, al escribir para la liturgia, esa inspiración, forzosamente ausente en obras profanas, encontraría por tal camino su natural salida. Pero esta Suite con su *Marcha*, *Ave María*, *Ofertorio*, y *Ecce sic benedicetur* ha venido a confirmar que es nada, esa vaciedad está también aquí presente.

En cuanto a la insistencia –moderada– de Bernal Jiménez por utilizar algunos procedimientos de la música moderna, dan ganas de decirle, parafraseando, aquello de

Maese Pedro en el Quijote: "sigue tu canto llano y tu contrapunto y no te metas en modernismos que se suelen quebrar de sutiles".

(1932, núm. 47)

[El Concierto para piano de José Rolón]

El tercer programa de la Orquesta Sinfónica de México estuvo dedicado a obras de autores mexicanos o residentes en México, y fue, para mayor sorpresa y satisfacción nuestra, el más concurrido. En la primera parte dos obras de José Rolón que cumplieron plenamente su cometido musical, y en la segunda un Poema Sinfónico, *Sísifo*, de Tapia Colman y una *Cantata de la Revolución Mexicana* (¿no debería decirse a la Revolución y no de la...?) de Adomián, que cumplieron menos plenamente...

Volver a escuchar estas obras de Rolón fue de sumo interés ya que pocas veces pueden ser oídas, y el nombre de su autor no se ve casi nunca en los programas siendo, como es, uno de los pocos compositores dignos de tal nombre. Miguel García Mora tocó el Concierto en Mi menor para piano y orquesta con la perfección acostumbrada en este pianista, perfección no exenta de interés sonoro más que musical, ya que la obra de Rolón parece querer ser un juego de maestría orquestal y rítmica antes que la expresión de sentimientos puramente musicales.

(1961, núm. 107)

Academia de la Danza [*El zanate* de Blas Galindo]

La "Academia de la Danza Mexicana" (¿no sería mejor Mexicana de la Danza?) presentó su primera temporada de ballet en el Palacio de Bellas Artes. El grupo está dirigido por Guillermina Bravo y Ana Mérida, cuenta con la colaboración de destacados artistas e intelectuales y tiene el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su tendencia ideológica –hasta ahora sólo teórica– es la nacionalista y su técnica de baile una de las muchas que tienen su origen en la Alemania de hace ya algún tiempo.

En esta primera presentación de la "Academia de la Danza Mexicana" la atención del público estuvo dispersa entre el decorado, el vestuario, la música y, en último término, la danza. En efecto, todo lo que debería ser accesorio tuvo demasiada presencia, demasiado cuerpo, y era realmente difícil atender –por lo menos en los *ballets* grandes– a los bailarines, sometidos a los gustos y a los caprichos plásticos de los pintores.

Esta cálida y expresiva, expresiva siempre, bailarina, como todos los grandes artistas, para decirlo con otras palabras de Walt Whitman, nos convence con sólo su presencia; y su presencia es ya la danza.

(1947, núm. 25)

Fragmentos sobre sí mismo

[El compositor y las grabaciones]

La grabación reciente de algunas canciones mías es el motivo de las siguientes divagaciones.

Para el compositor, la grabación de sus obras es, sin duda, una culminación. El final de una serie de afanes, a partir de la creación de la obra misma, por fijarla, recogerla, asegurarla hasta donde esto sea posible. Lo primero que el compositor desea una vez escrita su obra, es hacerla oír. Verla impresa es casi una necesidad (hasta hace poco tiempo la máxima aspiración de todo compositor, en cuanto al futuro material de su obra). La grabación representa un paso más, un paso decisivo, sobre todo si el compositor interviene. Es fácil comprender el valor que un disco pueda tener como ejemplo y norma para otro intérprete, y, en un sentido sentimental, personalísimo, como documento. (¿Quién no se emociona al escuchar ese disco en el que Debussy acompaña al piano a Mary Garden? A pesar de los muchos defectos de esa vieja grabación, uno lo escucha con la misma devoción de quien pudiera presenciar un milagro).

Se ha comparado los discos con las reproducciones tipográficas. Se dice que son equivalentes; que una buena reproducción de una obra pictórica, es como una buena grabación musical. Evidentemente es fácil hacer esta comparación por lo que tienen de común, en cuanto inventos, por poner al alcance la obra de arte. Pero en el fondo esta comparación no es exacta. Mientras exista el original de una obra de arte una copia o una reproducción serán únicamente eso: copia y reproducción.

En el caso de la música, que es un arte que fluye en el tiempo, ésta sólo "existe" en la medida en que un intérprete, en el momento de ejecutarla, la recrea. Por lo tanto, cuando escuchamos un disco vamos a una de las fuentes "originales" de la obra, según la versión que le da tal o cual intérprete.

Para el compositor, la existencia de sus obras grabadas le hace sentir la realidad de su esfuerzo creador y le abre horizontes insospechados para su futuro desarrollo; aunque tal vez una audición directa en un concierto tenga un atractivo especial por la ocasión única en que se produce y por el ambiente particular que crea la presencia física de los intérpretes y del público, la grabación, en cambio, ofrece al autor la existencia permanente de su obra.

A pesar de nuestra intervención directa en el presente disco no pretendemos que la versión de estas canciones sea definitiva: con toda honradez, y sin querer restar mé-

ritos a este disco, lo consideramos, desde luego, como una de las muchas fuentes posibles del original[2].

(1954, núm. 48)

[Tres óperas: *Severino, Carlota* y *Amelia va al baile*]

No es costumbre que se presente en una misma función, formando un solo espectáculo, tres óperas, por más que sean en un acto. Un acto de una ópera en tres actos no corresponde sicológicamene a una ópera en un acto. No se trata de duración en el tiempo de cada acto sino de la significación como planteamiento –argumento y música– que una obra completa y total exige de nuestra atención. La penúltima función estuvo integrada por *Severino*, de Salvador Moreno, *Carlota*, de Luis Sandi y *Amelia va al baile*, de Gian Carlo Menotti.

No puede juzgarse fácilmente la ópera de Salvador Moreno tratándose de un estreno mundial y de una sola función. Las deficiencias naturales –falta de ensayos, costumbre ya casi irremediable– imperantes en Bellas Artes, pueden desembocar en una representación mediocre, o incluso mala, de una obra bien conocida a la que, precisamente por conocida, no se trata de juzgar. Pero en una obra que se escucha por primera vez y sin garantía alguna en su representación, debe aconsejarse la prudencia. Esto no quiere decir que pudiéramos aventurar un juicio que en este caso, salvo error u omisión, sería favorable, ya que fue evidente la seguridad musical de Guadalupe Solórzano. Quienes esperaban de Salvador Moreno otra obra, no tienen derecho a menospreciar esta, que es la que él nos ha dado. Ésta es la que debemos ver, oír cuanto quiere decirnos su autor; y reconocer que no se trata de nada gratuito, ni superficial y que exige una atención que obliga a segundas o terceras audiciones para enjuiciar definitivamente.

En cuanto a la *Carlota* de Sandi encontramos una voluntad típica de los compositores de la generación a que pertenece el autor: fealdad. Fealdad melódica, armónica y toda clase de fealdades. Lo que quizá encontramos inadmisible es utilizar a unos personajes para todo lo contrario de la exaltación (y una ópera debe ser constante exaltación lírica).

En cuanto a *Amelia va al baile* sólo podemos decir que trata de un divertimento de Menotti, del empleo de toda clase de recursos –válidos o no válidos–. Rosa Rimoch en Carlota, y Beatriz Aznar, Franco Iglesias y Plácido Domingo en la ópera de Menotti,

---

[2] La grabación en cuestión es la *Primera antología de canciones*, María Bonilla, soprano, Salvador Moreno, piano, 1954 (ver discografía).

con Guadalupe Solórzano, sostuvieron con su entusiasmo y cualidades musicales el interés del público durante horas.

La función final de esta serie obligó a subir a escena una clásica ópera italiana a la que se puede calificar con todos los ismos posibles: *Fedora*, de Giordano, y cuyo único interés residió en escuchar la voz espléndida de una de las mejores cantantes que ha dado México: Aurora Woodrow.

(1961, núm. 104)

[Salvador Moreno acompaña a Margarita González]

La Asociación Ponce inició su segunda serie de conciertos con la participación de cuatro artistas mexicanos: los cantantes Margarita González y Maritza Alemán, el pianista Salvador Ochoa y el compositor Salvador Moreno (acompañando sus propias obras).

El público que llenaba la Sala Ponce y que principalmente estaba constituido por profesionales de la música, aplaudió con entusiasmo durante todo el concierto. Margarita González impresionó una vez más al auditorio por tantas y tantas cualidades vocales, facultades interpretativas, capacidad idiomática, dicción perfecta, y un timbre cada vez más intenso. Maritza por su parte también despertó admiración por su voz pareja y disciplinada; de una línea vocal segura y amplia... (una mosca indiscreta que revoloteaba por la Sala no tuvo otro lugar para su reposo que la nariz de la cantante, la cual sorprendida trataba inútilmente de espantarla con una de sus manos; el acompañante en turno, Salvador Moreno, observaba esta maniobra y no daba en la tecla, aunque esto casi nadie lo notara porque tratándose de una canción en lengua azteca todo podía parecer intencionado...)

(1961, núm. 104)

[Sobre la crítica]

Se me ha reprochado, un tanto superficialmente, que en estas crónicas o críticas, o como quiera llamárseles, señalo más lo negativo de una audición que lo que pueda haber en ella de positivo, aunque sólo sea desde el punto de vista social o cultural.

Debo confesar que no tengo mente de historiador y por lo tanto no es mi intención escribir en estas columnas de *El Nacional* la historia de la música en México; de ser

así, comprendo que debería tomar en cuenta la labor, el esfuerzo, el empeño, los logros de tal o cual institución con relación a tal o cual otra y, comparativamente, en diferentes épocas.

El no tener una actitud de crítico historiador no quita que yo no deje de tomar en cuenta el trabajo y el esfuerzo que representan, especialmente en México la organización y el sostenimiento de las actividades musicales; pero me parecería rebajarlas si el tono que empleara en mis artículos estuviera influido por todas esas consideraciones que convierten la crítica en simples opiniones caseras y provincianas. ¿No es tiempo ya de que en México se trate la música con el mismo rigor y exigencia con que se trata en cualquier parte del mundo? Por supuesto que sí, aunque para ello será necesario, por lo pronto, tomar una actitud equidistante de cualquier extremo: el de los que se limitan a la música conocida y el de los que se sienten atraídos solamente por la moderna y última expresión. Servir a unos u otros sería igualmente incompleto, porque elogiar la buena intención de ambos sin tener en cuenta en primer lugar a la música, es ineficaz, intrascendente e inútil.

Me parece más conveniente señalar en una crítica los errores, las debilidades, las fallas, porque creo que las cualidades, por serlo, no necesitan tanto ser encomiadas; en cambio, las faltas siempre son susceptibles de corregirse. En religión, como en arte, el camino de la perfección sólo se alcanza mediante la humildad y un auténtico rigor para con nosotros mismos.

(1947, núm. 38)

La música [nota aclaratoria]

Durante los meses en que he colaborado como crítico musical de *El Nacional*, he podido constatar que la manera de expresarme y de juzgar las actividades musicales de México no es la más adecuada todavía, la que mejor corresponde al momento actual.

En este momento parece ser que se trata de fomentar, de intensificar, de incrementar todo aquello que signifique un avance, un adelanto, un paso más en el resurgimiento, en el auge de la vida musical del país.

Así se comprende fácilmente que esta meritoria labor necesite del apoyo firme y decidido de la crítica, de una crítica poco severa, de una crítica cuya intención sea más inmediata, más circunstancial, de una crítica que sepa ajustarse a esas necesidades pedagógicas, orientadoras y contribuya a estimular en el público sus deseos de conocer y de saber.

De no ser esta crítica que ha dado en llamarse constructiva, las demás no tienen sentido, no tienen significación aún y se prestan a ser confundidas con la política mu-

sical o con las vulgares rencillas personales que, como es natural, nada tienen que ver con la crítica seria.

Comprendiendo la situación actual de la música en México, he decidido retirarme de esta colaboración semanal para esperar un momento más oportuno o para expresar mi opinión en la forma más adecuada, ya sea la del libro o la de la revista, sustancialmente diferente a la del periodismo.

(1948, núm. 47)

Lo flamenco de cerca

Mi primer contacto directo con lo flamenco lo tuve en la persona de Pastora Imperio. Recién llegado a España me fue presentada, por sorpresa, en casa de unos amigos. Ella sabía que un músico mexicano, que la admiraba desde siempre, iría esa tarde. La reconocí enseguida y me dirigí a ella sin disimular mi emoción. Desde su silla, como desde un trono, me tendió la mano sonriendo no sólo con los labios, sino también con sus ojos verdes, famosos como sus brazos y como toda ella. Me preguntó mi nombre y al oírlo comentó en voz alta, con seriedad y gracia; "¡inglé!". Por saberme mexicano parecía extremar su cordialidad y simpatía. Me dijo que por esas fechas estaban escribiendo su biografía y que ya iba muy adelantada; "por el año 7 o 9, cuando precisamente en México bailaba para don Porfirio". Me contó que años más tarde volvió y adquirió una casa en el Paseo de la Reforma donde, a pesar de sus deseos, habitó poco tiempo, pero que su único hermano, en cambio, vive desde hace años en la ciudad de México. Me mostró una pulsera apretada a su muñeca, adornada con monedas de oro mexicanas, monedas que días después vería yo vibrando musicales cuando Pastora, con los brazos magníficos en alto, bailaría para mí. Quiso conocer música mía y accedí sentándome al piano, aunque estaba seguro de que el género de mis canciones no era el que ella podría esperar. Traté de explicarle mi posición musical, pero me interrumpió diciendo: "claro hijo, ¡tampoco hay que ser un vulgarote!". Sin más, canté como pude mi *Canción del Naranjo Seco* y alguna más. Me pidió algo de ambiente mexicano y canté una de mis canciones en lengua náhuatl. Pastora entonces levantó los brazos improvisando una danza "mexicana", que a mí me pareció más bien, viéndola de reojo, "egipcia". Esa misma noche, ya en un lugar adecuado –un reservado de taberna, con guitarristas y cantaores–, la vi bailar *por soleares* como si realizara un rito. Lenta, muy lentamente se levantó de la silla –como si se asiera del hilo invisible del tiempo– y comenzó a bailar con una sencillez impresionante. ¡No en vano desde la más remota antigüedad fueron famosas las bailarinas gaditanas!

En dos ocasiones volví a ver a Pastora en Barcelona, y más tarde en Madrid, en el restaurante de su hija, bebí con ella una "caña" de manzanilla. Al despedirme me dijo con simpatía y sorna: "bueno hijo, no vayas a decirme como acostumbran en tu país, *hasta lueguito, hasta lueguito* y...nunca más".

Y en efecto, hasta la fecha así ha sido.

Una sesión de cante flamenco exige verdadero espíritu de autenticidad en el auditorio. Se cree, no sin razón, que si todo el auditorio no siente y comprende la verdad del cante jondo, no se logra la atmósfera propicia para que la espontaneidad y sentimiento del cantaor se exprese plenamente. Los *jaleadores* surgen. Sólo hace palmas quien tiene que hacerlas y sólo dice *olé* quien sabe el momento justo de decirlo. Es una intimidad que no admite profanos. Por eso quienes participan de una verdadera reunión de cante verdadero, sólo pueden ser los *cabales*. Por mi ascendencia andaluza siempre me he sentido con ciertos derechos y sin embargo, cuando fui invitado en Cádiz a la casa de un carnicero, que reunía a un grupo "de lo mejó", se me advirtió no decir nada, en principio, de mi verdadera nacionalidad.

La voz del viejo y patriarcal cantaor Aurelio Sellés (*Tuerto de Cádiz*), imperó en la reunión de aquella tarde. Otros cantaores y guitarristas de prestigio participaron también, pero Aurelio fue el centro impresionante y recio. Mi acento al hablar les descubrió mi procedencia, pero ya formaba parte de aquella intimidad y me habían visto verdaderamente emocionado. Alguien me preguntó qué me parecía el cante de Aurelio y yo les respondí, sin titubeos, que era como la voz de la roca viva. *Aurelio de Cádiz* me dio las gracias.

Grupos de artistas flamencos recorren, durante el verano, los pueblos de Andalucía bajo el amparo del nombre y la presencia de algún "antiguo" cantaor o cantaora de prestigio. El anuncio del fatal "equipo sonoro" no falta en ningún cartel. Esto cohibe al auditor sensible que desea escuchar lo auténtico del espectáculo, pues sabe que los tales aparatos falsean y "standarizan" todo lo que tiene de expresiva la voz humana. A pesar de éste, al parecer, inevitable inconveniente, en más de una ocasión cedí ante nombres como *Niña de la Puebla*, *Canalejas de Puerto Real*, Pepe Marchena y tantos otros. Algunos de estos artistas, afortunadamente y por intuición, se apartan de los micrófonos y se puede escuchar su voz auténtica. La *Niña de la Puebla* por su ceguera parecía notar cuando su voz tropezaba con estos aparatos y se apartaba de ellos. En un patio de Córdoba la escuché ante un público popular que le lanzaba "olés" cuando un giro de su voz, ágil y transparente, entraba en competencia con la guitarra, viva también y expresiva.

En Jimena de la Frontera –pueblito blanco de cal, sobre la ladera de un monte coronado por las ruinas de un castillo–, conocí a *Canalejas de Puerto Real.* Se presentó allí con su *Compañía Flamenca.* Supe por él mismo que cantaría con micrófono y renuncié a escucharlo, pero notando el vivo interés que yo tenía, me invitó, con otros amigos, al escenario, entre bambalinas. Así pude apreciar el timbre de su voz, fresco, parejo, ágil, sin esfuerzo y con afinación perfecta. Cantó *por bulerías*, su cante predilecto y que le ha dado fama. *Por bulería* cantó igualmente, dedicando a nosotros, unos *villancicos* alegres, tiernos y limpios.

En la madrugada de un día de la Semana Santa, en Cádiz, frente a la iglesia de Santa María (del barrio gitano del mismo nombre), lejos ya del bullicio de las procesiones,

Los pianos de Valldemosa

En todas las ciudades europeas existen lugares en los cuales han vivido artistas ilustres, y donde su recuerdo parece avivarse con poco que nuestro afán evocador nos haga retroceder en el tiempo. En algunas de estas casas en que las circunstancias nos hacen vivir, han vivido también y han muerto, personajes que son ya historia. Sin saberlo muchas veces habitamos en ellas, y aunque no siempre estemos predispuestos a conmovernos con estos recuerdos, no dejan de impresionarnos.

La visita a la Cartuja de Valldemosa sería una visita demasiado voluntaria (puesto que hay otros lugares en que habitó Chopin y que fueron de mayor trascendencia para su vida y su obra), sino fuera porque, con el pretexto de seguir los pasos de Chopin y George Sand, realizamos una excursión a uno de esos paisajes "de cámara" (diría yo) que nos ofrece Europa y que, en el caso de Mallorca resulta, por su belleza, único.

Resulta única esta excursión a Valldemosa porque el episodio entre el músico y la escritora, que tan superficialmente calificamos de "romántico" (como si en la actualidad no pudiera repetirse con dramatismo parecido; incomprensión, y fracaso), se funde, de una manera "maestra" con el escenario en que tuvo lugar.

Es lástima que el afán de lucro de los propietarios de esas celdas manche la natural ingenuidad con que el turista serio espera conocerlas (aunque también es verdad que muchos de esos turistas las salpiquen de vulgaridad). ¡Qué se le va hacer! Lo único, por lo menos, es, no dejarse engañar o confundir, tan puerilmente como pretenden hacerlo en su ignorancia, los "carceleros" de estos recuerdos.

Ante el asombro divertido de María de los Ángeles Calcáneo (mi compañera de esta excursión) y la incomodidad rutinaria de los guías, me permití poner algunos puntos sobre las íes. Lo que más me molestó, fue el pleito inútil de los dueños de una y otra celdas atribuyéndose la autenticidad de los pianos que en cada una se guardan, y el número de obras que Chopin compuso en ellos. Pleito ridículo porque auténticos son los dos pianos y porque en los dos puso (y compuso) las manos Chopin.

Chopin utilizó provisionalmente, durante poco más de dos meses, el piano mallorquín, en espera de la llegada del *Pleyel*, retenido con toda mala fe en la aduana. Este piano sólo lo usó por unos días.

Que Chopin diga en esa carta a sus editores (cuya copia se nos muestra enmarcada), y al señor Pleyel, que en su piano ha compuesto tales y tales obras , no quiere decir sino, como traté de explicarle al actual dueño escandalizado, que Chopin también mentía. Pero mentía porque para él no significaba apenas nada el casi anónimo pianito mallorquín y en cambio le interesaba tener satisfecho al fabricante de los pianos a cuyo nombre daba fama (con cierto provecho propio) utilizándolos normalmente.

El que Chopin llevara a Mallorca algunas pruebas de sus obras con el fin de corregirlas durante su estancia en ese retiro voluntario, que él esperaba duradero, no quie-

re decir, como pretenden algunos, que las compusiera en aquellos días. Compuso, sí, como se sabe, algunos preludios... ¡y ya está bien!

La Cartuja de Valldemosa durante aquel invierno pertenecía al gobierno que, poco tiempo antes, la había expropiado al clero. Más tarde fue vendida, por celdas, ya que las de los cartujos suelen ser mayores que la de otras órdenes religiosas e incluso se completan con un pequeño huerto o jardín. Por esto, en la actualidad, los diversos propietarios las utilizan como viviendas.

Los mallorquines de entonces (y quizás hubiera pasado lo mismo en cualquier otro pueblo del mundo) hicieron la vida imposible a aquella extraña pareja. La enfermedad de Chopin, además, los tenía asustados. Pero es lástima que ahora, los nuevos mallorquines no sepan dar a ese lugar el tono que se merece. Mientras en una celda se nos explica casi a gritos que ésa es la que conserva el piano auténtico de Chopin (adornado casualmente con una rosa "caída" sobre las teclas graves), en la otra celda se nos muestran documentos para demostrarnos que aquel sí es el piano que utilizó Chopin (con otra rosa "caída" sobre las teclas agudas).

El turista superficial acaba por no entender bien ese lío de pianos y el visitante serio queda confundido y molesto. Con esta competencia absurda, medio sentimental y comercial, se desvirtúa tontamente un asunto tan claro y, sobre todo, se estropea un ambiente que con serenidad, modestia y verdadero buen gusto, podría hacernos evocar esas horas vividas (y sufridas) por Chopin en un lugar que aún conserva viva, a pesar de todo, una belleza profunda, seria y ...chopiniana.

La música en el cine

Si al salir de una sala de proyecciones cinematográficas, preguntamos a una persona qué le ha parecido la música, el fondo musical de una película, nos contestará probablemente que no la ha oído, o más bien, que no la ha escuchado, o mejor todavía que la ha oído, pero no escuchado.

Esto querrá decir que la música ha desempeñado magníficamente su papel, su importante papel secundario. En otras ocasiones, aunque tampoco la hayamos escuchado conscientemente, la música puede no haber correspondido, puede no haber subrayado adecuadamente la situación psicológica o anecdótica y el resultado, además de ser en detrimento de esta situación, nos dejará una impresión de molestia y de aturdimiento si fue excesiva, y de desinterés, de indiferencia en el caso contrario.

La colaboración que se pide en el cine a la música –ya sea sólo como un eco, como un sutil telón de fondo o como algo más real, con más cuerpo, como el decorado mismo– debe ser una colaboración que pase aparentemente inadvertida. En el logro de este pro-

pósito consistirá su importancia, nada fácil de conseguir puesto que ese papel secundario entraña una gran responsabilidad, ya que del discreto mantenerse en la sombra, señalando únicamente lo necesario, dependerá el éxito del filme, éxito que puede ser estorbado, más de lo que frecuentemente se cree, por una intervención musical mal entendida.

Me parece que la vista del público está más educada que su oído; así, un mal decorado, un mal maquillaje difícilmente pasan desapercibidos, pero la audición de equivalentes visuales, si no son exageradamente desagradables, pueden pasar inadvertidos aunque repercutan y se manifiesten, como un reflejo, en su ánimo: hay música de cartón-piedra y música mal arreglada, mal maquillada, truco solamente.

En la música que se escribe para el cine es fácil caer en algunos de estos defectos, ya que son muy complejos los fines que le son encomendados. Se necesita mucha conciencia, mucho tacto para saber hasta qué punto es indispensable la intervención musical y para dar a esta música fragmentaria cohesión y una cierta unidad que caracterice, en el transcurso de la obra, no sólo a los personajes sino a las situaciones mismas.

El lugar que la música ocupa en las películas no es un lugar despreciable, ni podría llamarse humilde por ser secundario. Su misión es delicada, ya que lo mismo debe servir para animar el ambiente material en que se mueven los personajes como significar sus sentimientos mismos. Por eso es frecuente que grandes músicos, extralimitándose, no logren esa fusión esencial para el buen resultado de la obra cinematográfica plenamente lograda.

***

El músico más importante que en México ha escrito para el cine es Silvestre Revueltas. Su música para *Redes*, *La Noche de los Mayas* y un *corto* documental no es, seguramente, un buen ejemplo en este terreno. Revueltas no se limitó, todo lo que debía, a las necesidades cinematográficas, y algunas de estas páginas, de verdadera calidad musical, se escuchan mejor en la sala de conciertos.

Otros de los compositores que hay que tomar en cuenta al hablar del cine mexicano son Raúl Lavista, Rosalío Ramírez, Max Urban, Francisco Domínguez y Rodolfo Halffter. Como más cuidadosos de su oficio, conviene distinguir a los dos primeros, cuya calidad musical es, además, más alta.

Recientemente hizo su debut con la película *Enamorada* el compositor Eduardo Hernández Moncada[1], y el éxito que obtuvo lo colocó en el primer lugar entre los músicos que escriben para el cine mexicano.

---

[1] Esta dato no es del todo exacto. *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes, 1936) y *Náufragos de la vida* (Salvador Pruneda, 1930) tienen música de Hernández Moncada (N. del E.).

***

En los Estados Unidos la música para el cine ha pasado, como es de suponerse, por diferentes etapas, hasta convertirse en uno de los engranes del complicado mecanismo de la "industria cinematográfica", engrane que funciona movido por músicos "expertos" que han logrado limitar, restringir a lo indispensable el papel de la música y si bien esto da una gran seguridad al logro de la totalidad de un filme no le agrega mayor interés. Así, la música ha contribuido a la perfecta mediocridad alcanzada ya por el cine americano.

En las películas inglesas, que actualmente representan en la cinematografía mundial una mayor inteligencia y una mayor profundidad humana, la música ha sido encomendada a algunos de sus más importantes compositores del momento. Esta música, seriamente escrita y pensada, no es ejecutada por una orquesta improvisada sino por la Orquesta Sinfónica de Londres, lo que contribuye a la mayor calidad del filme.

Junto a los nombres de algunos de los más jóvenes compositores ingleses, en estas películas hemos visto figurar también algunos de músicos extranjeros, tal como Georges Auric, el compositor francés premiado recientemente por su intervención en algunas de las grandes películas francesas.

***

No podría dejar de mencionar en estas anotaciones sobre la música en el cine, el hecho inusitado que representa el último filme del gran artista del cine Charles Chaplin, que haciendo gala de sus excepcionales facultades lo musica él mismo –secundado por Rudolph Scheager– demostrando, de manera ejemplar, hasta qué grado la música debe intervenir en una obra cinematográfica y cómo, al igual que en la vida real, lo intrascendente y lo profundo pueden ser representados musicalmente.

El radio y otras cosas

La naturaleza parece vengarse o, mejor dicho, cobrarse por todo aquello a que se la obliga o se la somete; el río, un día, rompe la presa, el barco se va de pique, el aeroplano se derrumba, el alcohol mata a quien más lo adora, el placer destruye a quien más lo busca, etc., etc. Todo esto sucede en un día determinado, como culminación, como una "crisis", como una ligera explosión sobre la piel del mundo. Pero ese mísero placer que el radio proporciona diariamente a los hombres, diariamente es contrarrestado

–pagando justos por pecadores– porque, aunque no lo sepan, han sido minados, saturados por esa pequeña dosis de veneno ingerida por los oídos.

El radio es, como se sabe, uno de los inventos más representativos de nuestra época, época de civilización y progreso a la que, seguramente, no corresponde nuestra cultura, el estado de nuestra cultura. (¿Necesitamos culturalmente el radio?). Así, se ha dado a la sociedad un invento maravilloso que sólo ha servido para demostrar su falta de sensibilidad y su carencia de la más elemental educación, porque se ha puesto en sus manos algo que no necesitaba y no se le ha enseñado, ni siquiera, cómo manejarlo.

Claro que quienes han "lanzado al mercado" este aparato propio de experimentación, de laboratorio, han logrado, comercialmente, sus mezquinos propósitos y, de la misma manera que el progreso engendra progreso, el radio se ha multiplicado de una manera que me atrevería a llamar casi biológica: el radio anuncia el radio y el radio se reproduce...cada vez más "perfeccionado".

El problema principal del radio, desde el punto de vista de la sociedad, de la convivencia con nuestros semejantes, es más un problema de "recepción" que de "transmisión". Es, sobre todo, un problema cultural, un problema de educación, porque no existe, que yo sepa, un manual –como aquellos antiguos de urbanidad– que eduque a los hombres en el uso, en el buen empleo, de los aparatos de radio.

Se ha hablado mucho de la calidad, de la alta calidad, que deben tener los "programas" que se transmiten por medio de las "estaciones de radio", de los fines culturales a los que toda "estación" debe aspirar para bien del arte y de la sociedad, pero es muy poco, o quizá nada, lo que se ha dicho acerca de lo que debe ser para ese público, o mejor dicho, para ese pueblo, el aparato en sí, el medio por el cual se le piensan comunicar tan buenos e importantes mensajes.

No se ha tratado de convencer a la gente de la responsabilidad que entraña el que esté en nuestras manos, en nuestra voluntad, manejar un mecanismo que puede ocasionar trastornos más allá de nosotros; en que hay un momento que es el oportuno para "encenderlo"; del "volumen" adecuado a que debe oírse, sobre todo tomando en cuenta la incapacidad de la arquitectura moderna –todo lo funcional que se quiera– para contener, para retener en un recinto una determinada sonoridad; que, en principio, es más importante cómo se oye que lo que se oye.

Más que toda esa especie de cultura que se intenta inculcar en la gente por boca del radio, sería más provechoso que primero se le enseñara, se le educara, se le diera conciencia de cómo oírlo, de cómo manejarlo, cosa que por lo demás, no sería difícil de conseguir.

La calidad de los programas me parece un problema aparte, posterior al que quiero principalmente señalar. Dicho sea de paso, cuando llegara ese momento yo no pediría una sola orientación en esos programas, es decir, yo no pediría que todas las horas se dedicaran a la gran música, al gran arte, sino que me parecerían muy respetables los momentos dedicados a la canción popular, incluso a la canción callejera, hasta a los

anuncios, con su irremediable necesidad en la vida práctica, mecánica, automática de hoy; pero todo esto, eso sí, con el respeto aprendido anteriormente, ya que lo mismo hiere a nuestros oídos, a nuestra sensibilidad, una sencilla canción callejera que una compleja sinfonía si el "volumen" con que se oyen es exagerado; lo mismo resulta inadecuado el que una y otra suenen mientras se conversa; la misma falta de sentido tienen si se tocan cuando nadie las escucha. Incluso es más irreverente y más desesperadamente inadmisible que a cualquier hora del día suene la Novena Sinfonía de Beethoven, pongamos por caso, que una intrascendente canción popular.

La posibilidad de que el radio suene lo mismo en un lugar que en otro, ya sea en una casa particular o en un lugar público, hace de este invento algo que es necesario vigilar y controlar constantemente desde varios puntos de vista. Quienes están comprometidos, tienen la obligación de orientar, de encauzar, el gusto del público, (suponiendo que se hallen preparados para ello) pero, como ya he dicho, este compromiso comienza con la enseñanza elemental del respeto mutuo, cuya falta es constantemente evidenciada por el mal uso de los aparatos de radio.

Del libro *Poética Musical* del gran músico de nuestro tiempo Igor Stravinski, copio el siguiente trozo, por parecerme profundamente significativa la opinión de este gran maestro respecto a los problemas del radio con relación a la música:

> La propagación de la música por todos los medios es, en sí, una cosa excelente, pero difundirla sin precauciones, proponiéndola a diestro y siniestro al gran público, que no está preparado para comprenderla, es exponer a ese mismo público a la más temible saturación.
>
> Los tiempos en que Juan Sebastián Bach hacía alegremente un largo viaje a pie para ir a escuchar a Buxtehude han pasado. El radio nos trae hoy, a cualquier hora del día o de la noche, música a domicilio. El auditor moderno no necesita hacer más esfuerzo que el de oprimir un botón. Pero el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En música, como en todas las cosas, la inactividad conduce, poco a poco, a la anquilosis, a la atrofia de las facultades. Así entendida, la música termina por ser una especie de estupefaciente, que, lejos de estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De modo que el mismo agente que tiende a que se ame la música, difundiéndola cada vez más, no obtiene a menudo por resultado sino que pierdan el apetito aquellos a quienes quisiera despertar el interés de desarrollar el gusto.

Aún no ha pasado, sin duda, el tiempo necesario para esa "temible saturación" musical que hasta ahora parece inevitable, pero sí es posible asegurar que el uso indebido de los aparatos de radio, cada día más desesperante, hará intervenir a algún posible "departamento de urbanidad" o de "salubridad mental" que calme esta moderna dolencia de nuestra época, ya que no existe un antídoto –un anti-radio– que pueda evitarla.

El nuevo Conservatorio

El edificio del Conservatorio Nacional de Música que se construye en las Lomas de Chapultepec está próximo a terminarse. El aspecto general del nuevo y amplio plantel es el que presenta esa arquitectura fotogénica –coquetería arquitectónica, un tanto efímera, que lo mismo puede ser un *stand* de exposiciones, un hospital, un mercado o un cuartel– que haciendo gala de los materiales de construcción modernos, parece ofrecer, a primera vista, un oasis de confort gracias al desarrollo alcanzado por la arquitectura llamada "funcional", *oasis* que, por supuesto, es sólo un espejismo.

Estos edificios construidos con la manía de lo funcional resultan en la práctica, como es bien sabido, todo lo contrario ¿Cuándo se convencerán los arquitectos deslumbrados por las ventajas de los nuevos materiales de construcción, que una arquitectura a base sólo de tales ventajas es inadecuada, incómoda e inútil?

Una visita al edificio del Conservatorio dejará extrañado y perplejo a cualquiera que sepa, por lo menos, algo de música.

Es encomiable, claro está, el esfuerzo del gobierno por dotar al Conservatorio de un edificio propio, construido de acuerdo con las necesidades de una escuela de música, pero es de sentirse que ese esfuerzo no haya sido encomendado a persona más consciente de tales propósitos, ya que una vez terminado será necesario ¡adaptarlo! para lo que precisamente fue planeado.

El lugar –uno de los más bellos sin duda de la capital– un tanto alejado del centro de la ciudad ocasionará, al principio, cierto trastorno a los futuros profesionales de la música, pero con el tiempo y una vez sentidas las ventajas que ese lugar ofrece a una escuela de música, los estudiantes acudirán con mayor naturalidad y con mayor confianza.

Después de "tanteos" y "experimentos", los dirigentes de las actividades escolares-musicales, han llegado a la conclusión –que la experiencia modificará si es preciso– de cuanto comprende la enseñanza de la música en el momento actual, enseñanza que ha sido dividida en tres grandes grupos o ciclos; el primero, elemental, abarca las materias correspondientes a la secundaria y los primeros años de la carrera musical; al segundo corresponden las materias de normal y técnicas para maestros especializados en la enseñanza de la música; y al tercero, ciclo superior, pertenecen los concertistas y los maestros de composición. Recientemente se ha formado un grupo de "Iniciación" para estudiantes de primaria y el éxito obtenido hará que este grupo se incluya en los planes del nuevo Conservatorio en el que, además, se intensificará la enseñanza de la música por diferentes medios: becas, concursos, audiciones etc., etc.

Si, como se espera, el edificio queda terminado –aunque no adaptado– en este año, su primer director será el compositor Blas Galindo, que actualmente lo dirige, y la primera obra musical que se ejecute con motivo de la inauguración una Cantata del propio director, basada en el conocido poema de López Velarde *La Suave Patria*, cantata con la que fue triunfador en el concurso convocado en 1946.

Al salir de la patria, muchos mexicanos, y los estudiantes en particular, nunca deberían confundir, por ejemplo, el gran atractivo de la música popular mexicana con su verdadero valor, sino conocer el lugar que le corresponde en nuestra historia de la música –más anecdótico y sentimental que permanente.

Tendrían que saber que la música mexicana con aliento e inspiración verdaderos trata, en primer lugar, de superar cualquier clase de pintoresquismo fácil para ir –o tratar de ir– al centro mismo de la Música. Deberían saber que esta música mexicana responsable existe, y es uno de los pilares de nuestra cultura.

Pero nuestra observación tendrá también que aludir al mexicano que no se ha movido de la patria. También a él le atañe la necesidad de no olvidar que todo progreso, avance o comodidad material implican una mayor responsabilidad con nuestro mundo interior. Sin el firme apoyo de los valores estéticos y morales, toda esa vida externa, por brillante que sea, sólo es un mudable vestido, que juega en la vida de México lo que la piel en la de la fruta: protección, atracción y envoltura de lo que, sin embargo, compone su autenticidad y la sustancia verdadera.

A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes

Ser artista, como se sabe, es ser huérfano de nacimiento. Orfandad lamentable no tanto por la incomprensión y desamparo en que el artista vive, sino por la incapacidad y falta de intuición de quienes deberían seguirle y admirarle en la aventura constante de su búsqueda y sus logros.

Esta incomprensión, cuyos orígenes podrían explicarse, se ha hecho ya recíproca y mucho más compleja de lo que parece. El artista actual se esconde, cada día más, en su obra, al punto, incluso, de desaparecer en ella. Son pocos los artistas que saben suplir esa falta de solidaridad con la conciencia de su capacidad creadora, que le compensa enormemente de esa ausencia de comprensión.

Ninguno de los compositores jóvenes catalanes que residen en Barcelona, vive *de* la música, y salvo alguna excepción ninguno vive *para* ella. Esta posición equidistante entre vivir *para* la música o vivir *de* la música no es, por supuesto, privativa de estos compositores, aunque el problema se agrave aquí más por la falta absoluta de apoyo oficial y particular, sino que atañe a la mayoría de los compositores del mundo entero.

¿Qué es lo que mueve a estos compositores a la creación musical, a pesar de todo, y sin que su heroicidad parezca tener la grandeza que supondría la realización de su vocación artística?

Porque el no vivir *de* la música, siendo *verdadero* músico, es una injusticia, pero el no vivir para ella, siendo *verdadero* músico es una herejía.

En esa falta, en ese pecado, en ese error vive por lo general el compositor actual, quien parece olvidar su deber, su fatalidad creadora, por atender con demasiado capricho a las necesidades materiales de la vida diaria. Un compositor, un artista merece, quizás más que nadie, toda clase de comodidades; tiene derecho a aspirar, como cualquier profesional, a todo aquello que, según se nos ha hecho creer, facilita la vida cotidiana; pero ese compositor, ese artista no debe olvidar, en ningún momento, que su naturaleza está dotada de un raro sentido de la vida, que posee una capacidad de sufrimiento –no de resignación– que le permite mayor altura, otra dimensión, que es, en fin, una extremosidad del hombre.

"Nada de todo lo humano se le oculta al artista, mientras que al hombre, al hombre general no le alcanzan muchos de los problemas, muchos de los ...climas que vive el artista, lo cual no significa que el artista sea superior al hombre, sino tan sólo que es como más extenso, como más llevado al colmo del hombre mismo, y de ahí que suela tenérsele por más loco que los demás, cuando eso que hay de raro y distinto en él no es propiamente locura, sino simplemente extremosidad" (Ramón Gaya, *Romance*, México, 1939).

La historia de la música nos explica, nos muestra fenómenos técnicos, finalidades artísticas, hechos y motivos, pero no puede enseñarnos un comportamiento, una constancia, una fidelidad a lo esencial, a saber ser artista. Sin esta conciencia, toda modalidad técnica, cualquier sistema de composición, cuanto podría enriquecer las posibilidades expresivas del compositor, lo distrae, lo debilita, lo aleja peligrosamente, haciéndolo dudar, incluso, de la importancia y sentido de la misión de su vocación artística.

Los compositores jóvenes catalanes –Xavier Benguerel, José María Mestres, José Cercós, Manuel Valls, Ángel Cerdá, Narcis Bonet y José Casanovas– salvo alguna excepción, al contrario de aquel grupo de músicos rusos –abogados, médicos, ingenieros– que dedicaron sus energías a la música, ha optado por otra profesión... No queremos, sin embargo, al hacerles este reproche, negarles nuestra admiración, ya que, a pesar de todo, el repertorio musical por ellos logrado es el más estimable de la música contemporánea española. Sabemos que han tratado de unirse, formando el grupo "Círculo Manuel de Falla", para dar a conocer sus obras y las más representativas de la música contemporánea, que no han podido o no han sabido sostener.

Mayor suerte, mayor atención merecerían, desde luego, las obras de estos compositores, ninguna de las cuales ha sido impresa, de las que no existe grabación gramofónica, y sólo han podido escucharse en una única y primera audición.

(a.r.)

Impresiones

Xavier Montsalvatge

El compositor catalán Xavier Montsalvatge goza en España del mayor prestigio como compositor y como crítico de conciertos, si bien esto último es excepcional. En vista de la falta de críticos formados y serios, no gasta sus energías en la crítica porque no pretende fomentar movimientos o alentar tendencias musicales; se sirve de ella para expresar públicamente sus opiniones particulares sobre un tema que le atañe vivamente, porque él es ante todo, compositor. (Son importantes, igualmente, sus actividades como periodista del semanario *Destino*, y como conferenciante sobre temas musicales).

La excelente preparación cultural y musical de Montsalvatge, y el equilibrio y moderación de los medios técnicos y expresivos de que se vale en sus obras, lo sitúan en ese lugar distinguido de la vida musical española.

Montsalvatge ha sabido buscar para su música un matiz, una atmósfera que lo entronque con la música tradicional española, sin renunciar a su carácter regional. Para esto ha tenido que dar un rodeo, lleno de sentido y de interés, a través de la música hispanoamericana.

Los habitantes del litoral catalán, al emigrar a las colonias españolas –hasta muy recientemente a Cuba– se encontraban, entre otras experiencias, con el idioma castellano y las costumbres españolas poco conocidas para ellos, o desconocidas del todo, por razones históricas y geográficas de esa región peninsular. El resultado de ese encuentro es aún palpable en varios aspectos de la vida catalana y puede verse materialmente, en esa casa y pueblos construidos frente al Mediterráneo, en plena Costa Brava, con las características hispano-americanas coloniales.

En la música esa influencia se descubre en varios de los aspectos de la música popular catalana, pero donde se expresa plenamente es, precisamente, en las habaneras; forma musical que aún alienta en el ánimo y gusto popular, como lo demuestran los concursos anuales de habaneras en algunas regiones de España y especialmente en el litoral mediterráneo.

Xavier Montsalvatge, por intuición, herencia o instinto, ha llevado a su música, es decir a la música culta catalana, esa influencia americana y española en su *Cuarteto Indiano*, en sus *Canciones Negras*, y en otras de sus obras.

Los maestros de Montsalvatge fueron Jaime Pahissa y el famoso autor de sardanas, el maestro Morera. Sus obras más importantes son: *Concerto Breve* para piano y orquesta (estrenado por Alicia de Larrocha), *Poema concertante* (estrenado por Henryk Szeryng), *Cuarteto Indiano* (que obtuvo el premio "Samuel Ros" de Madrid en 1952), *Partita 1958* (que obtuvo el premio "Oscar Esplá") y una ópera bufa en un acto *El Gato con botas* (estrenada en el Gran Teatro del Liceo).

Han sido publicadas en los Estados Unidos algunas de sus obras más conocidas como sus *Canciones negras* (con textos de Alberti, Nicolás Guillén, Pereda Valdés, Nestor Luján), el *Divertimento* para piano, el *Poema concertante*, el *Concerto Breve* y las *Variaciones sobre "Una Spagnoletta"* (de Giles Farnaby) para violín y piano. Actualmente Montsalvatge escribe música para películas y unas *Danzas Concertantes* para orquesta de cuerdas.

Visita a Mompou

Al entrar en su departamento lo primero que vemos es un gran piano de cola. Saludamos a Mompou y para iniciar la conversación le decimos: ¡Qué gusto, apenas llegar, y encontrarnos con este hermoso piano! Con voz suave y entrecortada nos responde: "Sí, en estas casas modernas lo único que se ve es el piano. Apenas hay lugar para otra cosa".

La obra de Mompou –corta en número y escrita casi exclusivamente para piano– refleja fielmente la sinceridad vocativa de una personalidad sin inquietudes aparentes y, paradójicamente, inquietante; frágil y segura, delicada y firme.

"Durante años me he sentido como al margen de la música", nos dice, "pero me halaga saber que los jóvenes encuentran en mi música una especie de oasis, enmedio de obras tan complejas, y sin duda interesantes, como las del dodecafonismo..."

Las primeras obras de Mompou revelan el carácter de ese temperamento tan peculiar, esa atmósfera de recogimiento y quietud que permanecerá a través de toda su música. Es revelador el título de su primera colección de piezas para piano, *Impresiones íntimas*, que reafirma su más reciente obra, *Música callada*. Catorce títulos completan el total de la música para piano escrita por Mompou, fiel a su ideal estético; *Cants magics*, *Fêtes lontaines*, *Charmes*, *Dialogues*...

Se sienta al piano. La graduación de matices, respiraciones, silencios, su "touché" delicadísimo, todo, nos envuelve en una atmósfera poética y casi religiosa. Observamos el manuscrito autógrafo de *Música callada* en que va leyendo. Nos sorprende el "punto" de su escritura tan delicado y tan seguro. Las indicaciones en cada parte no pueden ser más adecuadas; "Angélico", "Afligido y penoso",... Leemos al principio de una de ellas dos versos de Valéry

...Car j'ai vécu de vous
attendre
Et mon coeur n'etait que vous
pas.

De esta serie de pequeñas piezas el propio compositor ha dicho: "Esta música no tiene aire ni luz. Es un débil latir de corazón. No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma".

Una obra conseguida en forma tan íntima no podrá interesar a muchas personas, le decimos; no podrían comprenderla. "Cuando fui invitado a tocarla", nos dice, "en la Radio de Italia, tuve intención de negarme, pero accedí comprendiendo que si bien en un bar sonaría inapropiada, en cambio quizá llegaría a una persona enferma, o solitaria, que la escucharía desde su rincón..." Agrega, además, él mismo sorprendido, que una de estas melodías es, actualmente, la sintonía de *Radio Madrid*.

Del comentario escrito a su *Música callada*, publicado con motivo del ingreso de Mompou a la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, su credo estético se basa en la renuncia a cuanto ha alcanzado el lenguaje musical para, haciendo incluso un alto en el camino, tomarlo después con nuevo brío. Actitud esta del *retorno* que, reconoce Mompou, coincide con la de otros artistas de la época actual. "El estilo cumbre de una época, no es privilegio de un sólo artista... Mi aportación no alcanza en este caso categoría de colocación de primera piedra, esta piedra que es la conjunción de lo solemne y lo humilde; yo sólo aspiro a que la mía figure en el montón en la construcción de la catedral futura".

Sus obras para canto pasan de la veintena, y al igual que las de piano han sido siempre aceptadas con beneplácito en el mundo musical. Su audición es frecuente ya que forman parte del repertorio de los grandes concertistas. La bibliografía sobre Mompou es realmente importante, y suele ser citado como uno de los más grandes compositores españoles de todas las épocas.

Fue en México donde hace años escuchamos por primera vez música suya; algunas canciones interpretadas por Josefina Aguilar a quien acompañó el malogrado pianista Aguirre. La esposa de Mompou, la pianista Carmen Bravo, nos pregunta muchas cosas sobre México, y muestra no sólo curiosidad, sino deseos de actuar algún día, junto a su marido, ante el público mexicano.

Al salir de la casa meditamos sobre el triunfo evidente de esta música tan recatada y limpia, en una época tan exaltada y estridente, cuya actitud persuasiva, lenta y segura, es como la gota de agua...: ejemplo y símbolo.

Victoria de los Ángeles

En la época en que Velázquez estuvo en Roma, alguien, al ver uno de sus cuadros, que se exponía junto con otros de los mejores pintores de su tiempo, exclamó: "Al lado de Velázquez, lo demás es pintura". Al escuchar a Victoria de los Ángeles hemos recordado esta frase, ya que también podría decirse que junto a ella lo que hacen los demás cantantes es cantar.

En Victoria de los Ángeles el artificio, el profesionalismo, lo que se entiende por escuela de canto, han desaparecido. Nos seduce, nos fascina, y acto seguido desaparece con la naturalidad de quien ha cumplido una misión obligada, un compromiso no precisamente con el público, sino con la Música.

En los demás cantantes todos estos valores –profesionalismo, artificio, escuela de canto– parecen hallarse constantemente en juego, y a ellos mismos se les nota que, en cierto modo, están empeñados en hacerlos razonables. Y no es, claro está, que exista una intención expresa en tal sentido, pero sí que su actitud corresponde a algo establecido desde siempre en los cantantes y que, sin que acaso lo adviertan, los hace aparecer en escena como reclamando insistentemente la atención del público; y más aún, el apasionamiento de éste, una especie de complicidad en el éxito, en virtud del cual ese mismo público venga a convertirse en partidario, en parcial suyo.

Afirmar de Victoria de los Ángeles que es única, sería tanto como situarla en el terreno de las comparaciones, y nadie tan ajeno como ella, en su serenidad, en su indiferencia, en su hermoso desdén, a toda comparación posible. Los aplausos, el reconocimiento de tal o cual auditorio, de tal o cual ciudad, en comparación con los de otro, sólo podrán servir para establecer diferencias acerca de la forma de juzgar la personalidad de esta artista, pero que en nada afecta a su verdadera comprensión.

Para cierto público habituado a referencias, cotejos y etiquetas, el caso de Victoria de los Ángeles resulta excepcional y desconcertante; en el aspecto profesional y en el de su vida íntima. La belleza de su voz, su musicalidad y la madurez de su talento la han situado en el más alto grado de reconocimiento a que un artista pueda aspirar, y la normalidad de su vida íntima no se ha alterado en absoluto.

En su departamento –un ático– de la calle Calvet de Barcelona, Victoria vive como un ama de casa perfecta, las cortas temporadas que sus compromisos musicales con el mundo entero se lo permiten; vida por la cual parece sentir nostalgia y a cuya naturalidad cedería si su marido, Enrique Magriñá, no la ayudara, con su entusiasmo y su cariño, para cumplir con esa misión, que en su caso es como un deber ineludible, ante el mundo... La incita y alienta (ya que para ella el éxito no significa apenas nada, o por lo menos nada fundamental como alimento a una vanidad que en ella no existe), y cede siempre que es posible a ese deseo, a esa nostalgia por su casa, su patria; la convivencia con su madre, sus hermanos, sus amigos. (En el mes de diciembre de 1956 nos

encontramos con Victoria en un "Parador" del Peñón de Ifach en la costa alicantina. Fue una verdadera sorpresa, porque hacía apenas dos días que la habíamos despedido en Barcelona a su salida a Nueva York. Estaba junto a la chimenea con las agujas de tejer y una madeja de estambre en las manos).

La Música en Victoria de los Ángeles surge no sólo de su voz, en la sala de conciertos o en la escena, sino también cuando con la guitarra inicia un rasgueo personalísimo, cuando al piano estudia y se acompaña, o cuando en alguna ocasión hemos tenido la suerte de verle dirigir un ensayo, por empeño cariñoso de su descubridor el señor José Mª Lamaña, al conjunto de instrumentos antiguos del grupo *Ars Musicae,* ensayo que, por obra y gracia de Victoria, es decir, de la Música, dejó de serlo en aquel momento.

Recuerdo de Mitropoulos

Descansaremos cuando moriremos solía decir Mitropoulos si se le proponía un poco de descanso. La primera vez que estuvo en México, como director huésped de la Sinfónica de México, tuve la suerte de tratarlo. Lo acompañé algunas veces en sus paseos por la ciudad, y en casa de Lupe Medina y Ricardo Ortega le hicieron escuchar, por empeño cariñoso hacia mí, algunas de mis canciones y piezas para piano, que yo mismo interpreté. Al recordar ahora aquella reunión, me impresiona saber que muchas personas ya se han ido para siempre; Lupe Medina, Ricardo Ortega, Adolfo Salazar, Diego Rivera... Dimitri Mitropoulos.

De allí partió la promesa de Mitropoulos de ayudarme si iba yo a los Estados Unidos. Pero el tiempo pasaba... Claudio Arrau, en uno de sus viajes a México prometió recordárselo y así lo hizo.

Recibí un cable de Arrau precisando la ayuda de Mitropoulos, que consistiría en la mitad de la cantidad indispensable para mi sostenimiento en los Estados Unidos. Pocos días después tuve carta de Mitropoulos proponiéndome residir en Minneápolis, donde él era director titular de la Orquesta Sinfónica, y como maestro a Ernst Krenek, que también residía en aquella ciudad.

A pesar de lo atractivo que suponía para mí la protección de Mitropoulos, no me animaba mucho a ser el discípulo del discípulo de Schoenberg, cuya música no me decía gran cosa, y aquella ciudad americana, tampoco era, aún sin conocerla, ningún incentivo. La ayuda de Bellas Artes sería, además, insuficiente.

En cambio, dejaría yo en México al grupo de artistas españoles refugiados con quien convivía intensamente. Dejaría al maestro Carlos Chávez, que mostraba por mí verdadero afecto y deseos de ayudarme profesionalmente. Dejaría a mi madre gravemente enferma. Dejaría...

El caso es que una noche, después de un concierto de despedida (del tenor Ignacio Guerrero conmigo como acompañante), se reunieron para despedirme en la estación del ferrocarril amigos, maestros, artistas, familiares... y tomé el tren. Aquella fue una de las noches más largas de mi vida. Más larga que el viaje mismo, pues tuve tiempo, en esas horas, de realizarlo por completo. Y... me quedé en San Luis Potosí, para volver al día siguiente a México.

Años después, a mi paso por Nueva York camino de Europa, visité a Mitropoulos en Carnegie Hall. Me recibió con la misma cordialidad y simpatía que en los días suyos de México. No me dejó excusarme. Me dijo que estaba yo igual a como me había conocido, pero al decírmelo, como lo veía yo a él bastante cambiado físicamente, comprendí que yo también lo estaría... Y me invitó esa misma mañana al ensayo de la Filarmónica.

He olvidado qué obra era (unas variaciones para orquesta de cuerda de D'Indy, creo), pero nunca olvidaré aquellos minutos. Mi atención fue únicamente para el intérprete. El intérprete creador que era Mitropoulos. ¡Ensayaba de memoria! En aquel momento dirigía la orquesta, no sólo para mí, pero sí para mí solo puesto que solo me encontraba yo en la gran sala.

Al despedirme le pregunté, en mi mal francés, si iba a descansar un poco después del ensayo (que no me lo pareció sino entrega total a la música), y me respondió sonriendo, tal vez recordando su visita a México con aquella frase que le hacía yo repetir entonces: *descansaremos cuando moriremos*. Que así haya sido.

Evocando a Stravinski

Muchas personas podrán escribir, sin duda, numerosas páginas sobre Stravinski. Yo, en cambio, pocas y muy modestas. Pero no quisiera dejar de hacerlo, por cuanto puedan ser testimonio, uno más de admiración y reconocimiento, al mayor de los compositores contemporáneos nuestros.

Mi recuerdo de Stravinski, de la persona de Stravinski, no sólo se refiere a las ocasiones en que lo vi dirigir sus propias obras, sino a la afortunada de haber compartido con él, sentado a su lado –¡y con cuánta emoción lo recuerdo!–, un palco del Palacio de Bellas Artes, palco en el que también se hallaba su esposa Vera, Adolfo Salazar, el matrimonio Bal y Gay, y alguna persona más que no recuerdo. Salvador Ochoa interpretaba su *Capriccio* para piano y orquesta, bajo la dirección, seguramente, del maestro Chávez, a quien debemos, dicho sea de paso, la reiterada presencia de Stravinski en nuestro país.

No estoy seguro si esto sucedía el año 1946, que es el de la fecha de un autógrafo suyo sobre la portada impresa del *Scherzo a la Russe*, con el que quiso corresponder

Adolfo Salazar

Quienes hemos conocido y tratado a Adolfo Salazar sabemos hasta qué punto la amistad puede ser jugosa, la simpatía jugosa, la sabiduría jugosa. Las palabras brotaban en él –no metafóricamente sino como en la fuente el agua– de tal manera y con tal apremio –como queriendo salir de dos en dos, de tres en tres– que la impresión de torpeza y tartamudeo eran evidentes. Las palabras se interceptaban unas a otras y esta jugosidad, esta riqueza era a un tiempo su cualidad y su defecto, o mejor dicho, su peligro. El auditor de sus conferencias no tenía oídos para contener aquel hablar a borbotones, ni era capaz de organizar los conceptos y las ideas que aquellas palabras expresaban. En muchos de sus libros sucede lo mismo; hay que estar muy alerta para no trastocar un paréntesis, un entrecomillado, una interpolación, ya que su estilo era, tanto al escribir como al hablar, el de interrumpir la continuidad de una frase, de una idea con otra, para volver después a proseguirla. (Cuantas veces le preguntamos qué iba a decir de tal o cual tema, nos respondía: "lo que diga la máquina, lo que diga la máquina". A tal grado confiaba y estaba seguro de la improvisación como sistema propio).

Adolfo Salazar entraba y salía por los vericuetos de la historia de la música como por su casa. Su empeño, su misión consistía en llevarnos, como de la mano, a todos esos lugares, ayudarnos a ver claro en ese material histórico y técnico que es el único cuerpo posible de la música. Sus libros no podían ser síntesis, ni querían serlo porque para Salazar todo tenía importancia y sentido; el menor detalle era, podía ser, la clave, el secreto... Sus juicios críticos, certeros siempre al valorar o revalorar el pasado, solían ser menos definitivos cuando se trataba del presente, es decir, no inventaba teorías para revolucionar un concepto establecido y que el tiempo –la historia– había ya reafirmado; esclarecía, subrayaba, insistía, explicaba. En cambio, al juzgar a sus contemporáneos lo hacía con cierta prudencia, con cierta delicadeza, con cierto temor quizás, y como sabiendo (él mismo lo decía) que el tiempo acabaría por pronunciar la palabra definitiva y las suyas, en ese caso, no dejarían de ser provisionales.

Quienes tratamos íntimamente a Adolfo Salazar hemos reído sus gracias, hemos admirado su humor y nos ha sorprendido su ingenio y su agudeza de un atractivo excepcionales. De su talento, de su inteligencia nos quedan sus libros, difíciles algunas veces por esa jugosidad de su estilo expositivo que lo caracteriza y que en otros sirve, precisamente, para dar gracia y facilidad a lo expresado. El provecho de su lectura, las consecuencias de sus ideas en más de una ocasión han quedado demostradas. Su personalidad intelectual, que abarcó muchos terrenos, ha sido por más de un motivo trascendente.

En lo anecdótico esa jugosidad de Adolfo Salazar llegó muy lejos, y para ser justos tendríamos que referirnos a temas y circunstancias que no siempre la censura social

nos permitiría, y es una lástima, pues quien supo escribir y vivir jugosamente nunca será un ejemplo sino una excepción.

El primer libro de Adolfo Salazar fue impreso en México hace ya muchos años, y es en México donde Adolfo Salazar ha dejado ahora su último aliento. Tratándose de un escritor como él en quien el escribir y el hablar, el pensar y el vivir, se confunden, un primer libro es, equivale a un nacimiento, por lo que podríamos decir que Adolfo Salazar nació y murió en México, y que nos perdone Madrid, que fue su tierra verdadera.

Calaveras

Lector amable que ves
esta página mortuoria,
perdona si tu memoria
no la respeto esta vez.
La muerte ya sabes, es
la justicia verdadera
y aunque no es la valedera
ésta, por ser de mentiras,
detén por favor tus iras
y olvida tu *calavera*.

B[ernard]F.

Flavingy no lo sabía
y por eso confiado
se quedó medio asfixiado
cuando menos lo debía.
¿Por qué la *calaca* había
de jalarlo al agujero
siendo como era extranjero?
Nunca un enigma está claro...
lo hizo pasar por el aro
como a cualquier pasajero.

L.H.F

Luis Herrera de la Fuente
por estar siempre viajando
los huesos irá regando;
no morirá de repente.
Sólo con la orquesta enfrente,
como nada más lo inquieta,
irá, por tocar, a Creta...
la Sinfónica ya guarda
celosa, arda quien arda,
su *calavera* discreta.

A.F

Toca el violín por favor,
le dijo la *Parca* un día,
y se oyó una melodía
que resultó de pavor.
Pero en premio a su labor
en la música conjunta,
a los vivos llamó a junta
Y Aurelio Fuentes tocó;
la melodía atacó.
¿Y la asamblea? *Difunta.*

L.S

Más que admirado temido,
Luis Sandi, hora tras hora,
a todo el que colabora
con él, está sometido.
Pero ya por fin se ha ido,
y la música indiscreta,
pasándose de coqueta,
en vista del *juicio fiero*,
deja que el ángel severo
toque alegre la trompeta.

I.G

Irma dando un sobreagudo
pasó a mejor tesitura,
y al llegar, por desventura,
se encontró, ya tartamudo,
a un tenor *diestefanudo*.
Con actitud bien airada
(de aria de ópera) y cansada
sin encontrar más camino,
importándole un pepino
lo mandó *pa' la tostada*.

B.F.

Baqueiro Fóster llegó
de otras tierras mexicanas,
y a la música con ganas
luego luego se pegó.
La crítica lo cegó,
y su entusiasmo aturdido
lo llevó por entendido
a Rusia (San Pedro Rojo)
y hoy por eso su *despojo*
el Paraíso ha perdido

R.H

Vino con su *calavera*
importada a tierra extraña,
pero se supo dar maña
y ahora tiene, como quiera,
otra, si no tan severa,
calavera del país.
Del trigo sacó maíz,
y su nombre y apellido
Rodolfo Halffter ha sido
y no oculta la raíz.

J.C

Sombras de las *calaveras*;
la de Carrillo ¿cuál es?
Aquélla, la que no ves
y que polvo la quisieras.
No la sacan de sus treces
(como del año los meses
acústicamente hablando)
y la pobre está penando
por su delito, con creces.

E.P

Ay, Esperanza Pulido,
¿cómo sin ir al concierto,
por vivir en el desierto
–tan lejos de aquí te has ido–
escribes si no has oído?
Pero por favor no dejes
de informar, y no te quejes,
de conciertos de otro mundo.
En tus palabras me fundo;
no valen tejes-manejes.

C.C

Carlos Chávez, como ves,
dando clases ya es difunto,
pues enseña contrapunto
más o menos al revés.
Calavera dicen que es
en el taller que dirige,
y por ello se colige
que mandará, como hablo,
sus discípulos al diablo
(los del taller, ya lo dije).

A.M.O.

Armando Montiel Olvera
dirigiendo la Academia
ha logrado una epidemia
de operitis pasajera.
Todos cantan, nadie espera;
las voces ya están sonando,
los personajes actuando,
los tramoyistas corriendo
y en el foso dirigiendo
Armando. Y la *fosa* ¿cuando?

J.V.M

Juan Vicente, Juan Vicente,
gran colaboracionista;
en periódico y revista
va su nombre siempre al frente.
No parece indiferente
al placer de la escritura,
y aunque padece de hartura
y a las musas sobrepasa,
por hacerlo tan sin tasa
se queda sin *sepultura*.

S.O

Salvador Ochoa dicen
que se ha vuelto *calavera*,
y que su calva por fuera
otros pelos la desdicen.
¿Cuáles? Mejor no analicen.
¿Los de las manos velludas?
Mas para salir de dudas
que lo averigüe quien quiera;
no se miran por afuera
las partes: sólo desnudas.

S.K.

Ay Salomón, Salomón,
mucha música escuchaste,
y no por eso dejaste
de acabar en el *panteón*.
Nadie duda que en Sión,
antes que crítico fueras,
de una tribu ser pudieras
el profeta que no fuiste.
La crítica preferiste.
¡Lástima que te murieras!

A.C

Ángela Calcáneo estuvo
de *la Ponce* enamorada,
y aunque desafortunada
ella sola la sostuvo.
La *muerte* le dio con tubo
a Angelita y por supuesto,
ya le quitaron el puesto.
Con mármoles y con bronces
organizará otras *Ponces*
en el *panteón*, te lo apuesto.

J.D.T.

No fue en discordia *tercero*,
y su actividad fue varia,
fue de la Universitaria
Sociedad Coral, primero.
Por fin le llegó el *postrero*
momento de despedida.
Mas la Fama no lo olvida:
ha alcanzado ya el que fue
en otro tiempo Juan D.
Tercero, tercera vida.

C.J.M

Aunque en su casa metido
Mabarak, Carlos Jiménez,
entre males y entre bienes
está, sin saber, perdido.
Soy *calaca* sin sentido
–me confesó en un momento–,
de la música que invento
la electrónica es un mito,
la concreta es otro pito,
y la demás es un cuento.

L.F.C.

Fernández de Castro Luis,
a quien todos respetaban,
o mejor, que soportaban
por no tener un desliz,
vivió; pero, siempre lis-
to por estar en todo,
se fue por buscar un modo
de criticar sin oír.
¿A dónde se pudo ir?
¿Donde encontrará acomodo?

B.G

Blas Galindo, no te veo
desde aquel Conservatorio,
te escuché en el Auditorio
pero nunca te vi feo.
En tu pensamiento leo
partituras a raudales,
y si aumentan tus caudales
y sirve a tu *sepultura*,
más composición procura
de *mariachis* inmortales.

C.P.

Carlos Puig, garganta de oro,
cuánto más te convendría
comer menos cada día
y cuidar ese tesoro.
Con esa voz, que yo adoro,
por el mundo caminara
y ninguno me callara
hasta convertirme en viejo.
La *muerte* le dio el consejo...
Otro gallo le cantara.

V.R[eyes]

Fantasma de Víctor, ¿qué
te impide escuchar derecho?
(¿Y qué tienes en el pecho
que encendido se te ve?)
Y aunque ya muerto ¿porqué
pones cara de entendido?
A los conciertos que has ido,
¿para qué te has regresado
pudiéndote haber quedado
calavera y sin oído?

C.C.

Cristián Caballero viene;
¡ya va por los corredores!
Con el micrófono horrores;
a cualquiera lo entretiene.
¿Quién dice que barbas tiene?
Su *calavera* no es ésa;
la que parla, la que pesa,
es la que los radioescuchas
en sus casas, con babuchas,
habla de ópera ¡oh pereza!

V.T.M.

Vicente Mendoza T.
(la inicial se pone enmedio)
ya no tuviste remedio
y la vida se te fué
(mi fa sol la si do re).
Dándole vuelta a la noria
se te acabó la memoria
y ahora estás cual chipotlito
picante y arrugadito
en el final de tu historia.

J.A.

¿Quién amparará a Amparán
del Conservatorio eterno?
De tanto trastorno interno
¿no lo desampararán?
¿No se desesperarán
quienes sus razones sigan?
Pero ya no los fatigan:
con *calacas* nada vale,
que por un oído sale
lo que por otro les digan.

C.P.

Era Carlos Palomar,
pero *Junius* se apodaba
y con ello se ocultaba
para poder criticar.
Pero no pudo escapar
a la *Parca* justiciera;
y por más que lo quisiera
no valió disimular.
Lo tuvieron que *velar*
como a un crítico cualquiera.

S.M.

Pobre Salvador Moreno,
para ver su *Severino*
desde las Europas vino.
En la noche del estreno
unos nada hallaron bueno;
los otros todo divino.
Ante tal falta de tino
y poco juicio sereno,
a *morir* en suelo ajeno
su *calavera* se avino.

J.B.G.

Bal y Gay parsimonioso,
trabajando y escribiendo
todo te vas consumiendo.
¿Por qué no sales del pozo,
investigante acucioso
buscando lo que no sabes,
y te vas como las aves,
con su canto no aprendido,
de Bellas Artes huído
calavera, aunque no acabes?

M[anuel A[usensi
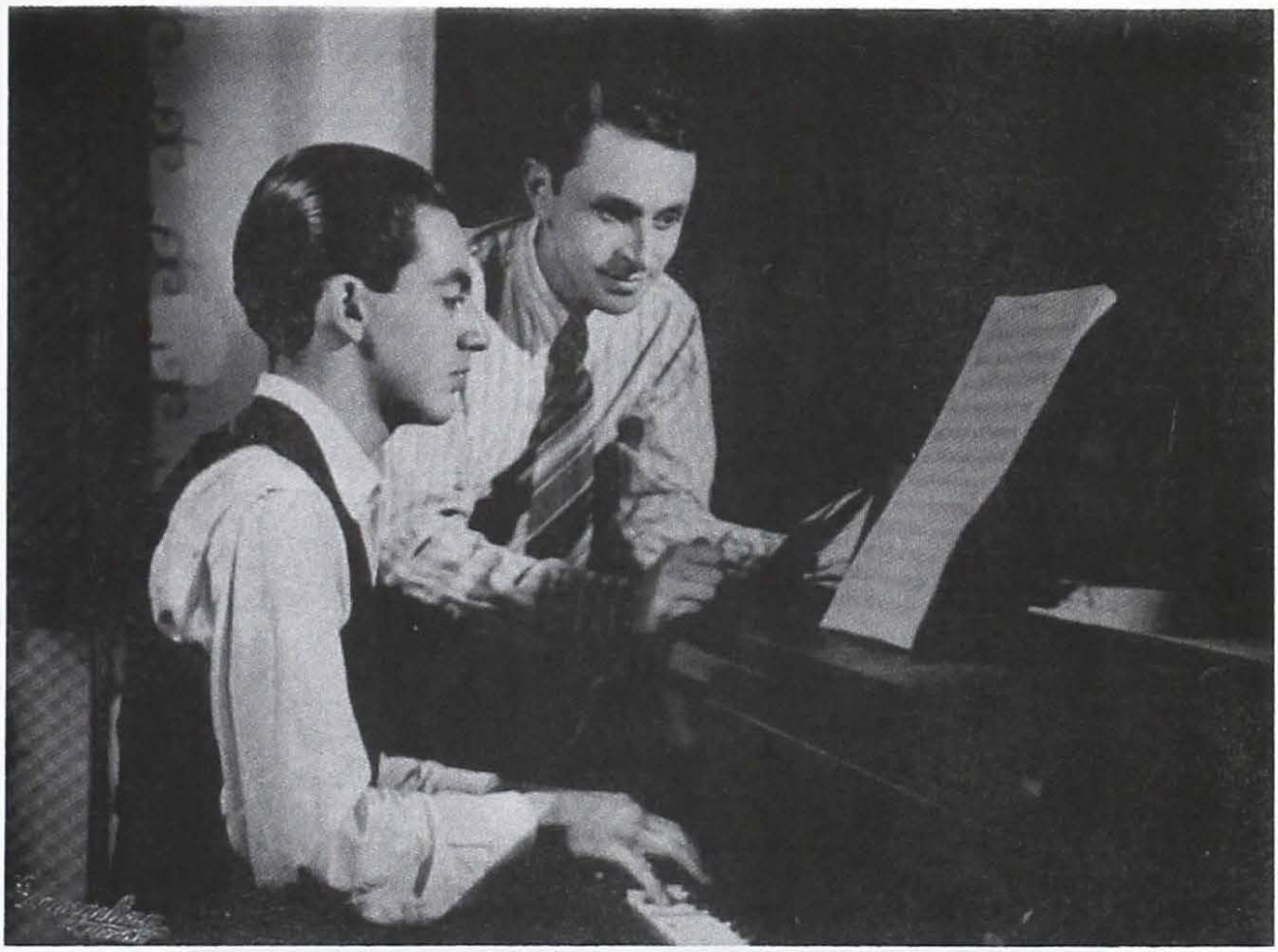
Ausenso vino de España,
y no vino *calavera*,
pero aquí la verdadera
pelona de la guadaña
conoció por causa extraña.
Se le apareció, y al punto,
le cantó su contrapunto
de conciertos y actuaciones;
no valieron condiciones,
porque lo dejó difunto.



Con Irma González.



En sobremesa con Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente, México, 1961.



Carlos Jiménez Mabarak y Salvador Moreno.

viernes 18 de diciembre, 1953.

Chavito dear,

Muchas gracias por tu precioso *collage* felicitatorio. ¿Te han raptado las *ménades* líricas de la *Sociedad Ponce and Cº*? Es importante que al recibir estas cortas líneas te pongas al habla con tu affmo ss. porque quiero enviar mañana sábado un artículo a *Les Nouvelles Antilitteraires* diciendo los pronósticos reservados de las sociedades musicales para el año entrante y saliente (el que lo vea).

¿Qué hay de los libros nuevos? No se sustancia nada.

Tullo asta la tunba

A[dolfo Salazar].



Con Margarita González, una de sus más constantes intérpretes.

...me alegro saber que por lo menos escribes palabras, a pesar de que te prefiero naturalmente, que escribas apuntes. Ahora bien, tenga cuidado de no convertirse en una celebridad como Barros Sierra...

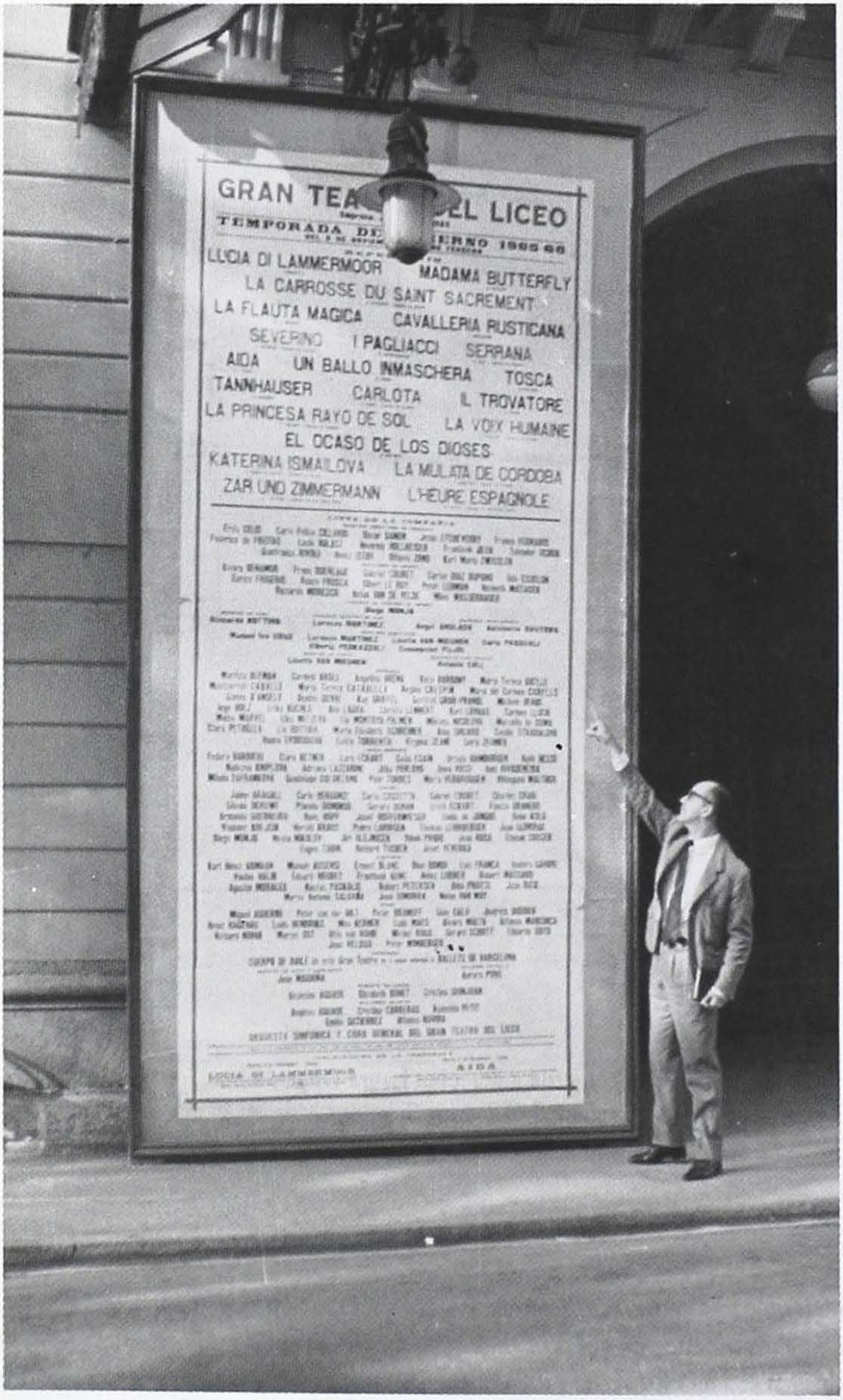
(Aaron Copland, carta a Salvador Moreno, Buenos Aires, Noviembre 5, 1947).



De izquierda a derecha: Laura Oppenheimer,
Carlos Chávez y Salvador Moreno.

...me interesa, como sabes, tu discontinua aparición pero también me deja un poco perpleja, ¿Sigues en el único ático de el Barcelona? ¿Es que lo español te sigue siendo esencial? Este músico ¿sigue siendo el que me presentó Ramón Gaya en México? En fin, te agradezco en todo caso que tu discontinuo sentir o aparecer aparezca en mi vida...

(María Zambrano, carta a Salvador Moreno, Madrid, Mayo 5, 1989).



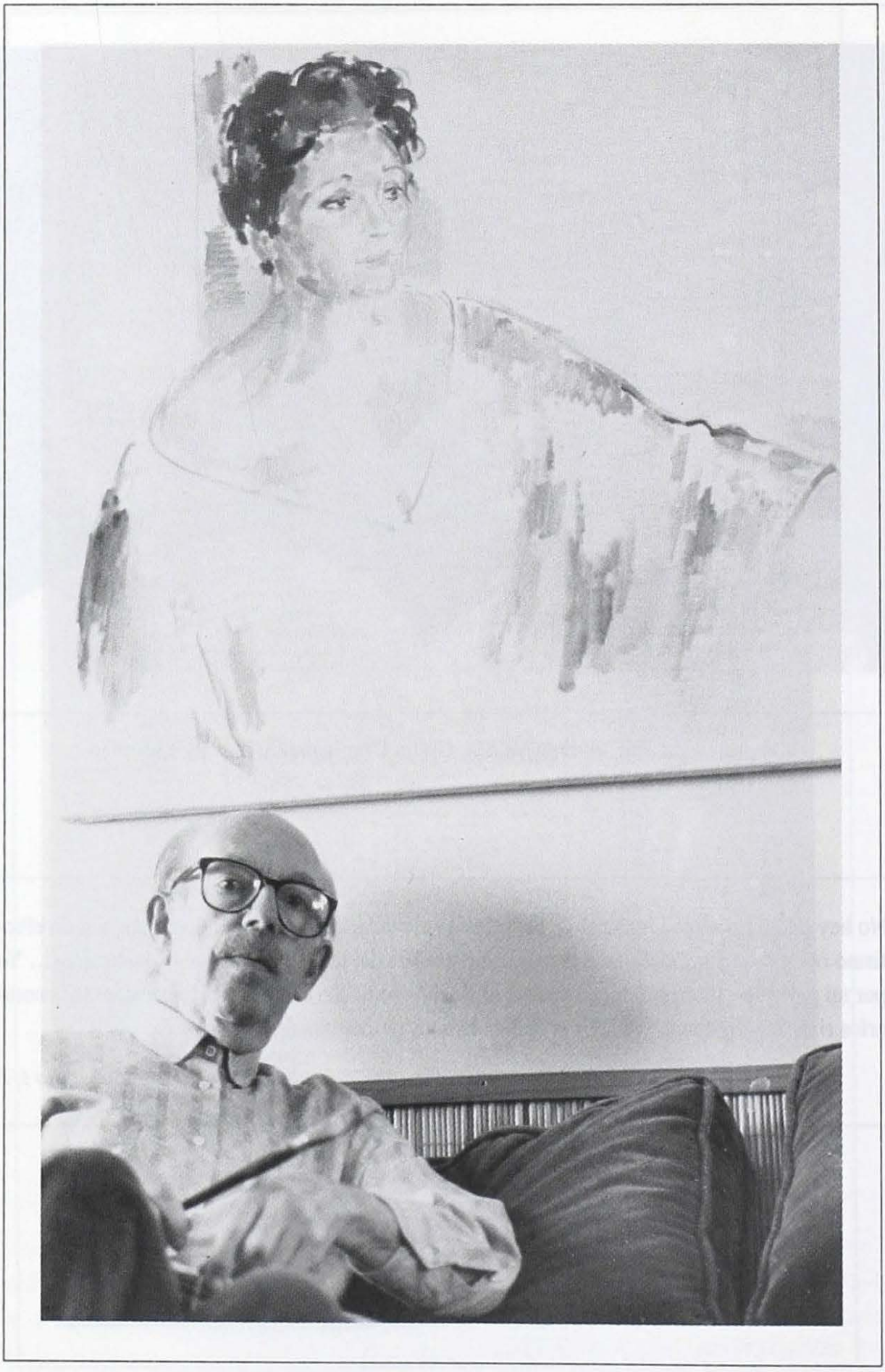
Salvador Moreno apuntando al cartel de la temporada 1965 del Teatro del Liceo (Barcelona) que incluyó *Carlota* de Luis Sandi, *La mulata de Córdoba* de Pablo Moncayo y *Severino*.



Intérpretes y autor: Viviano Valdés, Oralia Domínguez y Salvador Moreno.

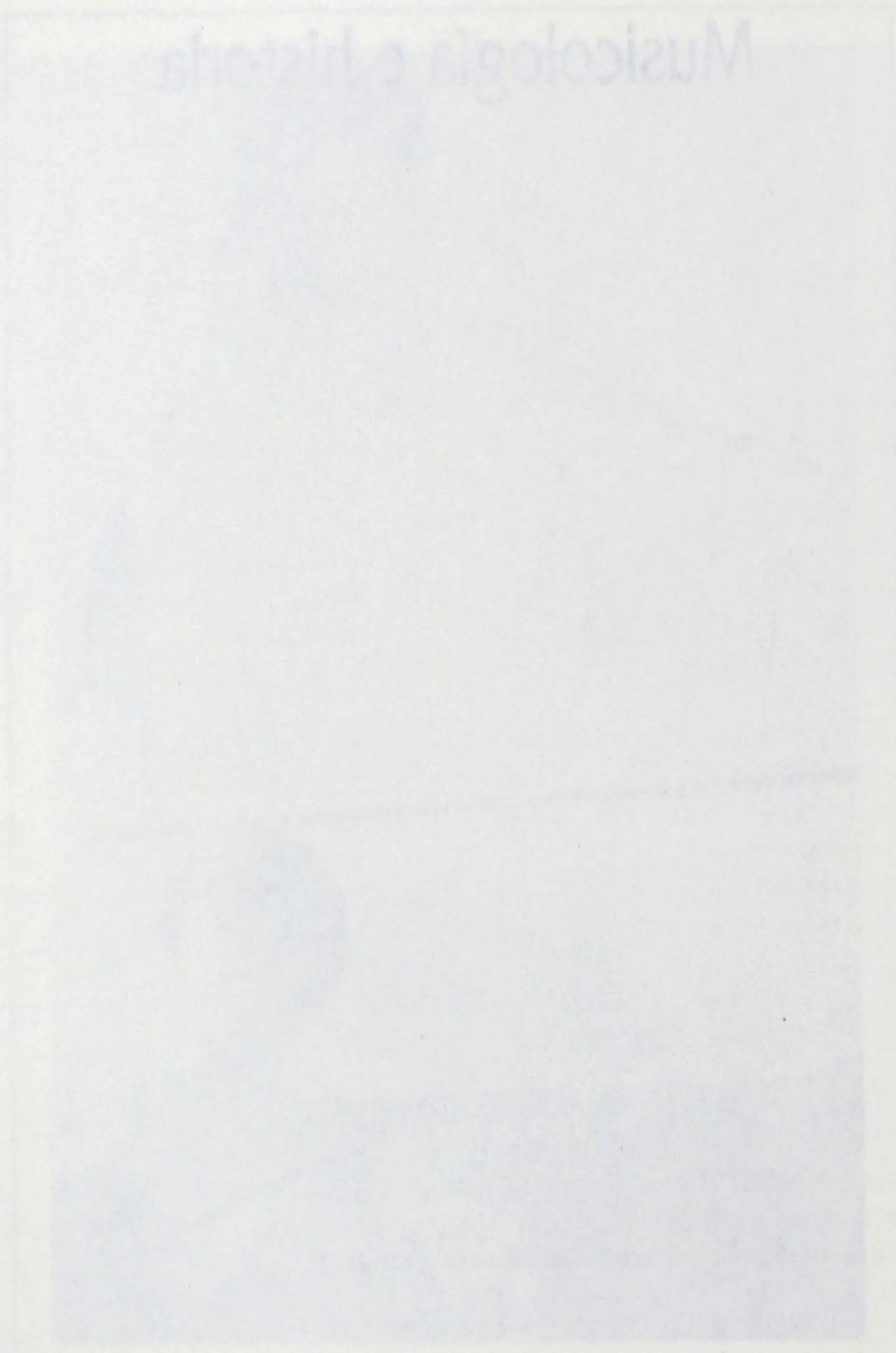
No hay duda, la calidad musical de *Severino* es elevada, la sobriedad, la renuncia a todo efectismo operístico y la fidelidad a la expresión poética del texto son realmente admirables... Yo por mi parte voy propagando por todas partes el éxito de *Severino*, hasta llegar a los más sombríos rincones en donde anidan los dodecafónicos de *Juventudes Musicales*...

(Cristofor Taltabull, carta a Salvador Moreno, Barcelona, Julio 5, 1961).



Bajo la efigie de su intérprete más querida (Victoria de los Ángeles pintada por Ramón Gaya): "junto a ella lo que los demás cantantes hacen es cantar".

Musicología e historia



La doble *Iberia*

(Unas cartas inéditas de Albéniz al pianista Malats)

Como es bien sabido, por la misma razón que el intérprete depura su estilo y logra prodigios técnicos insospechados al tratar de alcanzar lo propuesto por el compositor, éste, a su vez, ante las posibilidades técnicas y expresivas del intérprete, escribe muchas de sus obras.

Un ejemplo, en este caso verdaderamente patético, lo tenemos, lo descubrimos, en unas cartas de Isaac Albéniz dirigidas al pianista Joaquín Malats, durante el proceso de creación de la suite *Iberia*. Esta obra, una de las maestras de la música española, fue escrita gracias a ese doble *interés*, a ese doble *juego*, a ese *mariage* entre compositor e intérprete.

Patético y dramático resulta el hecho de que esta obra haya sido la causa, más o menos directa, de la muerte de sus creadores. Hecho más sorprendente aún si se piensa que los dos artistas catalanes eran considerados excepcionales por su fuerza y vigor. Albéniz muere al terminar el cuarto cuaderno de su suite, y Malats –cuya carrera deslumbrante entusiasmó al mundo musical de la época– abandona el piano unos meses más tarde, al terminar un concierto en el que la suite *Iberia* era el principal motivo, y muere poco tiempo después.

Como dedicatoria a la suite *Iberia*, Albéniz escribió: "¡A Malats, l'encisador, su adorador, a pesar de estar casado con otra!" Entrañable dedicatoria cuyo tono bromista encerraba ya, como un presentimiento, ese deseo de unión entre compositor e intérprete posible sólo en la obra y en la muerte.

A la amabilidad de la hija de Malats, señora Joaquina Malats de Pixot, y de su sobrina María Malats, debemos el poder publicar algunas cartas inéditas, y algunos fragmentos de cartas, inéditas también, por las cuales vemos cómo, entre *broma* y *veras*, la vida y las obras de estos artistas iban cumpliéndose.

Nice, 27 Diciembre, 1906.

Mi querido Quimito: Con la satisfacción que puedes suponer he recibido tu cariñosa carta y el artículo del señor Roda; esa satisfacción la siento por partida doble, es decir por ti y por mí; no puedes imaginarte mi contento al saber que mis obras te proporcionan triunfos; por lo demás,

desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de *Triana*, puedo decirte que no escribo más que para ti; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*; el título de sus números es como sigue: *El Albaicín*, *El Polo* (y al mismo soy capaz de ir para oírte tocar esas piezas) y *Lavapiés*; creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; conque ya sabes lo que te espera; te mandaré dichas piezas en cuanto tenga las pruebas, y *en attendant*, te envío, mi querido Quimito, para ti y los tuyos todos los afectos de esta familia y un fuerte abrazo de tu entusiasta y agradecido admirador.

Albéniz.

Nice, 1 Marzo, 1907.

Niño de azúcar *ben volgut*: Esta mañana he recibido el *Lavapiés* y esta tarde te lo mando; no puedo ser más diligente, tengo la seguridad que en tus manos ese *Lavapiés* va a ser una maravilla, a pesar de que considero esa obra tan extremadamente difícil, que no creo que nadie pueda tocarla si no eres tú.

Mil recuerdos a los tuyos y hasta pronto que tendré el gusto de abrazarte.

Albéniz.

Nice, 9 Marzo, 1907.

Querido Malitos:

Inútil es el decirte que comprendo y apruebo tu aprensión; es lástima sin embargo que no te decidas a tocar la *Evocación* o bien el *Albaicín* que ya lo tenías vencido; pero en fin haz lo que quieras que todo estará bien.

Laura y yo llegaremos el 22 por la mañana *et il nous tarde de t'embrasser*.
Mil recuerdos.

Albéniz.

París, 6 Junio, 1907.

Querido Niño de azúcar: Desde mi salida de Barcelona, no he parado ni un instante; viajes a París, a Londres, viajes a Bélgica, conciertos, concursos, exámenes, primeras representaciones; en fin, una vida que no es vida, estoy loco, aburrido y desesperado!!!

Sin embargo, ya sabes tú, Albéniz no tiene más que una sola palabra, y esa es la buena; recibirás por consiguiente, en todo lo que va de junio y julio, las tres *Iberias* consabidas, y a más y más los tiernos obstáculos que tiernamente te prodiga mi alma, a pesar de que eres tan feo...

dicales, ten confianza en tu robusta naturaleza, cree que con los cuidados de tu angelical mujer y de tu suegro y demás familia esto será nada, y terminará pronto, para bien del arte y para intensa satisfacción de los amigos que te adoran, y entre los cuales pretende ser el primero tu

Isaac.

Pour Debussy

Como es sabido, la mayoría de los escritos de Debussy, publicados en periódicos y revistas, fueron recogidos por él en un volumen que no pudo ser impreso entonces por causa de la guerra, y no lo fue hasta tres años después de su muerte, en 1921. Muchos de estos artículos fueron escritos, según confesión del propio Debussy, en momentos difíciles y para aumentar sus ingresos, pero es evidente que otros lo fueron por motivos y razones muy diversas.

El artículo que hemos traducido no aparece en la recopilación hecha por Debussy. Fue publicado por la revista *Música* en 1908, en el número dedicado a las cantantes francesas, y aunque Mary Garden no lo fuera, el incluirla en ese número tenía verdadero sentido por haber sido ella la creadora del personaje de *Mélisande.* Debussy quiso rendir el homenaje que sin duda merecía la gran cantante escocesa el mismo año en que sería sustituida en *Pelléas* por Maggie Teyte. Esta cantante sería desde entonces una de las mejores intérpretes de su música vocal, como lo había sido Blanche Marot en *Trois Chansons de Bilitis*, y lo sería tiempo después Jane Bathori en *Le Promenoir des Deux Amants*.

Pelléas et Mélisande, la única ópera de Debussy (aunque proyectó otras cuatro que nunca realizó), fue estrenada en la Ópera Comique en 1902. Había sido comenzada diez años antes, entre grandes entusiasmos y desánimos. El wagnerismo imperante y del cual no podía desprenderse el propio Debussy, hacía más difícil su composición, pero Debussy intuía genialmente que sólo superando esa atmósfera musical, sin evitarla, podría lograr su propia expresión. De esta lucha surgió una de las obras más hermosas, y que, como dijera Falla, abrió una nueva era a la música.

El estreno de *Pelléas* tuvo varios momentos de desconcierto y alboroto, en parte por la novedad que aportaba musicalmente y en parte por cierta desorientación provocada, en la prensa, por el autor de la obra teatral, Maeterlinck, quien había autorizado a Debussy para hacer cortes de acuerdo con las necesidades musicales y se encontraba ofendido por haber sido encomendado el papel de Mélisande a otra cantante y no, como se le había prometido, a su esposa Georgette Leblanc.

A partir de la segunda representación el éxito fue en aumento, al grado de que Debussy temió que con las repeticiones los intérpretes fueran perdiendo esa delicadeza que debe sostenerse durante toda la obra y que de no ser así puede hacerla caer en monotonía y pesadez. Afor-

tunadamente *Pelléas* exige cantantes verdaderamente músicos y que sepan tanto el valor de los sonidos y su sentido musical, como el valor musical de los silencios, preocupación ésta que inquietó siempre a Debussy.

Las críticas, como casi siempre, fueron dispares, sin faltar, claro está, quienes vieran en *Pelléas* la gran obra maestra de Debussy y la trascendencia que tendría para la música francesa.

En 1952 tuvimos la suerte de asistir al cincuentenario del estreno de *Pelléas* en la Ópera-Comique. Los decorados fueron los mismos, rescatados al tiempo, los cantantes ya habían perdido sus facultades vocales y vivían en lugares lejanos o habían muerto, sólo se encontraba invitado entre el público quien fuera el niño aquel, *Iniold*, convertido por el destino en un viejo y modesto taxista.

Mary Garden, por Claude Debussy (Traducción de Salvador Moreno).

La realización escénica de una obra de arte, por bella que ésta sea, está casi siempre en contradicción con el sueño interior que la hizo salir de las alternativas de duda y de entusiasmo. La hermosa mentira en que vivieron tanto tiempo los personajes del drama y uno mismo –personajes que parece como si fueran a levantarse del mundo manuscrito y pudiera uno tocarlos–, ¿no excusa ese espanto de verlos vivir ante uno por intermedio de tal o cual artista? Es casi miedo y apenas si se atreve uno a hablar; a decir verdad tienen el aspecto de fantasma.

A partir de ese momento parece que nada nos pertenece del antiguo sueño, una voluntad ajena se interpone entre los dos: el ademán rápido de los tramoyistas ajusta el decorado, los pájaros de la selva anidan en las maderas de la orquesta; la araña se enciende, el movimiento del telón suspende o prolonga la emoción; los aplausos, los rumores agresivos, parecen los ruidos de una fiesta lejana, fiesta en la que apenas se es el parásito de una gloria no siempre deseada como la que nos otorgan, porque triunfar en el teatro es frecuentemente la respuesta a ecos anónimos, a una emoción asimilable.

En ese año de 1902 en que la Ópera Cómica montó *Pelléas et Mélisande* con el cuidado que se sabe, yo experimenté algunas de las impresiones anteriormente descritas, tal vez inútilmente, pero que servirán al menos para sostener lo que quisiera decir más adelante. El personaje de *Mélisande* me había parecido siempre de difícil realización. Había tratado de anotar musicalmente la fragilidad, el encanto distante; quedaba todavía su actitud, sus largos silencios que un gesto falso podía traicionar o aún hacer incomprensibles. Y sobre todo la voz de *Mélisande,* secretamente oída tan tierna, ¿que iría a ser de ella? –pues la más bella voz del mundo pude convertirse en el enemigo inconsciente de la expresión propia del personaje–. No me incumbe ni es tampoco de mi gusto hablar aquí de las diversas fases por las que se pasa durante el trabajo de los ensayos. Estas fueron, por otra parte, las mejores entre mis horas de teatro; en ellas conocí devociones inestimables de grandes artistas, entre los que destacaba una artista curiosamente personal. Casi nunca tenía nada que objetarle; en ella se dibujaba poco a poco el personaje de Mélisande; esperaba yo con una confianza singular mezclada de curiosidad.

Llegó por fin el quinto acto –la muerte de *Mélisande*–, y fue un asombro del que no puedo expresar la emoción. Era la dulce voz secretamente oída, con esa ternura desfalleciente, ese arte

tan cautivador en el cual no podía creer hasta entonces y que desde entonces ha hecho que se incline la admiración del público con un fervor siempre en aumento ante el nombre de Mlle. Mary Garden.

En torno a Ricardo Viñes

El repertorio pianístico moderno debe a Ricardo Viñes, en gran parte, su existencia. Esto podrá sorprender a muchas personas, pero es rigurosamente cierto. La lista de los compositores que escribieron para él sus mejores obras es verdaderamente asombrosa.

La totalidad de la música para piano de Ravel, salvo alguna excepción, fue estrenada por Viñes. Lo mismo puede decirse de Debussy y de la mayoría de los compositores franceses: Satie, Milhaud, Honegger, Dury, Auric, Poulenc, Tailleferre, Schmitt, Roussel, Severac, Dukas, Villermoz, entre otros. Y por supuesto de los compositores españoles, desde Granados y Albéniz hasta los que en 1943, el año en que murió, pudieron conocerlo.

¿Qué podría explicarnos el entusiasmo de sus contemporáneos por Ricardo Viñes, habiendo en el mundo tantos otros excelentes pianistas? Sin duda porque en él se produjo y se realizó una doble vocación poco frecuente: la del artista y el apóstol.

Desde el principio de su carrera, muy joven aún, Viñes renunció, instintivamente, al lucimiento y al gran público, para buscar en el lenguaje de la música moderna una forma de expresión más acorde con el sentir de una *inmensa minoría*, para decirlo con palabras de Juan Ramón Jiménez.

En poco tiempo ganó la confianza de los compositores, y se produjo esa relación entre el creador y el intérprete que, en esta ocasión, no pudo ser más feliz; ya que si el intérprete, al tratar de alcanzar y vencer cuanto le propone el compositor, depura su estilo y logra prodigios técnicos y expresivos, el compositor, a su vez, escribe sus obras ante las posibilidades estilísticas, técnicas y expresivas del intérprete. De este juego recíproco, el de Viñes, y algunos de los compositores contemporáneos suyos, surgió, para la historia de la música, un mundo de sonidos en el que, por nuevos caminos, se daba a la música, una vez más, su razón de ser.

Ricardo Viñes, nacido en Lérida (capital de una de las cuatro provincias catalanas) el 5 de febrero de 1875, había estudiado en Barcelona con Juan Bautista Pujol, excelente maestro entre cuyos discípulos se contaban Granados, Malats y Carmen Matas. Y en París, con el gran pianista y maestro Charles Auguste Bériot, con quien también lo hiciera por aquel tiempo Ravel. A los veinte años de edad, el nombre de Viñes aparecía ya con frecuencia en la *Societé Nationale de Musique, Schola Cantorum*, Conciertos *Lamoureux*, Sala Gaveau, Sala Pleyel y Sala Erard. En esta última sala, por cierto, definió la orientación de su carrera pianística-apostolar, con cuatro conciertos de obras antiguas y modernas ignoradas por la mayoría del público.

Renunció al aspecto externo de su carrera de concertista, y se acogió a los cenáculos intelectuales y artísticos de París, que entonces reunían a los hombres más ilustres de Francia, y los mejores literatos, músicos, poetas y pintores de todas partes. Viñes fue el pianista más admirado. Aquel público, propicio y atento, escuchaba entusiasmado el nuevo lenguaje de la música que él, como intérprete y artista, les hacía llegar con la mayor convicción.

Ritmos inéditos, melodías insospechadas y un colorido armónico jamás presentido surgían del piano. Los preludios de Debussy, que marcan en la historia de la música el nacimiento de una nueva forma de poesía, el poema musical, fueron dados a conocer por Viñes. Como había hecho ya con la música de Ravel y de varios otros compositores y lo seguiría haciendo siempre.

Gracias a la amabilidad del violoncelista José Ricart Matas, de Barcelona, hemos podido copiar algunas anotaciones, sin duda inéditas, de Viñes, que fue gran amigo suyo:

> Estoy muy orgulloso y nunca lo suficientemente agradecido a Debussy, por haberme escogido para ejecutar, en primera audición, casi todas las obras que escribió para el piano, y fui durante muchos años el intérprete *atitré* (titular)....Me pidió que tocara por primera vez delante del público *Prélude, Sarabande et Toccata, Pagodes, Jardins sous la pluie, L'Isle joyeuse, Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches à travers les feuilles, La lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or...*"

Viñes, que consideraba a Debussy "un amigo exquisito pero de humor difícil" , nos cuenta también que un día, después de comer, se sentó el compositor ante el piano, "y con su manera sutil y aterciopelada tocó *Poissons d'or.* Al terminar me mostró riendo la dedicatoria, que yo agradecí turbado, ya que Debussy no había dedicado ninguna de sus obras a pianista alguno".

Según estas notas, la composición de uno de los más bellos preludios del gran músico francés fue debida, indirectamente, a él. "Le envié de España una postal que representaba la *Puerta de Vino*. Debussy guardó durante mucho tiempo la imagen coloreada delante de sus ojos, y acabó por escribir, bajo el mismo título, un preludio magnífico, soleado y sugestivo".

Su relación con Ravel fue mucho más estrecha e íntima. A él se refieren constantemente sus Memorias que guarda, inéditas, una sobrina suya, maestra de baile español en San Juan de Luz. Quienes han tenido la suerte de leerlas cuentan numerosas anécdotas de ambos artistas, y todo cuanto se refiere a su relación profesional que es, sin duda, de un gran interés para la historia de la música pianística.

Una fecha importante en la vida de Ravel fue el 5 de abril de 1902, en que Viñes estrenó, en un concierto de la Societé Nationale, *Juegos de agua* y la *Pavana para una infanta difunta*, que le valió su primer gran éxito popular.

Las dedicatorias impresas en las obras de sus compatriotas, los músicos españoles, culminan en la de Falla: *Noches en los jardines de España*. En una carta inédita que José Ricart Matas nos ha permitido copiar, y que está fechada en Granada el 27 de enero de 1923, Falla escribe a Viñes: "Querido Ricardo: Por Eschig, habrá recibido usted nuestros *Nocturnos* (subrayado en el original) –¡Al fin publicados!– y que pertenecen a usted desde que empezaron a

escribirse... Recíbalos como prueba de lo muy de verdad que lo admira y quiere su agradecido amigo de las Andalucías".

Las giras de conciertos de Viñes tuvieron siempre la misión de dar a conocer la música para piano de entonces, que, salvo alguna excepción, sigue siendo la mejor música moderna, pese a los esfuerzos de la mayoría de los compositores actuales, que muy poco han podido añadir al repertorio pianístico. En estas giras Viñes llegó a nuestro continente, pero no estuvo nunca, que sepamos, en México.

Durante la última guerra europea, Viñes volvió a España y se radicó en Barcelona. Abandonó su casa de París llena de todo un mundo de recuerdos: una gran biblioteca, cuadros y numerosas cartas de todos los artistas amigos suyos. También dejó los originales de poemas y artículos que, junto con sus Memorias, escribía. Compuso algunos lieder sobre poemas de Baudelaire, Mallarmé y otros poetas, y algunas páginas para piano, como la *Quatre Hommages* (*Minuet spectral*, a la memoria de Maurice Ravel); *En Verlaine mineur*, (a Gabriel Fauré); *Threnodie ou Funérailles antiques*, (a Erik Satie); *Crinoline ou La Valse au temps*, (a Leon-Paul Fargue) que en 1945 publicó el Instituto Francés de España como homenaje a Viñes.

Su aspecto físico ha sido muy bien descrito por el periodista Arturo Llopis: "Su rostro, en los días felices, lo decoraban unos mostachos enormes, espesos, de guías finamente retorcidas. Cuando ya, en su vejez, se afeitó el bigote, su cara semejó alargarse y aparecía como un actor sin maquillar, más íntimo, humanizado, pero más melancólico y lejano." (*La Vanguardia Española*, 5-IV-68.).

A pesar del prestigio enorme de que gozó Viñes, y de su importancia y colaboración, en la creación del repertorio de la música pianística moderna, no existe todavía una biografía impresa suya. Y esta falta es más de lamentar, cuando se conservan aún sus Memorias, y numerosos documentos entre sus amigos supervivientes. Su biblioteca, en cambio, apareció a la venta, hace pocos años, en un comercio de libros de Nueva York. El folleto en cuestión, en forma de catálogo, proponía las obras por separado, esto es, dispersada definitivamente la colección. La portada reproducía una foto de Viñes al piano: *Special list No. 62. Music and Musical literature. Pierre Berès, Inc. Rare Books-Autographs. 6 West 56th street, N.Y. 19.*

Al cumplirse este año de 1968 los veinticinco de su muerte, los músicos franceses han organizado algunos actos, y la grabación de un disco con interpretaciones suyas recogidas de viejos discos. En Barcelona han aparecido algunos artículos recordándolo, y en Lérida, su ciudad natal, donde reposan sus restos, se preparan sin duda diversos homenajes. Nosotros quisiéramos, con estas líneas, unirnos modestamente, en nombre de los pianistas y del público mexicano, como testimonio de gratitud y admiración al gran artista Ricardo Viñes.

Las tertulias musicales en el México del siglo XIX[1]

(Carta de Manuel Vilar, director de escultura de la Academia de San Carlos de México, al pintor Claudio Lorenzale, director de la Academia de Nobles Artes de Barcelona).

México 13 de agosto 1849.

Mi querido amigo Lorenzale:

No se qué cosa pensarás de mí, por no haberte escrito hasta ahora desde la ciudad de los Moctezumas.

Omito el referirte mis ocupaciones y el estado de esta Academia, por hacerlo a mi hermano y a Milá, a quienes escribo por el mismo correo, y a quienes he encargado te lo participen, así, me concretaré a decirte que hace varios días llegaron a esta ciudad tres grandes habilidades filarmónicas: madama Anna Bishop, inglesa, célebre cantante; el señor Bochsa, gran compositor y tocador del arpa; y el señor Herz, uno de los más afamados compositores y tocadores del piano. Los primeros viajan juntos, y han dado ya nueve conciertos en el Teatro Nacional. La dicha señora ha agradado en todo lo que ha cantado, en particular en la *Norma*, con la que ha entusiasmado al frenesí; por su facilidad de ejecución, por su limpieza y extraordinaria expresión, tanto en el canto como en la acción, y por su hermoso método de canto. En fin, que con todo y que no tenga una voz muy extensa, pues le faltan las notas bajas y las medias las tiene débiles, las notas altas son de un hermosísimo metal. Casi me ha gustado más que la Rossi, la Hungher y la Chitz. Bochsa, que es su maestro, tocó el arpa divinamente, aunque en cierto sentido no me gustó mucho porque las notas son chillonas y aisladas, por efecto del instrumento; pero unas variaciones que tocó a toda orquesta, sobre la introducción de la *Norma*, compuestas por él, agradaron sobre manera, por su rica armonía y feliz combinación de instrumentos.

Al señor Herz no lo he oído todavía, porque los dos conciertos que ha dado han sido en la Lonja, la cual se la cedieron y como el boleto cuesta cuatro pesos y no soy pianista, no he querido gastar esa suma, pero lo oiré en los que dará en el dicho teatro. Por lo que dicen es una cosa extraordinaria como ejecución y expresión; venciendo dificultades de las más extraordinarias, y con todo que aquí hay buenos pianistas, en particular españoles, han quedado sorprendidos de su gran talento. Le hicieron un recibimiento magnífico, pues casi todos los maestros, varios ministros y personas principales, furon a su alcance a cosa de cuatro leguas de la ciudad, donde le sirvieron un *hermoso refresco*, recitaron poesías, y lo llevaron a la ciudad en coche descubierto.

Por lo referido supongo que te habrás quedado admirado de la pasión que tengo por la música; mas no lo has de extrañar, pues me he vuelto un completo filarmónico, a causa de que como en ésta casi no hay ninguna diversión, para no pasar las horas que sobran de la noche después de la Academia tan fastidiadas. Clavé y yo nos hemos entregado a la Musa Euterpe. Es decir, que Clavé canta de tenor, teniendo una expresión y voz bastante buena, y yo de barítono. Así, con la niña de la casa donde vivimos, que es nuestra maestra y una célebre filarmónica en el canto y piano pasamos ratos muy agradables.

---

[1] La carta de Manuel Vilar que forma este título fue transcrita y enviada por Salvador Moreno a Esperanza Pulido, quien la publicó en *Heterofonía*.

Tuvimos, tiempo atrás, en casa, por espacio de seis meses todos los martes, conciertos donde han concurrido los más distinguidos filarmónicos de ésta.

También nos divertimos con la dicha música, en muchísimas otras casas, pues casi no hay familia que no cante o toque, y quedarías admirado por tanta afición y buena disposición como hay, en particular entre las señoritas, y hay algunas de tanta habilidad como cualquiera de las de Europa; con decirte que tres de éstas han cantado en el teatro con buen éxito, lo mismo que algunos hombres. Todo esto proviene de las pocas diversiones y relaciones que hay entre las familias, pudiéndose decir que casi cada una está aislada de la otra.

Con estas diversiones y las infinitas relaciones que tenemos con las familias más distinguidas ocupamos un lugar como el de Torwaldsen y Tenerani. Así *adormecemos* el dolor de encontrarnos tan distantes de nuestras familias y amigos, y de nuestra adorada Roma. No vemos el momento de volvernos a abrazar. Pero a pesar de todo cuanto nos tengamos que marchar no dejaremos de sentirlo, pues no es fácil que seamos tan bien recibidos en ninguna otra parte.

Espero que no dejarás de enterarme dándome noticias de lo que está pasando y lo que hacen los escultores Bover, Padró, etc.

En tanto, da mis expresiones a tu señora mamá, tu hermanita...y tu recíbelas de este tu amigo Manuel Vilar.

(Archivo de la familia Rogent de Collbató. Barcelona)

La Peralta en Barcelona

Ángela Peralta cantó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en la temporada 1870-1871. Tenía entonces 25 años de edad y estaba en el apogeo de sus facultades vocales. Era su segundo viaje a Europa y, podría decirse, el primero de su carrera como cantante profesional.

La temporada comenzó aquel año con retraso, debido a la epidemia que afligió a la ciudad durante el verano y el otoño, según explica el *Almanaque del Diario de Barcelona para el año bisiesto de 1872*, al pasar revista a los espectáculos en una reseña firmada por M. Rimont y A. Fargas.

En el almanaque del año anterior aparece la lista de los artistas de la compañía *lírico-italiana dramática, que han de funcionar en este gran teatro.* La participación de la gran cantante mexicana se anuncia, no sabemos por qué, en italiano: *Per recite straordinarie la prima donna assoluta Signora Angélica Peralta.*

El director y *concertatore* fue Eusebio Dalamau; el director de escena Giuseppe Manjarrés. Entre los principales cantantes se hallaban: Giulia Marziali, Anna Ferrer, Angelina Bianco, Catterina Mas-Pocell, Luigi Merly, Giorgio D'Antoni, Antonio Minetti, Simone Trinchier, Vicenzo Agretti, y Giuseppe Gomez entre otros.

Ángela Peralta sólo cantó *Il Comte Ory* de Rossini, y *La Sonámbula* de Bellini, óperas que ya había cantado en México.

Pero lo que más nos interesa , en esta nota, es dar a conocer el juicio que de nuestra máxima cantante del siglo XIX hicieron los críticos barceloneses: *Prima donna, cuya voz de soprano sfogato es de buen timbre y de regular volumen, aunque son un poco débiles sus puntos agudos. Tiene mucha flexibilidad de garganta y grande agilidad de ejecución en el género lírico, con una vocalización correcta, y esmerado estilo.*

De su estancia de dos meses en Barcelona existe una curiosa fotografía, quizá conocida, hecha en un estudio fotográfico frente al propio teatro del Liceo, en plenas Ramblas. El ejemplar que poseemos perteneció al pintor Pelegrín Clavé, que fuera director de la antigua Academia de San Carlos de México, y que por entonces se encontraba nuevamente en Barcelona, su ciudad natal.

Jaime Nunó Roca, hijo de San Juan de las Abadesas y autor del Himno Nacional Mexicano

México debe a un hijo de San Juan de las Abadesas la música de su Himno Nacional, que los mexicanos reconocemos como una deuda eterna, porque el culto entrañable que por él profesamos nos une, de verdad, fraternalmente.

Por una de esas razones misteriosas del destino correspondió al músico catalán Jaime Nunó Roca escribir la música definitiva a los versos patrióticos del poeta mexicano Francisco González Bocanegra. Su himno, elegido entre dieciséis compositores concursantes, no sólo obtuvo la aprobación profesional del jurado y la oficial del Gobierno, sino también, y esto era indispensable, la del pueblo entusiasta.

La feliz ocurrencia del poeta al escribir su poema en tercera persona, permitió a Nunó, sin duda, sentir como propias las palabras con que nos incita al combate en defensa de la Patria que, aunque no era la suya, testimoniaba conocer como merecedora por su heroísmo y sus virtudes, del triunfo, la gloria y la paz.

Hacía poco más de dos años de su llegada a México y participaba, desde su cargo de Director General de Bandas de Música y como pianista ante el público, de la vida de la nación. Su preparación profesional era excelente y muy completa y se le había designado para la dirección del Conservatorio de Música que por entonces se intentaba fundar. Era el año de 1854 y Nunó tenía 29 de edad.

Pero los cambios del gobierno y las luchas políticas del país le hicieron volver a Cuba, de donde había salido cuando el general Antonio López de Santa Anna, varias veces presidente de México, le contratara para organizar las bandas militares de la República.

Al frente de una compañía de ópera, como director de orquesta, viajó por los Estados Unidos y después de contraer matrimonio decidió radicar en la ciudad de Buffalo, donde instaló una academia particular de música.

En 1901, invitado por el gobierno mexicano para participar en las fiestas patrias, Nunó fue recibido apoteóticamente, como quizá no lo ha sido nadie en México hasta la fecha. Cuatro años después, en 1904, volvió para celebrar el cincuentenario del Himno y el 18 de julio de 1908 murió en Nueva York.

Jaimé Nunó, cuyo apellido, originalmente Nonó, modificó él mismo en la escritura por efectos de la pronunciación, nació en San Juan de las Abadesas el 7 de septiembre de 1824, y no el 8 como hasta hoy se creía, al tomar como buena la fecha del acta parroquial:

> Als vuit de setembre de mil vuit cents vint y quatre... he batejat solemniter a Jaume Francisco y Joseph nat al dia antes.

Esto es: "A ocho de septiembre de mil ochocientos veinticuatro... he bautizado solemnemente a Jaime Francisco y José nacido el día antes".

Sus primeros estudios musicales los hizo bajo el cuidado de su hermano Juan, organista de su villa natal, y niño aún pasó a Barcelona, donde los continuó con el maestro Farrés, viviendo durante siete años en la casa del arquitecto José Vilar, hermano del escultor de la Academia de San Carlos de México. Formó parte de la capilla de música de la Catedral y obtuvo una pensión para estudiar en Roma, lo que realizó con el maestro Mercadante. Al volver a Barcelona fue nombrado Director de la Banda del Regimiento de la Reina y poco después pasó a Cuba con un cargo similar.

El traslado de los restos de Jaime Nunó a México, en 1942, para ser depositados junto a los del poeta González Bocanegra en la Rotonda de los Hombres Ilustres, marca uno de los acontecimientos más emotivos de la vida cívica de la Nación. El Himno fue cantado por millares de estudiantes que llenaban la espléndida Plaza Mayor de la ciudad de México, mientras en su centro las urnas funerarias de los dos artistas recibían el homenaje impresionante de todo el pueblo.

El nombre de San Juan de las Abadesas, y el de Jaime Nunó han quedado vinculados, para siempre, a la historia patria de México, en cuyo escudo el águila azteca recuerda el águila evangélica de San Juan de las Abadesas y, coincidencia también, lo mejor de sus fiestas lo celebran igualmente, sanjuaneses y mexicanos, en el mes de septiembre.

A propósito de *La mujer mexicana en la música*

El pequeño libro de Esperanza Pulido *La mujer mexicana en la música* ha sido ya comentado en *Carnet Musical* por Juan Vicente Melo, colaborador de revista. También Esperanza Pulido, en el mismo número (abril de 1959) se ha referido a su libro para admitir, humildemente, ciertas omisiones involuntarias.

Al permitirnos ahora hacer algunas anotaciones a propósito de *La mujer mexicana en la música* nos referiremos a algunas de esas posibles omisiones, con el mejor deseo y el único fin de tratar de contribuir mínimamente, claro está, a la segunda edición que deberá hacerse de este libro algún día.

El interés del tema y el magnífico enfoque que Esperanza Pulido ha sabido darle –con seriedad, buen gusto, conciencia profesional y otros valores– lo hacen digno del mayor encomio. A la importante bibliografía consultada por Esperanza Pulido quisiéramos añadir el famoso libro de Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*, aparecido en los primeros años del siglo XVII. En él se describe el ambiente de la ciudad de México y en alguna ocasión se hace mención de la participación de la mujer en ceremonias y festejos.

En cuanto a la figura de Sor Juana (a quien Esperanza Pulido llama monja clarisa y no jerónima) estamos completamente de acuerdo con ella en la gran capacidad musical que le atribuye; latente y "confesada" por la propia poetisa en muchos de sus poemas. Suponer que pudo servirse de algún instrumento musical para la mayor comprensión de sus estudios teóricos o para su propio deleite (palabra que parecería desmedida, referida a una monja, si no supiéramos la vida de las religiosas mexicanas de los siglos XVII y XVIII) es sólo cuestión de lógica.

Quisiéramos recordar a Esperanza Pulido que el ejemplar del libro de Cerone que perteneció a Sor Juana existe, con anotaciones de su puño y letra, en la biblioteca del Congreso de la Unión (calle Tacuba). Anotaciones que seguramente no han sido estudiadas hasta hoy y podrían dar, sin duda, mayor luz sobre la intensidad de los estudios musicales de Sor Juana.

Entre las omisiones en que pudo incurrir Esperanza Pulido queremos señalar una. En las líneas que con todo acierto dedica a "Extranjeras Residentes", no aparece el nombre de Sonia Verbitzky. Esta cantante de origen ruso, magnífica intérprete liederista y maestra del Conservatorio Nacional, contribuyó a la formación de algunos cantantes mexicanos y a la de algunos de nuestros más destacados pianistas acompañantes. Para ella escribió Revueltas sus *Siete canciones infantiles*[2], y fue ella quien dio a conocer muchas de las canciones de Blas Galindo, Jiménez Mabarak y las primeras de Salvador Moreno. Su labor periodística también es digna de tomarse en cuenta.

En la iconografía musical mexicana aparece gran número de mujeres músicas. Este material estudiado a fondo podría contribuir al enriquecimiento del tema, aparte del interés documental que supone.

Valga como ejemplo la Santa Cecilia de Peryns, del Museo de la Academia de San Carlos; las mujeres que tocan diversos instrumentos en una de las pinturas del claustro bajo del Hospital de San Juan de Dios de Atlixco; las que en la representación alegórica de la Música, pintada por Zendejas, tocan la lira y un órgano portátil (en el Museo Nacional); la monja que toca el arpa en una pintura del coro de la Iglesia de San Agustín de Querétaro; la Santa Cecilia de la sacristía de la Iglesia del Carmen de Celaya y que es un retrato evidente de la ar-

[2] En realidad sólo cinco de estas *Siete canciones* son *infantiles* (N. del E.).

pista pintado por Justo Montiel de Xalapa y, en fin, entre otras, el de Ángela Peralta pintado por Cordero en Roma (en el Conservatorio Nacional).

Si llegada la ocasión de esa segunda edición de *La mujer mexicana en la música* el tema pudiera ser tratado en forma exhaustiva, habría de exigir la inclusión autobiográfica de Esperanza Pulido, pese a las reglas y cánones del oficio que en trabajos como éste excluyen el nombre del propio autor, ya que el suyo –situado excepcionalmente entre las mujeres mexicanas en la música– corresponde al de una pianista de alta calidad, que ejerce la crítica y la musicología con la mayor voluntad y el más limpio empeño.

Huelga de trompetas

La primera huelga de músicos en México y seguramente en toda América fue, sin duda, la que se encuentra registrada en el expediente 3 del tomo 42 de Inquisición, en el Archivo General de la Nación. En él se recogen, con las declaraciones de algunos testigos, las de los trompetas Antón Moreno y Cristóbal de la Barrera, acusados de desobediencia y rebeldía. Estos dos músicos, a pesar de haber sido llamados bajo pena de excomunión y la multa de cincuenta pesos para recibir a la Santa Inquisición, se negaron a tocar si no se les pagaba.

Después de cuatro siglos, deseamos glosar ahora este documento, pero no sólo por curiosidad o capricho, sino como homenaje al valor civil de Antón Moreno y de Cristóbal de la Barrera que, en circunstancias adversas, trataron de hacer valer sus derechos.

En la gran Ciudad de México de esta Nueva España, jueves ocho días del mes de junio, año del nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo de Mil e quinientos y treinta y seis años, ante el Rmo. Sr. don Fray Juan de Zumárraga, primer Obispo de esta dicha ciudad, del Consejo de S.M. e Inquisidor Apostólico en ella y en todo su Obispado...

Pedro de Medinilla, alguacil mayor del Santo Oficio, declaró que de acuerdo con lo que le fue encomendado dijo a Antón Moreno y Cristóbal de la Barrera; *trompetas vecinos y estantes en esta ciudad que so pena de excomunión y de cincuenta pesos de oro de minas en la cual cada uno de ellos incurriese, fuesen con sus instrumentos a recibir los poderes y comisión de la Santa Inquisición al Hospital de Ntra. Sra...los cuales no quisieron ir ni fueron a lo que su Señoría les mandó (y) que les respondieron que no querían ir a tañer con sus instrumentos si no se lo pagaban....*

Un tal Pedro *Dias mercader vecino de esta ciudad*, confirmó como testigo lo dicho por el Alguacil; *que los dichos trompetas respondieron no queremos ir allá a recibir la Sta. Inquisición si no nos lo pagáis... y así fue luego el dicho Alguacil y este testigo cada uno por su parte, y los dichos trompetas se estuvieron quedos...*

Para más seguridad y prueba de que, en efecto estos dos músicos no se presentaron, fueron llamados a declarar otros dos trompetas, quienes las tocaron aquella ocasión.

Baltazar de Monzón, *barbero y trompeta del Sr. Visorrey, dijo que no los vio tañer con sus instrumentos ni fueron a la procesión y recibimiento de la dicha Sta. Inquisición, porque este testigo si fueran y tañeran los viera y tañeran todos juntos, que este testigo y otro su compañero tañeron solos...*

Juan de Froz trompeta del Sr. Visorrey dijo, por parte, más o menos lo mismo que su compañero; *que nunca vido a los dichos trompetas ir con sus instrumentos al dicho recibimiento ni tañer con ellos...*

Un amigo de los acusados, Juan Fernández, que se hallaba almorzando con ellos en casa de Antón Moreno cuando se presentó el Alguacil, enriquece con ciertos matices la justa demanda de estos músicos; *ellos respondieron que ya habían ido el lunes en la tarde al pregón que se dió y que si su Señoría quería que fuesen a tañer que se lo pagasen, que ellos no habían de comer el aire...* Pocos días después fueron encarcelados, y la cosa no habría pasado a más, una vez impuesto el castigo que sus razones podían haber mitigado, si Cristóbal de la Barrera, en el momento de ser detenido no hubiera amenazado, entre malas palabras, con decir ciertas cosas del Sr. Obispo que según él le causaría mayor daño que a él mismo en la cárcel.

Por tal motivo se vio obligado a comparecer *el muy reverendo y muy magnífico Sr. Obispo de Oaxaca*, Fiscal del Santo Oficio, quien declaró que *a su noticia era venido que Cristóbal de la Barrera trompeta preso en esta cárcel obispal dijo que porque su Señoría le mandaba prender no pararía hasta su Magestad que él haría a su Señoría que le pesase porque sabía cosa por donde le podía hacer mucho daño y otras palabras feas y deshonestas...(y) pidió hacer información de todo lo suso dicho, para que sean castigados los que fueren subsurrones y subsurraren y dijeren otras cosas contra los Inquisidores...*

Nuevamente fueron llamados testigos, comenzando por el alguacil que insistió sobre lo dicho por Barrera; *cuando este testigo lo traía preso por la calle y después que estaba en la cárcel, delante de Antón Moreno y del secretario del Sto. Oficio...*

Antón Moreno, de acuerdo sin duda con su compañero, dio una versión diferente y hasta cierto punto lógica, acogiéndose a la posible ilegalidad de haber sido detenido Barrera por autoridades de la ciudad de México siendo él vecino de la Puebla: *estando este testigo y el dicho Barrera en la dicha Cárcel de su Señoría oyó decir al dicho Cristóbal de la Barrera, que si yo hablo y veo al dicho Sr. yo le diré cosa que le pese, y que luego este testigo le interrogó, qué le habéis de decir, y que le respondió, diré que no soy de su obispado ni es mi Juez porque soy vecino de la ciudad de los Ángeles, y es mi Juez el Obispo de Puebla, y que así mesmo le oyó decir que se había de ir al Emperador a quejar del dicho Sr. Obispo porque le hacía fuerza y agravio en mandarle tañer sin le pagar...*

Finalmente Martín del Campo, secretario del Santo Oficio, como testigo, volvió a la primitiva y seguramente cierta versión de la amenaza al Obispo.

Para dictar sentencia contra Antón Moreno se le tomó *dicho y confesión*, y no sólo se negó el cargo que se le hacía de desobediencia y rebeldía, sino que insistió sobre lo dicho por Barrera; *que habían tañido a los pregones por la ciudad y no se lo habían pagado que si algo los quería su Señoría los mandase llamar y los pagase el dicho alguacil, e que luego irían*

al dicho recibimiento con sus instrumentos... y seguramente para minorar su falta, o porque fuera verdad, añadió; *que fueron al dicho recibimento y estuvieron en la Iglesia mayor en el sermón y la misa...*

Se dio a Antón Moreno la ciudad por cárcel, *de la que no podía salir en sus pies ni en ajenos...so pena de cincuenta pesos de minas.* También a Cristóbal de la Barrera se dio la ciudad por cárcel, sólo que a él *so pena de cien pesos oro para el fisco de este dicho Santo Oficio.*

Pero antes de ponerlos en libertad ordenó su *Señoría que Cristóbal de la Barrera diga su dicho y confesión cierta de las palabras que dijo en él,* y nuevamente el pobre músico se excusó como pudo y repitió una vez más *que este confesante dijo cuando el dicho Alguacil mayor lo traía preso, que él sería a su Majestad a se quejar de la sin razón que le hacía su Señoría por mandarle prender porque no quiso tañer el dicho recibimiento de la Santa Inquisición con su instrumento.*

Un mes después el Sr. Inquisidor mandó llamar a Antón Moreno para que ante él ratificase, una vez leído, su dicho y confesión, obligándole de cierta forma y por pura fórmula al arrepentimiento; *que si hizo cosa que no debía, que de cualquier inobediencia que hizo pide a su Señoría misericordia y penitencia de ello.*

La misma ratificación en su dicho y confesión y fórmula de arrepentimiento se hizo a Cristóbal de la Barrera, quien volvió a declarar, ahora al parecer mejor enterado: *que lo que había de decir este dicho confesante a su Señoría era que no era su Señoría su Prelado sino el Obispo de Tlaxcala, porque este dicho declarante mora en la Puebla de los Ángeles donde es vecino y que así desto como de lo demás pide a su Señoría perdón y misericordia.*

Pero fray Juan de Zumárraga lo instó, una vez más; *so pena de excomunión para que dijera lo que había de decir que le pesaría, y que le da licencia para ello y que le perdona todo lo que tocase a su persona.* El pobre Barrera volvió a excusarse como pudo *y dijo que dice lo que dicho tiene y que no lo dijo por otra cosa.*

Además de las penas ya impuestas se les obligó a dar cada *uno seis libras de cera blanca para la Iglesia mayor,* y se emplazó a Cristóbal de la Barrera para que ante el Virrey *diga y declare las palabras que contra el dicho Sr. Obispo dijo.*

El último día del mes de julio, casi dos meses después de iniciado el proceso, Cristóbal de la Barrera fue recibido por el Virrey, ante el cual declaró por última vez; *que lo que había de decir a su Majestad del dicho Señor obispo, era gran sin justicia y razón que le hacía por mandarle prender por no haber querido tañer al recibimiento de la Sta. Inquisición.*

Y así terminaron las vicisitudes de estos dos trompetas, y el acto fallido de la primera huelga de músicos en México, que ahora, después de cuatro siglos, despierta nuestra admiración y simpatía.

[*Las siete palabras* de Haydn]

Por el mismo especialísimo motivo, y casi con el mismo derecho con que España, y concretamente Cádiz, se asociará este año 1959 a la conmemoración del ciento cincuenta aniversario de la muerte de José Haydn, México y específicamente Veracruz, deberá hacerlo: *Las siete palabras*, una de las obras maestras del gran músico austríaco, se compuso expresamente para el Oratorio gaditano de la *Santa Cueva* por encargo del prócer mexicano don José Sáenz de Santa María. La obra apareció en una de sus primeras ediciones con el siguente explícito título: *Musica istrumentale sopra le sette ultime parole del nostro Redentore in croce, osiano Sette Sonatte con una introduzione, ed al fine un Terremoto..*

Se trata, en efecto de siete meditaciones musicales sobre cada una de las palabras de Cristo en la Cruz, que durante el "Sermón de las Tres Horas" se tocaban alternando con éste, ceremonia que iniciaba la música con un recitativo y la cerraba con una pieza, cuyo título, *Terremoto*, indica claramente la intención descriptiva a que responde.

La responsabilidad musical de la obra, encomendada a uno de los conjuntos instrumentales más delicados, o sea el cuarteto de cuerda, y la dificultad que representa el sostener el interés y la profundidad de siete movimientos lentos, hizo, sin duda, que el propio Haydn, poco tiempo después, cambiara ese carácter puramente instrumental por el de las voces y la orquesta. Haydn debió pensar que añadiendo el texto evangélico a su música, ésta ganaría en intensidad religiosa, ya que no era ésa, precisamente, la naturaleza personal de su inspiración.

El carácter puramente instrumental que *Las Siete Palabras* tuvo en un principio en diferentes versiones –alguna de ellas con pequeños recitativos al comienzo de cada movimiento– y la posterior para cuatro voces y orquesta, ha hecho difícil el determinar a qué género musical pertenece. Algunos autores la catalogan entre los cuartetos como "Op. 51", mientras que otros la sitúan entre el grupo de los oratorios y las obras orquestales.

En cuanto a la fecha en que fue publicada por vez primera, y también en cuanto a si lo fue en la versión original para cuarteto de cuerda, los biógrafos de Haydn no parecen estar de acuerdo. Podríamos concluir concretando que la obra apareció, en diferentes versiones, durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siguiente[3].

Las Siete Palabras logra conmovernos por la gran belleza, perfección y maestría del estilo de su autor. Y nos admira la voluntad y disciplina que supone componer con intención religiosa esos siete movimientos lentos. La influencia de tal sometimiento musical por parte de Haydn tenía que hacerse evidente en sus obras posteriores y no puede extrañarnos[4].

---

[3] La versión original es bien conocida. Existe incluso en discos, grabada por R.C.A. 3LI6I26, con el cuarteto de la Sinfónica de Boston: Richard Burgin y Alfred Krips, violines; Joseph Pasquale, viola, y Samuel Mayes, chelo. Entre las grabaciones como Oratorio de *Las Siete Palabras*, existe una un tanto curiosa (Columbia J396I49) con la Orquesta de Coros de la Academia de Música de Tokio, bajo la dirección de Lautrup e intervención de las sopranos Kurosana y Tanji, el tenor Sonoda y el bajo Ytuh.

[4] "Nous rattachons à la musique religieuse les *Sept Paroles du Christ*, composées et publiées pour orchestre en 1785, remaniéens et augmentées de parties vocales sur un text allemand en 1801" (Michel Brenet, *Haydn*. Ed. Iberia). Con-

Los biógrafos de Haydn no han podido determinar –o no se han esforzado en hacerlo así– a quién se debió el encargo de *Las Siete palabras*. Se limitan a repetir, conformándose con ello, los equívocos que, según parece, sufrió al respecto el propio Haydn. El compositor austríaco, desde su Viena, no podía saber exactamente a qué se referiría lo de la *Santa Cueva*, como tampoco si se trataba de una congregación existente en alguna iglesia de Cádiz o en su misma Catedral.

Se ha venido atribuyendo el encargo a motivaciones diversas y arbitrarias, tales como a la ocurrencia de una familia española, a la participación de Haydn en un concurso, al empeño de un canónigo, etcétera. Un autor, H.C. Roblins Landon, en su importante libro *The Symphonies of Joseph Haydn*[5], insiste o, mejor, repite que *Las Siete Palabras* fue escrita para la Catedral y que, según prefacio a la edición hecha por Breitkopf en 1799, Haydn estuvo en relación con un obispo (?) para ponerse de acuerdo acerca de la duración de cada parte musical.

Excepcionalmente, se encuentra un biógrafo verídico en este punto: Ricardo Benavent, que en su libro *Haydn, Mozart y Beethoven*[6] escribe: "*Las Siete Palabras*, episodios para cuarteto llenos de misticismo y santa poesía, escritos para la Cueva del Rosario de Cádiz"[7].

La tradición gaditana y las crónicas de la época prueban, cumplidamente, que *Las Siete Palabras* fue compuesta para el *Oratorio de la Santa Cueva* y por encargo de su fundador, don José Sáenz de Santa María, Marqués de Valde-Iñigo.

En la ciudad de Cádiz, la más antigua de Occidente y una de las que con mayor encanto y personalidad existen en el mundo –expuesta hoy a la posible influencia de una base militar americana, de la que deberá defenderse–, don José Sáenz de Santa María, joven sacerdote y acaudalado criollo mexicano, fundó una congregación para hombres solos, cuya finalidad primordial era la de ejercitarse espiritualmente mediante la oración y la penitencia. Fueron también fundadores de la congregación el Hermano Francisco de San Ignacio y don Tomás de Catalejos; los ejercicios eran los de *La Pasión* compuestos por la Venerable Madre María de la Antigua.

Esta congregación, llamada *de la Santa Cueva*, solía reunirse en una especie de sótano o subterráneo, a un costado de la iglesia parroquial del Rosario. Para proteger el lugar y

---

tradictoriamente, Sauzay considera a *Las Siete Palabras* como una reducción y no como una obra original para cuarteto. Reducción de una Suite de *morceaux religieux*, a los que más tarde se añadió la parte vocal. (Sauzay, Haydn. *Etude sur la quatour*. París 1861).

[5] Universal Edition. Londres, 1955.

[6] "*Haydn, Mozart y Beethoven*". Valencia, 1907.

[7] Obra compuesta "Por sugerencia de una familia española" (*Diccionario Enciclopédico de la Música*. Central Catalana de publicaciones).

Según la biografía de Haydn por P. Recio Aguero, se celebró en Cádiz un concurso para premiar la mejor composición basada en Las Siete Palabras, y Haydn fue invitado a participar (Ed. Hispano-Americana. Colección "Los Grandes Músicos").

Don Hilarión Eslava refiere que en una edición de *Las Siete Palabras* aparecida en Viena en 1801, Haydn mismo declara haber escrito esta obra "para la Catedral de Cádiz, en 1773".

espiritual, y dada a la luz pública por la misma congregación (impreso en la Casa de Misericordia de dicha ciudad de Cádiz, 1807)[11].

Tanto los biógrafos del Marqués como los cronistas de la ciudad gaditana no están de acuerdo en la fecha de la inauguración de la *Santa Cueva*. Para unos debió serlo en 1783 y para otros en 1796. En realidad, las dos fechas pueden considerarse válidas, ya que la construcción de las dos plantas principales del Oratorio –la "Cueva" y el Oratorio propiamente dicho– coinciden con ellas. Entre estas dos fechas debe situarse la primera audición de *Las Siete Palabras*.

"Por este tiempo –dice un biógrafo del Marqués– fue cuando su celo religioso dio una extensión grande a la piadosa oración de las *Tres Horas*" o de las *Siete Palabras*. Como era tan amante de la música, juntaba entre sus conocidos una buena orquesta; propuso en esta sociedad la idea de tocar a donde se contemplaban *Las Tres Horas*". Y como quiera que el cargo de Maestro de Capilla lo desempeñaba don Francisco de P. María de Micón, segundo Marqués de Méritos, buen músico y amigo de José Haydn, con quien sostenía relación epistolar, se le encargó solicitara, en nombre del Marqués de Valde-Iñigo, la obra que se requería.

El cronista don Nicolás María de Cambiaso y Verdes, en sus *Memorias para la biografía y bibliografía de la Isla de Cádiz* (Madrid, 1829), dedica muchas páginas al Oratorio de la *Santa Cueva* y a la intervención de su tío, don Francisco de P. Micón, en el encargo a Haydn de *Las Siete palabras*. Cambiaso asegura, incluso, haber visto la correspondencia que medió entre Haydn y el Marqués de Méritos, correspondencia que debió perderse cuando la biblioteca y archivo de este último fueron saqueados y destruidos en Madrid durante la invasión francesa (vol. I, p. 171).

Con las palabras un tanto ingenuas del cronista queremos referir este episodio: "Como era –el Marqués de Méritos– reconocido maestro de capilla, se le encargó la correspondencia con el bien conocido músico alemán José Haydn, el que trabajó una completa obra para el acto, y la formó tan elegante y patética como digna de su autor; pero confesó el maestro Haydn que más se debía la composición que remitía a la exposición que había recibido por escrito del señor de Micón que a su propia invención, porque aclaraba de un modo tan singular todos los pasos, que le parecía, cuando estaba leyendo las instrucciones recibidas de España, leer sólo música" (Op.cit.)[12].

En el Oratorio de la *Santa Cueva* de Cádiz se encuentra viva aún la memoria del Marqués de Valde –Iñigo. Junto a su sepulcro se conservan casi todas las obras de arte por él encomendadas, y en la *Cueva*, la Cátedra desde la cual dirigía los ejercicios. A los gaditanos corres-

---

[11] En el centenario de la muerte del marqués de Valde-Iñigo se publicó una *Compilación de las Meditaciones y Ejercicios* atribuídos al Marqués. Al pie del grabado de la portada, en que aparece su retrato, se lee: "Nacido en Veracruz (Mejico), de nobles y piadosos padres, en 25 de abril de 1738". (César Pemán, op. cit).

Otros datos biográficos pueden encontrarse en los *Recuerdos gaditanos* del Canónigo don José María León y Domínguez (Tipografía de Cabello y Lozón, Cádiz, 1897).

[12] Sobre la amistad del señor Micón, segundo Marqués de Méritos, con Haydn, véanse los escritos del académico gaditano don Leopoldo de Cueto. Tanto éstos como algunas de las obras citadas las hemos podido consultar en Cádiz, en la biblioteca del cronista de la ciudad don Serafín Pro y Ruiz.

ponde no dejar desaparecer la música de *Las Siete Palabras* que Haydn escribió para ellos, una herencia que con orgullo debe contar siempre entre las de sus mejores tradiciones y en la que el oro de Nueva España, en manos de un criollo ilustre, fue aligerado por el espíritu y el arte de su peso material.

Música y artes plásticas

Ángeles músicos en Jimena

De los cinco ángeles que rodean el camarín de la Reina de los Ángeles –Patrona de Jimena–, obra del pintor José Cegarra, dos de ellos están dedicados a la música. Pueden llamarse por tanto *ángeles músicos*, siguiendo la tradición de la iconografía universal. Uno de ellos canta y el otro toca una hermosa guitarra.

Influído sin duda por el medio ambiente, el pintor Cegarra puso en manos de uno de estos ángeles el instrumento andaluz por antonomasia. Intuición magnífica que libró al artista de caer en la incongruencia y amaneramiento tan frecuente en otros pintores de hacer *sonar* en sus cuadros instrumentos arcaicos y casi desconocidos. Con toda intención, quizá, Cegarra colocó en manos del ángel que canta una *particella*; como para darnos a entender que su canto no es improvisado y que corresponde a la formalidad de la música culta, la música escrita, de la que la guitarra es y ha sido compañera.

Los ángeles músicos de José Cegarra en el Santuario de la Reina de los Ángeles, están situados en la zona intermedia de la sencilla composición pictórica; entre el cielo y la tierra. La tierra de Jimena, insinuada apenas, sobre la que dos ángeles ofrecen incienso y flores, mientras en el centro, arriba, otro desciende trayendo un modesto manto azul. El incienso sube y parece querer convertirse en canto, mientras el aroma de las flores se une a los sonidos, sin duda expresivos, de la tradicional y españolísima guitarra.

(a.r.)

Ejemplar único

No creo exista en la iconografía musical un instrumento semejante al que tañe el Niño-Dios-Redentor, en una pintura mexicana anónima del siglo XVIII, propiedad del Dr. Crispiniano Arce. Con la cruz a manera de guitarra, el Niño se acompaña el canto, sin duda extraordinario, de su futura Pasión y Muerte.

Sobre la cruz y a todo lo largo de ella, como un gran mástil, se extienden las cuerdas, las cinco cuerdas de la guitarra de entonces, bien tensas y bien sujetas en sus ex-



Niño Dios-Redentor. Pintor anónimo. Siglo xvii (de *Artes de México* no. 148, año xviii)

tremos, de tal forma que no quede lugar a dudas de que se trata de un verdadero instrumento musical.

¿Pero podría sonar realmente este instrumento sin caja de resonancia y sin otros elementos acústicos indispensables? Seguramente que no, aunque para el tema del que se trata no hubiera podido encontrar el pintor mejores sonidos ni más auténticos. Sus cinco cuerdas, como las cinco llagas de Cristo, pues aquí todo es posible, deberían sonarnos dolorosas, pero en manos de este Niño encantador sólo podemos imaginarlas débiles y graciosas.

Aparece el Niño casi desnudo, sólo adornado, a pesar de la soga al cuello que es uno de los símbolos del martirio, con un finísimo collar de perlas y en cada muñeca una pulsera. Con la mano izquierda pisa tres de las cuerdas y con la derecha pulsa, libres, las otras dos.

Todos los elementos de la Pasión acompañan la escena, sin faltar, incluso, una calavera, símbolo de la muerte, sobre la que posa el Niño uno de sus pies, como los guitarristas en el pequeño taburete. Sobre su cabeza vuela una filacteria que habla por el Niño y nos explica, en latín, el por qué de su canto.

La mentalidad barroca, o mejor dicho la imaginación barroca, logra con toda naturalidad, esta complicada representación musical, para expresar el tema cruel del martirio y la muerte del Hijo de Dios. Y mientras el Niño canta, no podemos menos que sonreír sorprendidos ante la ingenua e inusitada creación de este instrumento imposible.

Ángeles Músicos [Sor Juana, Villalpando y Correa]

Sor Juana Inés de la Cruz, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, fueron testigos de la dedicación de la Catedral de México, el 22 de diciembre de 1667, y años más tarde, ellos mismos la enriquecerían con algunos de los más hermosos lienzos de la pintura colonial mexicana y los textos de algunos de los más preciosos villancicos de la época.

En agosto del aquel mismo año de 1667, y a los 19 de su edad, Sor Juana había probado de ingresar al convento de las Carmelitas Descalzas, abandonándolo tres meses después, por lo que pudo asistir, como supone Francisco de la Maza, al lado de la virreina, la marquesa de Mancera, a dicha solemnidad. De entonces debe ser el soneto que dedicara *Al Presbítero Don Diego de Ribera, cantor de la Dedicación de la Catedral*, y que comienza: *Suspende, cantor Cisne, el dulce acento*. Un año y tres meses más tarde, en febrero de 1669, ingresaría definitivamente al convento de San Jerónimo.

En las obras completas de Sor Juana, las alusiones a la música son constantes, cuando no son poemas enteros dedicados a ella, o como aquel tratado, que tal vez no llegara a terminar, en el que

...si mal no recuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo, la Armonía.

según el *Romance que escribe a la Condesa de Paredes, excusándose de enviar un Libro de Música.*

En una Redondilla, por medio de términos musicales, describe la belleza de una dama, lo que justifica diciendo:

Cantar, Feliciana, intento
tu belleza celebrada;
y pues ha de ser cantada,
tu serás el instrumento.

En uno de sus villancicos a la Asunción, *que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, año de 1676, en que se imprimieron*, aparecen todos los términos musicales posibles, porque debió ser éste uno de aquellos de música y precisión, que servían, según el maestro Jesús Estrada, para examinar a quienes solicitaban el cargo de Maestro de Capilla.

Hoy nos interesa recoger aquí, en especial, uno de *los Villancicos que se cantaron en los Maitines del Señor San Pedro, en la S.I. Metropolitana de México, año de 1691, en que se imprimieron*[1], porque en él se mencionan gran número de instrumentos, de los que aparecen en las manos de los ángeles músicos que pintaron Villalpando y Correa en la sacristía de la propia catedral:

Estribillo.

–¡Qué bien la Iglesia Mayor
le hace fiesta a su Pastor!
Oíd los repiques; veréis cómo dan:
¡*Tan tan, talán, tan tan*!
Oíd el clarín:
¡*Tin tin, tilín, tin tin*!
–Mejor suena la trompeta,
el sacabuche y corneta,
el órgano y el bajón.
–¡Jesús, y que confusión!
Con los repiques que dan,
templar no puedo el violín.
¡*Tan tan, talán, tan tan*!
¡*Tin tin, tilín, tin , tin*!

Coplas

De Pedro el sacro día,
para más lucimiento,
uno y otro instrumento
forme dulce armonía,
suene la chirimía
y acompañe el violín:
–*Tin, tilín, tin, tin*!

[1] Se trata de un juego de villancicos atribuídos a sor Juana.

Porque el rumor se escuche,
retumbe la trompeta,
gorjee la corneta
y ayude al sacabuche;
una con otra luche,
voces que entrando van:
–Tan, talán, tan, tan!
Rechine la marina
trompa, con el violón
deles tono el bajón
y el eco que refina
la cítara, que trina
apostando al violín:
– Tin, Tilín, tin, tin!
El tenor gorgoree,
la vihuela discante,
el rabelillo encante,
la bandurria vocee,
el arpa gargantee,
que así rumor harán:
–Tan, talán, tan, tan!

Coincidiendo con la euforia primera del barroco, Villalpando y Correa llenaron de ángeles las escenas evangélicas, apocalípticas y triunfales de los grandes lienzos de la sacristía catedralicia, expresando, de paso, sus sentimientos musicales y mostrando, sin duda, sus preferencias instrumentales en agrupaciones un tanto inusitadas.

Los dos nacieron en México al mediar el siglo XVII, como la propia Sor Juana, aunque ella fuera la primera en morir. Sus vidas –facultades y talento–, pese a la existencia de otros artistas de indudable mérito, resultan de mayor significación para la historia del arte en nuestro país.

En Villalpando y Correa "hay un cambio marcadísimo de estilo que va del severo modo español...a la pintura de tonos dorados", escribe Toussaint, quien los considera "inseparables en modalidad y espíritu". Según Francisco de la Maza, son "el vigoroso puente que une la pintura del siglo XVII con la del XVIII", y hace un paralelismo de los dos pintores y la poetisa al decir: "Cuando se pintaba la obra magna del Barroco pictórico mexicano en la Sacristía de la Catedral de México, se escribía la obra magna del Barroco literario mexicano con el *Primero Sueño*, el hermoso poema gongorino de Sor Juana. Para Elisa Vargas Lugo, Villalpando y Correa "representan la corriente decorativa del barroco, en la que priva el colorido luminoso, el vuelo de los paños, los fondos de paisaje y la proliferación de ángeles..."

De los seis cuadros murales, cuatro corresponden a Villalpando y dos a Correa. Del primero son: *Apoteosis de San Miguel, La mujer del Apocalipsis, La Iglesia militante y triunfante y El triunfo de la Eucaristía*. Del segundo: *La asunción de la Virgen y Entrada de Jesús en Jerusalem*. Los instrumentos en los ángeles de Villalpando son: cuatro arpas, cuatro órganos (positivo o realejo), tres laúdes, dos bajos de viola (viola de gamba), un violín (vihuela de arco), una trompeta curva, una flauta traversa, una guitarra, *particellas* y numerosos ángeles cantores. Los instrumentos en los ángeles músicos de Correa son: cuatro laúdes, dos arpas, un órgano (positivo o realejo), un bajoncillo, una trompeta curva, una flauta traversa, una guitarra, *particellas* y numerosos ángeles cantores.

Esta proliferación instrumental no era sólo un pretexto decorativo, correspondía en gran medida a la realidad, que no se limitaba a los instrumentos generalmente admitidos por la iglesia de entonces. La música era predominantemente vocal, es decir, coral. El órgano y el bajón (fagot) servían para apoyar las voces. Algunas veces cuatro chirimías las doblaban, ayudándolas a conservar la afinación. Sin embargo, por acuerdo del Cabildo, numerosos instrumentos podrían participar en las fiestas, cuando se cantaban *villancicos*, *xácaras*, *chanzonetas*, *versillos* o *letrillas*.

La Catedral de México, así como otras catedrales de la Nueva España, gozaba de gran prestigio como centro musical. Los maestros de capilla, los maestros de coro, los organistas, los músicos instrumentistas y los que formaban el coro eran cuidadosamente seleccionados por medio de exámenes muy rigurosos. Sor Juana estuvo en contacto con los principales maestros de capilla, que como se sabe, pusieron música a sus villancicos. Francisco López Capillas, de la catedral de México, utilizó sin duda textos suyos para sus villancicos, que desafortunadamente se han perdido. Su sucesor José Loaysa musicó nada menos que cinco colecciones. Antonio de Salazar, que lo fue a partir de 1688, lo hizo de una colección y de otros villancicos atribuidos a ella. Miguel Mateo de Dallo, maestro de capilla de la catedral de Puebla, musicó tres colecciones y Mateo Vallados, de la catedral de Oaxaca, la colección dedicada a Santa Catalina. ¿A quién de ellos dedicaría Sor Juana el bellísimo Soneto en que *Alaba, con especial acierto el de un músico primoroso?* En 1695, el año de su muerte, se estrenó el primero de los dos grandes órganos de la catedral.

Divagaciones en torno a unas fotografías de César Mazzitelli

Se comprende que ante la obra de Gaudí el fotógrafo quede atónito, porque el arte de la fotografía consiste en saber ver, y hacer ver la vida, captar el movimiento, detener un instante el tiempo, o mejor dicho y es esto precisamente lo que sorprende y admira en la obra de Gaudí, hacer que el tiempo se detenga, sin dejar de sucederse, en un instante eterno.

Todo artista verdadero aspira y se afana por este logro. Lo mismo en la música que en la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza, el cante jondo, el toreo, el *jazz*, la fotografía... por muy diversos que sean los medios en que se manifiesten. (A la plaza de toros va la multitud para ver y sentir cómo se para el tiempo, en cualquiera de las suertes que constituyen el arte del toreo, y va con el mismo derecho y por la misma razón con que un conocedor, a solas, se embelesa ante un cuadro o una escultura).

La música, en aparente contradicción con su propio elemento, el tiempo, queda sujeta por los *tempi* que la ordenan y, como en la arquitectura, por una estructura interna de espacios y silencios.

Si como propone Leibnitz: "Música es la matemática inconsciente de los números del alma", esta definición nos acerca, en cierta forma, a la arquitectura, y nos permite indagar en la obra de Gaudí cuanto pueda haber de coincidente con la música.

Podría decirse que la obra de Gaudí es beethoveniana. Es fácil reconocer en ella la misma genialidad, el mismo dramatismo, la misma originalidad y, me atrevería a decir, el mismo mal gusto, llegado el caso, que en la del gran músico.

Cuantos matices corresponden a la música de Beethoven, lo son también en la arquitectura de Gaudí. Los acordes estructurales que en éste se resuelven parabólicamente –sin sustentantes ni sostenidos– equivalen sin duda a las construcciones sinfónicas de aquél, lo que permite a ambos la mayor ornamentación posible y un colorido orquestal inimaginable. La línea melódica, la riqueza de las variaciones sobre un mismo tema, el aspecto visual y auditivo, con sus alteraciones agógicas del ritmo y la intensidad sonora, nos fascinan por igual. La improvisación, como parte del proceso de creación, hermana a estos dos genios, y el amor a la Naturaleza en Beethoven es un canto constante en Gaudí.

No sé hasta qué extremos podría llevarse este símil de la música y la arquitectura, y hasta qué punto parecerá gratuito, como aquella conocida frase: *La arquitectura es música petrificada*, pero con voluntad y con oído, veremos que el *Palacio Güell* es canto llano; la *Casa Calvet*, música barroca; la *Batlló*, expresionismo musical; *La Pedrera*, contrapunto melódico; la *Casa Vicens*, canto orientalista; la Finca Güell, música descriptiva; la *Casa Bellesguard*, trompetería arcaizante; el *Colegio de Santa Teresa*, noble polifonía; el *Parque Güell*, mágica canción de cuna, la *Sagrada Familia*, sinfonía de símbolos. (En un intento de continuación de este templo, dicho sea de paso, ¿no irá a suceder como en *La Atlántida*, de Falla, que terminada por otras manos quedó ahogado cuanto existía en su aliento y de inspiración en el original?).

Ante estas fotografías de César Mazzitelli, de la obra de Gaudí en Barcelona, es posible meditar sobre varios aspectos del sorprendente arquitecto catalán, ya que modestamente y con sensiblilidad, no se plantó ante estos monumentos para atrapar sólo lo fantástico, lo geométrico, etcétera, es decir, esos elementos de que se ha servido Gaudí, con naturalidad y generosamente, para aligerar la piedra de su peso material, y dejarnos entrever, hasta donde es posible, algo de ese misterio de la comunicación humana con lo divino.

Un Músico

La música en Picasso se ve constantemente. Los instrumentos musicales –guitarras, flautas, violines, mandolinas– viven en su pintura con el mismo derecho y por la misma

razón que los seres humanos. Y si Picasso vibra por igual ante las criaturas y los objetos es porque cree en ellos, porque siente que en todos ellos alienta el alma.

Los instrumentos musicales suenan en Picasso porque todo en él es verdadero y verdaderos tendrán que ser los sonidos de la siringa que toca embebido el pastor, el sonido de la mandolina que un músico afina a los pies de una venus tizianesca, los que arranca de un increíble piano vertical, aparecido de repente bajo las manos en equilibrio, el paje enano de *Las Meninas*. Los sátiros abandonan su quehacer erótico por el de la música y hacen danzar a las ninfas, a las cabras, a las piedras...vivas al ritmo que las mueve.

Que el musicólogo profesional no busque en estos instrumentos la historia de la música, porque aunque nada falta en ellos no están ahí para ser vistos sino oídos, y quienes no los oigan por no saber ver –sentir– la pintura, que no se afanen por reconstruirlos.

Tan viva está en la pintura de Picasso una mujer dormida sobre la arena, como los instrumentos musicales mudos sobre una mesa. Pero que nadie cuente las líneas en el papel pautado (pentagramas de tres, de cuatro líneas, incluso pentagramas, ¡sin líneas!). Que nadie cuente las cuerdas de la guitarra, clavijas y cejillas, ni compruebe la redondez, imposible a veces, por donde escapan los sonidos en la tapa de pino, (las "efes" de la caja acústica del violín y el *ponticello* gozan de especial exactitud –coincidencia gráfica expresiva–), ni ponga demasiada atención en los agujeros inciertos del antiguo *aulos*...

Pero dispersos, aparentemente confusos, nada falta a estos instrumentos; todos los elementos musicales están presentes y en el aire, que también está ahí, suenan con sus bien timbradas voces que corren por el cuadro, por el espacio, como por su propio tiempo natural.

A partir de *Ma jolie*, comenzó a sonar la *Nature morte* de Picasso –*Guitare sur une table, Le violon au café*...–, al tiempo en que colabora con los ballets rusos (*Parade*, de Satie, *El sombrero de tres picos*, de Falla, *Polichinela* de Stravinski, *Mercurio*, de Satie). *Les trois masques* toman en sus manos los instrumentos y se van por el mundo formales y serios. Pero hay otros músicos que viven en plena desnudez, al aire libre –*Baigneues et joueur de flute*– en esa vida que tanto tentó a Picasso y que extremó al colmo de lo bucólico musical en escenas con las que soñó despierto Don Quijote para sí y para su escudero, y que Picasso realiza, dando razón al sueño quijotesco, en un paisaje casi siempre de horizonte puro.

La música en Picasso se *ve* constantemente. Y se *escucha* también; con los ojos del alma bien abiertos, que por algo dijera San Juan de la Cruz que *el oír del alma es ver con el entendimiento*.

Música y Literatura

Pérez Galdós, músico

Dos cartas, inéditas, de Benito Pérez Galdós dirigidas al pianista y compositor Joaquín Malats nos revelan, con la sencillez de lo confidencial, el amor a la música del gran novelista.

Algunos de lo biógrafos de Galdós han indicado ya esta predilección por la música, al relatar su infancia en Las Palmas de Gran Canaria, afición que "arrastró a la buena madre a la hipérbole de ir pregonando... el genio musical de su hijo Benitillo y el acuerdo de enviarle muy en breve al Real Conservatorio de la Villa y Corte" (Sainz de Robles, *Obras completas de Benito Pérez Galdós*. t.1, ed. Aguilar).

Se sabe también que cuando Galdós visitaba Toledo, ya famoso escritor, iba siempre al Convento de San Juan de la Penitencia porque las madres le permitían tocar el órgano. Se sabe igualmente que su entusiasmo por la música pasó de la simple curiosidad, puesto que hizo estudios formales en Madrid con el organista José Aranguren.

En cuanto al pianista Joaquín Malats, bastante más joven que Galdós, gozaba de gran fama como concertista en toda Europa. Animado por el éxito intentó la composición escribiendo pequeñas obras para piano, como su popular *Serenata Española*. En un momento, según se desprende de estas cartas, se sintió capaz de componer una ópera y para ello escogió una de las primeras novelas psicológicas en lengua española y quizás la más lírica de Galdós: *Marianela*.

La ópera no pasó de proyecto, pero gracias a su intento estas cartas nos hablan –son testimonio– con su tono sencillo y confidencial, del lugar que la música ocupó en la vida íntima de Galdós; un lugar que emociona por lo entusiasta, entrañable y cordial.

Madrid, 14 de enero de 1897

Mi querido Malats: al fin, al fin!... digo que no he escrito antes a usted porque he tenido ocupaciones apremiantes, después ausencias de esta capital y por fin la gripe de la cual, gracias a Dios, estoy ya convaleciente. Hace días que mandé a usted *Marianela*. ¿La recibió Ud? Si hace usted de ella una ópera me honrará usted en extremo.

Vea Ud. por donde puede un artista cocer un pedazo de barro y hacer con él oro.

En fin, ya estoy oyendo su partitura y como es consiguiente relamiéndome de gusto.

Mi sobrino y yo estamos hechos unos virtuosos formidables y latosos. Tengo el *harmonium* en casa, y hemos afinado el piano concertándolo con el órgano. No le quiero decir a usted los conciertos que damos, para recreo de nosotros mismos y desesperación de la vecindad.

Tocamos, digo, degollamos el *Andante* del sexteto de Beethoven y el *Larghetto* del quinteto de Mozart. También en *harmonium* solo, descuartizamos con alevosía y ensañamiento al buen Pergolese, a Gluck, Haendel...

Esperamos con ansia que la sociedad de conciertos nos le traiga a Ud. para acá. Desde luego está Ud. invitado a nuestras serenatas clásicas.

Siempre suyo afectísimo amigo.

B. Pérez Galdós.
Areneros 46, principal.

Madrid, 7 de julio de 1897.

Mi querido Malats: necesito de toda su indulgencia para obtener perdón por mi tardanza en contestarle. Hágase Ud. cargo, amigo mío, de la situación que he atravesado. He tenido un pleito que ha durado un año. Ganado por mí, me he establecido como editor de mis obras. La mudanza de mis libros, la organización de mi casa editorial me ha absorbido completamente el tiempo en los últimos meses.

Aún estoy atareadísimo; pero crea usted que me ocuparé de *Marianela*, pues deseo verla puesta en música por usted.

Espero irme a veranear a mi casa de Santander antes de fin de mes, y allí lo primero en que pienso trabajar es en el arreglo escénico de *Marianela*. Se lo prometo a Ud. y vaya Ud. preparándose de inspiración melódica y armónica.

Con estos trabajos he tenido en olvido la literatura, el *harmonium* y arrinconados los buenos amigos Bach, Haendel y Beethoven; pero ya volverán, ya volverán.

Con que no sea Ud. impaciente, que todo se andará.

Si no voy a Santander tan pronto como deseo, haré aqui el arreglo de *Marianela*, y se lo mandaré.

Siempre suyo afectísimo amigo.

B. Pérez Galdós.

Alfonso Reyes: recuerdos musicales

El mercado de libros viejos en Barcelona, aparece domingo a domingo sobre las aceras de la manzana octagonal del mercado de San Antonio. Los puestos de libros forman callejuelas difíciles, y en más de una ocasión hay que renunciar a algunas de ellas

rebosantes de libros y personas. Sobre una de estas pirámides, y rematándola, encontré el último domingo del año, un pequeño libro de Alfonso Reyes. El librito me acompañó todo el día, sin que pudiera sospechar que Alfonso Reyes había muerto.

Se trata de *Calendario* (título que parece querer asociar estas páginas a las de un posible diario), publicado por *Cuadernos Literarios* de Madrid, impreso en 1924, con un retrato de Alfonso Reyes por José Moreno Villa.

Como un noticiero, como un documental de bolsillo, leemos en estas páginas las anotaciones, los recuerdos, de cuanto más impresionaba a Alfonso Reyes durante aquel tiempo pasado en Europa y en España. Esos días, esos años en convivencia con sus grandes paisanos intelectuales, literarios: ya que cuando se es escritor de pura ley se es natural de una misma raza.

Todo en este librito está visto con la misma atención, con el mismo interés, pero no deja de sorprendernos su actitud hacia la música; la actualidad con que la vive y la registra. No suele ser frecuente, en un escritor, esa solidaridad con la música, con la música inédita en su aspecto exterior, y que suele pasar, por lo mismo, inadverdida, irreconocible.

Alfonso Reyes, él mismo a la mesa de Diaghilev, observa como prepara la empresa de danza que dirige, y se sorprende de la naturalidad con que lo hace y que "con ser ya tanto de por sí, es mero pretexto para atraer todas las vivientes voluntades éticas, que andan dispersas por el mundo".

Stravinski ensaya, mientras unos obreros clavetean dentro mismo de la sala y le sorprende también el ver como "todo sucede entre estorbos... y con todo, la maravilla se realiza, y el ballet nace –puro– como la flecha de su arco". Porque como dirá unas páginas más adelante a su amigo José Vasconcelos: "educar es preparar improvisadores". Y ya el ejemplo necesario y vivo:

> Stravinsky y Diaghilev están en mangas de camisa, al piano: en tanto, el coreógrafo Massine, anota y anota, vibra junto al velador, trepita por dentro, baila con el alma. Circulan el *cherry* y el té. Los gajos de limón aplacan la sed. Silencio: estos hombres improvisan. Movilizan, por unas horas, todas las potencias de su ser. Todo lo traen consigo, porque no se viaja con bibliotecas. La memoria enciende su frente. Y, al dar las ocho, todo debe estar concluido. Se besan el bigote, a la rusa, y uno vuelve a Londres y otro a Suiza.

El noticiero pensante, con el pretexto de tratar de comprender a una danzarina moderna-falsa, da ocasión a que Alfonso Reyes medite sobre el fondo musical de su propia existencia. Aquella bailarina que pretende emancipar la danza de la música –sonido o ruido– le impacienta, porque logra equivocar incluso a los críticos que citan a Mallarmé "quien, sin embargo no prescindía de la música".

Esa actitud *purista* mal entendida, le molesta tanto como aquella otra de quienes todo lo supeditan al *programa*. "Yo no quiero historia-dice-, sino música: ya yo sabré

las historias que me forjo con ella, si es que no soy capaz de alcanzar la cima platónica, donde flotan las especies abstractas, el deleite musical sin amalgama ni liga".

Más que con una sinfonía *con programa* confiesa Alfonso Reyes, su apetito musical se excita con los *Fragmentos en forma de pera* de Satie, "aunque el título sea una desviación irónica y algo escandalosa".

Su equilibrio entre *música pura* y *música con programa* (ya que él mismo nos dice que "lo absoluto no se puede alcanzar") queda de manifiesto al describirnos su impresión musical ante *Noces* de Stravinski: "Portento de música en acordes, con tibios arrullos de marimba, y un sobresalto de resonancias continuas que amedrentan y dejan ocioso el hilillo de la melodía". Descripción intuitiva, sin el menor asomo erudito, teñida de ese mexicanismo entrañable que en Alfonso Reyes afloraba siempre fácil y natural. ¡Escuchar en Stravinski esos "arrullos de marimba" no puede ser más exacto, inusitado y tierno!

En *Calendario* encontramos más citas aún sobre música y músicos. Más reflexiones inéditas. Por todo ello pensamos que en su obra completa, en su pensamiento completo la música debió ocupar un lugar preponderante y tan necesario como el de respirar.

Quedan aquí estas simples notas como homenaje mínimo y casual, y sirvan como posible acicate para quienes conocen y gustan de estudiar las obras y los autores a fondo. Y que un día sepamos algo más de ese Alfonso Reyes sensible a los sonidos y para quien la música fue sin duda, en su vida y en su obra, una de las fuentes de su sabiduría.

La música en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*

Bernal Díaz del Castillo en su libro sobre la conquista de México[1] menciona la música cerca de cien veces, o mejor dicho, lo hace principalmente de los elementos sonoros que de una u otra forma participan en la guerra, y que lo mismo surgen de instrumentos musicales como de la propia persona; desde cantar y silbar hasta, incluso, gritar.

Es natural que en un libro sobre la guerra, los primeros instrumentos en sonar tenga misiones bélicas, *como tocar alarma, dar órdenes, animar a los combatientes, amedrentar a los enemigos*, para decirlo con palabras del propio Bernal. Pero no deja de

[1] *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Espasa-Calpe, col Austral. Primera edición. México, 1955, págs. 21, 22, 32, 34, 48, 49, 54, 67, 69, 70, 71, 101, 120, 128, 132, 166, 170, 193, 196, 201, 204, 21, 261, 263, 272, 273, 275, 276, 279, 281, 282, 283, 292, 314, 339, 348, 350, 364, 370, 391, 399, 403, 405, 408, 413, 422, 424, 425, 427, 447, 465, 473, 484, 487, 488, 503, 508, 515, 526, 527, 532, 538, 544, 551, 563, 571, 577, 578, 585, 598, 626, 649, 651, 652, 654, 657, 658, 667, 668, 669, 688.

haber también otras músicas, que llegado el momento suenan, ya sean rituales y religiosas o festivas y sociales.

Los instrumentos, tanto europeos como mexicanos, son mencionados siempre con igual terminología castellana –*tambores, atambores, atabales, atabalejos, tamborinos, bocinas, cornetas, trompetillas, trompas*–, aunque algunos de ellos como el *huéhuetl* y el *teponaztli* tengan una evidente personalidad autóctona. *Cascabeles y caracolas* están bien identificados, de uso constante entre los indígenas[2].

Por Bernal conocemos los nombres de algunos músicos españoles compañeros suyos de armas, entre los que no debemos consignar a un tal Pedro de Arpa (Pedro de la Harpa...), que según dice era soldado y lo llama maestre, que era un cargo naval, o "maese de campo", referido a las batallas.

Nuestros historiadores, tomando el rábano por las hojas, le atribuyeron el Arpa de su apellido como si se tratara de un instrumento real. Equívoco que debió surgir al leer maese en lugar de maestre[3]. La única vez que Bernal menciona el arpa, lo hace al tratar de las fiestas que dio el virrey don Antonio de Mendoza, con motivo de las paces de Carlos V y Francisco I de Francia, consumada ya la conquista.

Hernán Cortés en sus cartas llamadas de relación, también menciona la música, pero preocupado sin duda por asuntos de interés personal, lo hace sólo en pocas ocasiones[4].

Bernal, con la intuición del observador agudo y un tanto malicioso, no sólo registra unos acontecimientos sino que, con talento de narrador, logra darnos la atmósfera y el ambiente en que éstos se sucedían. Su historia, que en algunos aspectos no parece

---

[2] Los instrumentos europeos mencionados por Bernal son: órgano, chirimía, dulzaina, sacabuche, frauta, trompeta (altas y sordas), pífano, pifañón, trompetilla, corneta, trompa, bocina, viola, vigüela, *harpa*, tambor, atambor, tamborino, atabal, atabalejo, campana y cascabel. Los instrumentos de cuerda no existían, al parecer, en el Nuevo Mundo, y la escritura musical es desconocida hasta la fecha. A juzgar por los instrumentos precortesianos que se conservan, y cuya naturaleza físico-acústica puede ser estudiada, la música, de acuerdo con ellos, estaba constituida por un orden y unas reglas bien definidas. La importancia que se daba al estudio de la música se deduce de las escuelas que para ello tenían establecidas. Se sabe también, que se inflingían castigos a los músicos y danzantes que durante las ceremonias cometían errores.

[3] He podido comprobar otro melentendido de este género, sobre un tal Juan Moreno, al que un historiador llama Maestro cantor, y que en realidad se trata de un maestro cantero, de nombre Antonio y no Juan. Archivo de Inquisición. México. Tomo 42, expediente 3 (ver *El folklore y la música mexicana*, de Rubén M. Campos).

[4] Hernán Cortés: *Cartas de Relación de la Conquista de México*, Espasa-Calpe, Argentina, col. Austral, 3a edición. México, 1957, páginas 51, 139, 177, 180, 272 y 286. A su llegada a la ciudad sagrada de Cholula describe:

> Otro día de mañana, salieron de la ciudad a me recibir al camino con muchas trompetas y atabales... y cantando a su manera.

Al llegar a Texcoco los tlaxcaltecas con los materiales para la construcción de los bergantines:

> entraban en esta ciudad con mlucho placer y estruendo de atabales.

Durante el sitio a la ciudad de Tenochtitlan:

> Aquel día y la noche siguiente... habían muchos regocijos de bocinas y atabales, que parecía que se hundían... toda la más de la noche desprendieron en dar alaridos, hacer mucho estruendo de atabales y bocinas.

verídica del todo, en el de la música no deja lugar a dudas, ya que con ella no trata de probar ni de justificar nada. Nos la hace oír con la misma naturalidad con que él la escucha. Es por esto que al recogerla ahora de las páginas de su libro no me guía un afán erudito; no la detengo para analizarla, la dejo sonar en el momento mismo de la acción, que es cuando tiene sentido y su razón de ser en el libro[5].

Músicas de guerra e instrumentos mexicanos

Apenas desembarcados los primeros conquistadores en las costas de Yucatán, con Hernández de Córdoba a la cabeza, tuvieron conocimiento del sonido de algunos de los instrumentos indígenas, ya que fueron recibidos en son de guerra.

> Los que estaban apercibidos en los escuadrones para nos dar guerra comenzaron a *silbar y tañer sus bocinas y atabalejos*. Y ya de día claro vimos venir por la costa muchos más indios guerreros con sus banderas tendidas y penachos y *atambores*.

En el segundo viaje, al mando de Juan de Grijalba, los conquistadores encontraron en el mismo lugar de la costa yucateca a los indígenas.

> bien armados a su usanza...(con) *trompetillas y atambores*.

Y junto al río que llamaron de Grijalba,

> vinieron obra de cincuenta canoas con gente de guerra, y traían...sus *tambores y penacho*.

En el tercer viaje y ya con Hernán Cortés, esta vez en tierras de Tabasco, vieron que

> en toda la costa no había sino indios de guerra con todo género de armas que entre ellos se usan, tañendo *trompetillas y caracolas y atabalejos*... y luego comenzaron muy valientemente a flechar y hacer sus señas con tambores.

En busca de pueblos tierra adentro, los españoles iban divididos en grupos. Así uno de ellos pudo ir en ayuda de otro al oír

---

Durante la expedición a las Hibueras, al ser visitado por uno de los caciques:

> Fue de mí muy bien recibido, y porque cuando llegó era hora de misa hice que se dijese cantada y con mucha solemnidad, con los ministriles y chirimías y sacabuches que conmigo iban...
>
> E ya que el sol se quería poner, o era puesto, sentimos cierto ruido de gente y unos atabales.

[5] He subrayado todo cuanto se refiera a la música –sonidos e instrumentos– para facilitar su localización en el texto.

> el gran ruido de *atambores y trompetillas y voces y silbos* de indios, bien entendió que estaban revueltos en guerra.

Al día siguiente gracias al estrépito que hacían con su voces y sus instrumentos, supieron que serían atacados y pudieron prepararse para salir a su encuentro:

> Y topamos todas las capitanías y escuadrones que nos iban a buscar, y traían grandes penachos y *atambores y trompetillas...* (y) daban los indios grandes *silbos y voces*, y decían Alala, Alala.

En los primeros encuentros con los tlaxcaltecas, que más tarde serían sus aliados, los hallaron ordenados en

> escuadrones de guerreros... con grandes *gritas y atambores y trompetillas...* y no habíamos andado medio cuarto de legua cuando vimos asomar los campos llenos de guerreros con grandes penachos e sus divisas y mucho ruido de t*rompetillas y bocinas.*

A manera de justificación de los excesos cometidos por los conquistadores en Cholula, se menciona dos veces un *atambor* de oro, o *atambor* dorado, en este caso un *huehuetl*, que al parecer envió Moctezuma como regalo a un personaje del lugar, con ciertas instrucciones contra aquellos.

Durante el recorrido que hicieron los españoles de la ciudad de Tenochtitlan, como huéspedes de los aztecas, se detuvieron sorprendidos y asombrados ante el templo mayor. Del gran huehuetl ritual, Bernal escribe aterrado:

> Allí tenían un *atambor* muy grande en demasía, que cuando lo tañían, el sonido dél era tan triste y de tal manera como dicen estruendo de los infiernos, y más de dos leguas de allí se oía; decían que los cueros de aquel *tambor* era de sierpes muy grandes. E en aquella placeta tenían tantas cosas muy diabólicas de ver, de *bocinas* y *trompetillas...*

Este gran *huehuetl* y la "trompetilla" de Cuauhtémoc serían durante el asedio de la ciudad, la pesadilla de los soldados españoles.

Triunfante sobre Narváez, Cortés hizo desfilar a sus aliados indígenas,

> con sus banderas tendidas y con muchos plumajes y *atambores y trompetillas*, y entre cada lancero e lancero un flechero, y dando *gritos e silbos...*

De nuevo en la ciudad de México (Tenochtitlan) los españoles no pudieron llegar hasta sus aposentos, porque los mexicanos que habían sido engañados y cobardemente atacados por Pedro de Alvarado , les hacían la guerra;

> con grandes *gritos e silbos y trompetillas y atambores*...Y de noche ansimismo siempre muchos *silbos y voces* y rociadas de vara y piedra y flechas.

Viendo que no podían permanecer en la ciudad por más tiempo, decidieron salir por la noche. –*La noche triste*– sigilosamente,

> y estando en esto suenan las voces y cornetas y gritas y silbos de los mejicanos...

La llegada de los tlaxcaltecas a Texcoco, con los materiales para la construcción de los bergantines que servirían para la toma definitiva de la ciudad de México, tuvo, anticipadamente, carácter triunfal;

> se pusieron muy buenas mantas y penachos, y con *atambores y cornetas* y puestos de ordenanza caminaron y no quebraron el hilo en más de medio día que iba entrando y dando *voces y silbos*....

Mientras se preparaba el asedio de la ciudad, Cortés enviaba soldados para proteger a los pueblos aliados, como el de Chalco, que defendía Sandoval

> de los escuadrones mejicanos, (que) dando *silbos y gritas y tañendo trompetillas y atabales* con todo género de armas... se suben sobre sus riscos y fortalezas y desde allí daban *voces y gritas y silbos, y tañían sus caracoles y atabales.*

Los mexicanos no daban descanso a sus enemigos y los sorprendían donde estuvieran. En Xochimilco mientras curaban a los heridos

> *sonaron tantas voces y trompetillas y caracoles y atabales...*

Pero lo que de verdad inquietaba a los españoles era la "corneta" con que Cuauhtémoc daba órdenes y el gran "atambor" del Templo Mayor;

> el Guatemuz mandaba *tocar su corneta*, que era señal que cuando aquélla tocase habían de combatir sus capitanes...y retumbaba el sonido que los metía en los oídos, y desque lo oyeron aquellos escuadrones y capitanías... pues digamos la grita y alaridos que traían, y en aquel instante *el resonido de la cornetilla* del Guatemuz....

En cuanto al gran huehuetl:

> Volvamos a decir (que) como íbamos retrayendo oíamos *tañer del cu mayor... un atambor, el más triste sonido, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto que se oyera dos leguas, y juntamente con él muchos atabalejos y caracoles y bocinas y silbos.*

Pero no sólo en Tenochtitlan;

> en el cu mayor de Tlatelulco, *tañían su maldito atambor y trompas y atabales y caracoles...*

y en todas partes

> los mejicanos hacían de noche en sus grandes y altos cues, y *es que tañían el maldito atambor*, que digo otra vez que *era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba lejos tierras, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas.*

Después de tomada la ciudad de México, los españoles se veían obligados a pacificar muchos pueblos, que por diversas razones se levantaban en armas. El sonido de sus instrumentos delataba siempre su actitud guerrera:

> se oían muchos *gritos y cornetas e atambores cerca de allí...,* hacia unas caserías adonde oía *los atambores y cornetas...* Porque oíamos el gran rumor de los guerreros que se juntaban ribera del río, y el *tañer de sus tropetillas y atambores y cornetas..., e con muchas voces e gran grita e silbos e alaridos e trompetillas y atabales y caracoles*, que era cosa de poner espanto... Los chamultecas, toda la noche *estuvieron tañendo atabales y tompetillas...* Y antes que a ellos llegasen oyeron *tañer atabalejos y trompetillas* haciendo fiestas y borracheras...

De la misma menera que durante el asedio a la ciudad de Tenochtitlan, los mexicanos, por la noche, al cambiar las *guardias sin hacer rumor ni hablar entrellos palabra, se entendían con unos silbos que daban*, estos silbos un tanto misteriosos los oían en tierras zapotecas;

> e con un *silbo o voz* que dan entre aquellas sierras, resuena y retumba la voz por un buen rato; digamos agora como ecos.
>
> Ya he dicho que hay grandes sierras en lo poblado de los zapatecas, y que los naturales dellos son gente muy ligeros y cenceños, y que con unas voces y silbos que dan retumban todos los valles a manera de ecos.

Música guerrera e instrumentos musicales

Con menos frecuencia que los instrumentos de los mexicanos, son mencionados los instrumentos de los españoles, por ser, sin duda, menos frecuente su uso durante los combates.

Estos instrumentos sólo eran: atambores, pífanos y trompetas.

Los encontramos desde el primer momento cuando Hernán Cortés, en la isla de Cuba hacía preparativos para embarcar;

> Y luego mandó dar pregones y *tocar trompetas y atambores...*

Años después, también en Cuba, se notificó al gobernador Diego Velázquez que dejara los pleitos y demandas contra Cortés,

> la cual notificación se hizo con *trompetas...*

Cuando Cortés hizo recuento de sus soldados para ir contra Narváez;

> hallamos doscientos e sesenta y seis soldados contados *atambor e pífano...*

Próximos al lugar en que se hallaba Narváez, Bernal se contradice:

> e oímos tocar nuestro *pifañon y atambor* y comenzamos a marchar... comenzamos a marchar, como está dicho, sin tocar ni *pífano ni atambor...*

Uno de los capitanes de Narváez, que presumía de valiente, se asustó:

> cuando nos oyó tocar al arma...

El triunfo rapidísimo de Cortés regocijó, sin duda, a los músicos de Narváez, ya que

> sin decir cosa ninguna Cortés ni ninguno de nosotros a los *atabaleros* quel Narváez traía, comenzaron a *tocar los atabales e a tañer sus pífanos y tamborinos...* Y por más que les decíamos que callasen y no tocasen sus *atabales*, no querían, hasta que Cortés mandó que prendiesen al *atabalero*, que era medio loco y se decía Tapia.

Gonzalo de Salazar, creyendo confirmada la muerte de Cortés durante la expedición a Honduras:

> hízo las honras de Cortés; y luego se hizo pregonar con *trompetas y abatales* por Gobernador...

Durante la expedición a Honduras, Bernal, enviado en busca de alimentos, se vio precisado a escribir a Cortés, y aunque la forma en que lo hizo fue tachada por el propio Bernal en el original de su crónica, puede leerse: *e hice tinta, e en cuero de atambor...*, es decir, que le escribió en lo primero que tuvo a mano, el cuero del *atambor* como papel.

En las representaciones teatrales que se hicieron en la plaza mayor de México, para festejar las paces del emperador Carlos V y Francisco I de Francia, entre otras "invenciones" una era con:

> navíos, y su artillería... y *trompetería.*

Al final de su libro, sobreentendido quedaba el sonido y la trompeta de la *Fama que suena* en el mundo...

Bailes y danzas mexicanas y españolas

La danza en el ritual azteca tenía un sentido naturalmente, religioso. El hacer bailar a la víctima en los sacrificios humanos, no era, al parecer, ensañamiento, aunque para aquellos epañoles, no exentos de crueldad, les resultara, con razón, un refinamiento monstruoso.

> Vimos los llevaban a sacrificar a sus ídolos y aún primero los *hacían bailar*... Tornó a *sonar el atambor muy doloroso* del Huichilobos y otros muchos *caracoles y cornetas*, y otras *trompetas*, y todo el sonido de ellos espantable, y mirábamos el alto cu en donde las *tañían*, y vimos que llevaban por fuerza, las gradas arribas, a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés, que los llevaban a sacrificar; y desque ya los tuvieron arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos de ellos les ponían plumajes en las cabezas y con unos como aventadores les *hacían bailar* delante del Huichilobos, y desque habían *bailado*, luego les ponían despaldas encima de unas piedras, algo delgadas, que tenían para sacrificar.

La guerra contra los españoles, huéspedes de la ciudad de Tenochtitlan, estuvo provocada por la imprudencia y crueldad de Pedro de Alvarado, quien atemorizado sin duda por el entusiasmo que la danza sagrada iba encendiendo en el ánimo de los mexicanos, obedientes a la sumisión de Moctezuma, se lanzó con este pretexto contra ellos.

> Salió de su aposento con todos los soldados que le dejó Cortés, y sin causa ninguna dio en sus principales y casiques, questaban *bailando* y haciendo fiesta a sus ídolos..., y para hacerles regocijos y *danzas* y salir con sus riquezas de joyas de oro y penachos, como solían, demandó licencia el gran Moctezuma al Pedro de Alvarado, y él se la dió con muestras de buena voluntad y desque vido que estaban *bailando y cantando* los más caciques de aquella ciudad y otros principales que habían venido de otras partes a ver aquellas danzas, salió de repente el Pedro de Alvarado de su aposento con todos sus ochenta soldados bien armados y dio en los caciques estando *bailando* en el patio central del cu mayor,

En vano Moctezuma trató de contentar a los suyos, quienes le respondían:

> que ya no era de sufrir tenelle preso y estando *bailando* illes a matar como fueron.

Al volver apresuradamente Cortés, victorioso de Narváez, lo primero que hizo fue pedir explicaciones de Alvarado.

> Y le tornó a decir Cortés a qué causa les fue a dar guerra estando *bailando* y haciendo sus fiestas. Y respondió que sabía muy cierto que en acabando las fiestas y *bailes* y sacrificios que hacían..., que luego le habían de venir a dar guerra...
>
> E Cortés le dijo: "Pues hanme dicho que le demandaron licencia para hacer areito y bailes." Dijo que así era verdad, que fue para tomarles descuidados.

Tachado por el propio Bernal en su original, cuenta, poniéndolo en duda, que:

> Dicen algunas personas que el Pedro de Alvarado, por codicia de haber mucho oro y joyas de gran valor con que *bailaban*, les fue a dar guerra...

A juzgar por la descripción de los palacios y refinamientos de Moctezuma, el canto y la danza no eran exclusivos para uso ritual:

> le *cantaban y bailaban*, porque Moctezuma era aficionado a placeres y *cantares*... digamos de la gran calidad que tenía el gran Moctezuma de bailadores y danzadores, e otros que traen un palo con los pies, y de otros que vuelan cuando bailan por lo alto, y de otros que parecen matachines, y éstos eran para dalle placer... (tenía) apartamentos como cenaderos y también adonde *bailaban y cantaban*... e cuando acababa de comer, después que le habían bailado y cantado...

En el banquete que Cortés mandó dar en Coyoacán para festejar la toma de Tenochtitlan

> habían alzado las mesas y salieron a *danzar* las damas que habían con los galanes cargados con sus armas de algodón, que me parece cosa para reír.

El párrafo anterior y dos alusiones más a este tema, fue tachado por Bernal en su original:

> quitar todo esto cena e los *bailes e danzas*... Dejemos del banquete y *bailes y danzas*.

Cuando se supo que Cortés vivía y regresaba de su desastrosa expedición a Honduras,

> *Saltaban y bailaban*... Pues la provincia de Tascala no se olvidó mucho, que todos los principales le salieron a recibir con *danzas y bailes* y regocijos... Y desque llegó obra de tres leguas de la ciudad de Tezcuco... los caciques de aquella ciudad con grandes inviciones de juegos y *danzas*... y llevaron los más ricos vestidos... con todo género de *instrumentos*... en todo el día por las calles de México todo era *bailes y danzas*.

El descontento entre los conquistadores por los repartimentos de tierras y de indios provocó pleitos, que algunas veces fueron llevados hasta el Real Consejo de Indias, como el que un tal Miguel Díaz de Auz hizo contra un cuñado de Cortés:

que se decía Andrés de Barriosa, natural de Sevila, que llamaban "*el Danzador*", púsole aquel nombre porque *bailaba* mucho.

Por lo cual en sus declaraciones dijo, con toda ironía, que Cortés

a unos daba favor e indios por *bailar y danzar*, y a otros les quitaba sus haciendas porque habían servido a Su majestad peleando.

Cuando Cortés volvió a España llevó consigo

cuatro indios maestros de jugar al palo con los pies, que en Castilla y en todas partes es cosa de ver, y otros indios grandes *bailadores*, que suelen hacer una manera de ingenio que al parecer como que vuelan por alto *bailando.*

El único maestro de danza entre los conquistadores, que murió *en poder de los indios*, fue un tal Ortiz, varias veces mencionado como *el Músico*, era

gran *tañedor de viola e amostraba a danzar.*

Los últimos momentos del licenciado Luis Ponce de León, enviado a la Nueva España para tomar residencia a Cortés, al ser descritos por Bernal, resultan, sin proponérselo, la danza más triste que pueda imaginarse, por ser la danza espontánea de un moribundo:

Oí decir a ciertos caballeros que se hallaron presentes cuando cayó malo; que como el Luis Ponce era *músico* y de inclinación de suyo regocijado, que por alegralle que le iban a *tañer con una vigüela* y a *dar música*, y que mandó que le *tañesen una barja* y con los pies estando en la cama hacía sentido con los dedos e pies y los meneaba hasta acabar la barja, y acabada y perdida la habla, que fue todo uno.

Música e instrumentos españoles

Podría servir como ejemplo para demostrar la sensibilidad de Bernal Díaz del Castillo como observador de la realidad, su afán por expresar la sensación de vacío, que se produjo al cesar todo sonido y todo ruido poco después de la toma de la ciudad de México:

Y desque se hubo preso Guatemuz quedamos tan sordos todos los soldados como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario y *tañesen muchas campana*s, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer, y esto digo al propósito porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos..., pues desde los adoratorios y torres de ídolos los malditos *atambores y cornetas y atabales* dolorosos nunca

> paraban de sonar. Y desta manera de noche y de día teníamos el mayor ruido, que no nos oíamos los unos a los otros, y después preso el Guatemuz cesaron las voces y todo el ruido; por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario.

A propósito de campanas, las volvemos a encontrar a la llegada de los primeros franciscanos.

> Cortés mandó en todos los pueblos, así de indios como donde vivían españoles... les saliesen a rescibir y les repicasen las *campanas*, que en aquella sazón había en cada pueblo.

Desde entonces quedó establecida la costumbre de recibir a los religiosos y clérigos con

> candelas de cera encendidas y (que) *repicasen las campanas.*

No es de extrañar que al mismo tiempo que con los instrumentos bélicos se impusiera el ya tradicional para llamar al culto cristiano:

> pues *campanas* las que han de menester...

Los españoles se obligan al rezo cantando ostensiblemente delante de los indios.

> porque viesen el adorar y vernos de rodillas delante de la cruz, especialmente cuando *tañíamos* el *Ave María.*

Pocas ocasiones tiene Bernal para referirse al canto, y cuando lo hace se refiere principalmente en sentido figurado ya que se trata de la fórmula narrativa del *romance*, que, andando el tiempo, se convertiría en México en el popular *corrido.* Después del lamentable episodio en que Cortés perdiera a dos de sus mozos de espuela, prisioneros y sacrificados por los mexicanos, "dijeron un cantar o romance" que expresaba muy bien la tristeza del conquistador:

> En Tacuba está Cortés
> con su escuadrón esforzado,
> triste estaba y muy penoso,
> triste y con grande cuidado,
> una mano en la mejilla
> y la otra en el costado.

Y un soldado "que se decía bachiller", para consolarlo, le recordaba aquel romance conocidísimo que en el caso suyo no podría decirse:

Mira Nerón de Tarpeya
a Roma como se ardía.

Este "cantar o romance" suele relacionarse con el episodio de la llamada *Noche triste*, pero no fue entonces cuando lo cita Bernal, sino más tarde. Y como dice a continuación;

dejemos esta pláticas y *romances*, pues no estabamos en tiempo dellos[6].

Un Cantar improvisado que obliga al propio Cortés a participar en él, se produjo a su salida para Honduras, cuando

el factor Gonzalo de Salazar... algunas veces por el placer, iba *cantando* por el camino junto a Cortés, y decía en los *cantos*: "¡Ay, tío, y volvámonos! ¡Ay, tio, volvámonos, questa mañana he visto una señal muy mala! ¡Ay, tío, volvámonos!" Y respondía Cortés: "¡Adelante, mi sobrino, y no creáis en agüeros, que será lo que Dios quiere! ¡Adelante, mi sobrino!"

Uno de los capítulos más conmovedores y tristes es el que trata de los músicos que llevó Cortés consigo en esta expedición, mencionados por los instrumentos que tocaban, como era costumbre hacerlo;

las *chirimías y sacabuches y dulzainas* que Cortés traía... como en Castilla eran acostrumbrados a regalos e no sabían de trabajos, y con la hambre adolescido, y no le daban música, ecepto uno, y renegábamos todos los soldados y adives que ahullaban, y que valiera más tener maíz que comer música.

Y más adelante anota que de estos cinco músicos

habían muerto de hambre cuatro *chirimías*.

---

[6] Otro romance se refiere a las burlas que al parecer con razón, hizo Gonzalo de Ocampo, "en sus libelos", del factor Gonzalo de Salazar, quien apenas iniciado el camino a las Higüeras dio tanta coba a Cortés, que acabó convenciéndolo para que le permitiera volver a México a gobernar, en caso que fuera necesario y en sustitución de quienes había dejado para ello.

¡Oh fray Gordo de Salazar,
factor de las diferencias!
Con tus falsas reverencias
engañaste al provincial.
Un fraile de santa vida
me dijo que me guardase
de hombre que así hablase
retórica tan polida.

Música y canto verdaderos debieron escucharse en el banquete dado por el virrey don Antonio de Mendoza, para festejar las paces entre Carlos V y Francisco I, ya que habían en cada cabecera de la mesa

> grandes *músicas de cantares...* y la *trompetería* y género de instrumentos: *harpas, vigüelas, flautas, dulzaínas y chirimías...*

En el balance final de su libro Bernal se admira de la facilidad con que habían aprendido música los indios de la Nueva España y de Guatemala;

> pues *cantores de capilla* de voces bien concertadas, así *tenores* como *tiples y contraltos y bajos*, no hay falta, y en algunos pueblos hay *órganos*, y en todos los más tienen *flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas;* pues *trompetas altas y sordas* no hay tantas en mi tierra, que Castilla la Vieja, y muchos hijos de principales saben leer y escribir y componen libros de canto *llano...* y hacen *vihuelas* muy buenas... y vienen *cantando* letanías y otras oraciones, y tañen sus *flautas y trompetas.*

Los músicos

El nombre de *Ortiz el músico*, es citado por Bernal con frecuencia para referirse principalmente a su caballo. La única vez que lo hace como músico dice que era:

> gran *tañedor de viola e amostraba su danzar.*

Otro músico nombrado dos veces con variantes en el apellido fue

> *Benito de Bejel; atambor y tamborino* de ejércitos en Italia, e también lo fue en esta Nueva España.
> ...e mandó Cortés a *Benito de Veger*, nuestro *pífano* que tocase su *tamborino.*

El llamarle "nuestro pífano", equivale aquí simplemente a músico.

> *Hulano de Canillas*, compañero del anterior, fue en Italia *atambor* e ansí lo fue en esta Nueva España...(e) mandó Cortés tocar el *atambor* a *Canilles*, que ansí se llamaba nuestro *atambor.*

Otros nombres de músicos, sin lugar a dudas son los de:

> *Sebastián Rodríguez* (que) fue ballestero y después de ganado Méjico fue *trompeta. Hulano Morón gran músico*, vecino de Colizar o Zavatula (sic). Porras, muy bermejo e *gran cantor*. Un fraile de Nuestra Señora de las Mercedes, que se decía fray *Bartolomé de Olmedo*, y era teólogo y *gran cantor*. Alonso de Grado hombre muy entendido e *músico.*

Y ya en otro lugar hemos mencionado a *Tapia, atabalero* de Narváez, y al licenciado *Luis Ponce de León, músico.*

La música en San Juan de la Cruz

A Victoria de los Ángeles

De la negación de los sentidos corporales parte, como es sabido, la doctrina de San Juan de la Cruz, aunque el del oído goce cierta preferencia; *el sentido del oído es más espiritual, o por mejor decir, allégase más a lo espiritual y el deleite que causa es más espiritual, sin duda porque ordinariamente todas las veces que en la Escritura Divina se halla alguna comunicación de Dios se dice entrar por el oído.*

Como *la música es uno de los medios de que se sirve Dios para hacerse visible al alma*, he querido parafrasear, referida a la música, aquella cita de San Pablo tan comentada por San Juan de la Cruz: *La Fe es por el oído corporal, y lo que nos dice la Fe, que es la sustancia entendida, es por el oído espiritual*; la Música es por el oído corporal, y lo que nos dice la Música, que es lo musical, es por el oído espiritual, con lo que nos acercamos, en principio, a la intención y el lugar de la música ocupa en su doctrina.

Los sentidos corporales, nos dice, juzgan las cosas del espíritu como ellos la sienten y no como son para el entendimiento; *tan ignorante es el sentido corporal de las cosas del espíritu como un jumento de las cosas racionales.* Negándolos la memoria queda a oscuras, es decir, *vacía de toda noticia natural... callada y muda, y sólo el oído del espíritu en silencio.*

A este silencio se referirán casi siempre las alusiones a la música en San Juan de la Cruz, un silencio, como el de la música, activo, pero que no se sucederá en el tiempo sino en la eternidad: *Una sola palabra habló Dios que es su Hijo, y en un silencio eterno la está hablando.* Y este silencio eterno, que es también eterna melodía y voz infinita, equivale en la transformación de su lenguaje poético a soledad, vacío, callado amor.

La música que más parece corresponder a la naturaleza humana de San Juan de la Cruz es la popular, a la que sin duda atribuía ciertas cualidades, ya que aconsejaba a sus frailes que fueran a solas por el monte o a donde quisiera cada uno y *llore, cante u ore.* Y él mismo, según testimonio de un lego, "iba siempre cantando".

Por los días en que San Juan de la Cruz estudiaba en Salamanca, el gusto por la música popular debió parecer excesivo al padre Juan Bautista Rubeo, Prior General, y se vio precisado a prohibir los instrumentos musicales en las celdas. Sin embargo, en los conventos carmelitanos se cantaba, durante la recreación, coplas con versos

conocidos o improvisados, y el "trasponer a lo divino" canciones profanas era costumbre de la época, como el propio San Juan lo hizo. *Un pastorcito solo está penado, y Tras un amoroso lance* eran, en su versión original, canciones populares en la segunda mitad del siglo XVI.

Sus conocimientos de la música culta apenas se traslucen en sus escritos, a pesar de que su formación religiosa estuviera impregnada de la música litúrgica, a la que las constituciones de la Orden del Padre Nicolás Audet daba gran importancia, y que al iniciarse la vida del Carmelo reformado, el propio San Juan tuvo que reducir, de acuerdo con la severidad y disciplina de la Orden.

Quienes se ocupan del tema de la música en su obra, olvidan con frecuencia el punto de partida de su doctrina; la negación de los sentidos corporales. *Purgado el oído del goce de oír, se le sigue al alma ciento y tanto de goce muy espiritual y enderezado a Dios en todo cuanto oye, ahora sea divino, ahora profano lo que oye.*

A su lecho de muerte llevó uno de los religiosos algunos músicos "que tañeron y cantaron un buen rato" y al preguntarle lo que le había parecido aquella música respondió: *No la oí, porque el Señor me ocupó en otra mejor.*

Glosar la obra poética y doctrinal de San Juan de la Cruz en cuanto al sentido del oído, resulta revelador para la música, ya que su condición natural de dejar de sonar conforme suena –como si se olvidara de sí misma–, la hermana al precepto evangélico de la negación, que en San Juan de la Cruz culmina en la nada. *Y si el alma se vacía de todos sus apetitos para llenarse de su propia esencia en Dios*, la música lo hace de todo sonido para llenarse de su propio silencio en la eternidad.

Subida al Monte Carmelo

Canciones en que canta el alma la dichosa ventura que tuvo en pasar por la oscura noche de la fe en desnudez y purgación suya a la unión de el amado

Se entra en la *Noche Oscura del Sentido* negando cada uno de ellos:

> Privando el alma su apetito en el gusto de todo lo que al sentido del oído puede deleitar, según esta potencia se queda el alma a oscuras y sin nada.

Como el alma puede recibir comunicación no sólo natural, sino sobrenatural por los sentidos corporales, no basta haber entrado en la noche del sentido, sino que habrá que entrar también en la del espíritu, es decir, no basta haber librado al alma de los apetitos sensibles, sino que habrá de desnudarla del entendimiento sobrenatural adquirido por ellos como

> con los oídos oír algunas palabras extraordinarias.

Cuando el alma recibe comunicación no ya por los sentidos corporales, sino directamente, se trata de *Visiones del Alma o Visiones Intelectuales. A lo que recibe* (el entendimiento) *a modo de oír, llamamos locución.*

Estas *Visiones* pueden ser corpóreas y aún incorpóreas, aunque ésas son poco frecuentes y exigen un alto grado de perfección. Son, además, difíciles de resistir;

> Elías cubrió su rostro al silbo suave de Dios.

Para vaciar al alma de todas las *Visiones*, e incluso de la memoria de ellas:

> El espíritu tenga cautela de todas las cosas que viere, oyere... haciendo a la memoria que quede callada y muda y sólo el oído del espíritu en silencio.

Vacía el alma en cuanto es entendimiento y memoria, debe hacerlo igualmente de la voluntad en el goce de los dones naturales;

> Hecho semejante a la prudente serpiente que tapa sus oídos, por no oír los encantos y porque no le hablan alguna impresión

Los bienes sensibles que por igual pertenecen a los sentidos corporales, tanto externos como internos, corresponden a la parte inferior del hombre y con ellos no se puede comprender a Dios;

> Que ni el ojo lo puede ver.. ni el oído puede oír su voz, ni sonido que le parezca.

Hay almas que se mueven a Dios por los objetos sensibles;

> Oyendo músicas, o otras cosas agradables... al primer movimento les pone la noticia y la afición de la voluntad de Dios, dándole más gusto aquella noticia que el movimiento sensual que se le causa.

Pero es preferible renunciar al goce de los sentidos para no caer en distracción, ya que

> del goce de oír cosas inútiles...

Y no hay que olvidar que por cada goce a que se renuncie, Cristo ha prometido ciento;

> De parte del oído purgado en el gozo de oír, se le sigue al alma ciento tanto de gozo muy espiritual y enderezado a Dios todo cuanto oye, ahora sea divino, ahora humano lo que oye.

Poner el gozo en los bienes sobrenaturales, como son los dones sin tener caridad;

> Hecho soy como el metal, o la campana, que suena...

Pierden mucho merecimiento en la Fe quienes confían en los milagros porque:

> La Fe es por el oído, como dice San Pablo... (para que) oyéndolo lo creyese primero que lo viese.

Festejar a Dios con manifestaciones externas, es gozarse en los sentidos:

> Como aquella fiesta que hicieron a su Majestad, cuando entró en Jerusalén recibiéndole con tantos cantares y ramos...(o) cuando los hijos de Israel hacían fiestas cantando o danzando a su ídolo.

La actitud de los predicadores más debe ser

> espiritual que vocal.

Lo que no parte de un centro espiritual verdadero, no puede comunicarse verdaderamente al espíritu.

> Aunque haya dicho maravillosas cosas maravillosamente dichas, que sólo sirven para deleitar el oído, como música concertada, o sonido de campana... Poco importa oír una música sonar mejor que otra, si no me mueve más ésta que aquélla a obrar.

Noche oscura

del alma, y declaraciones de las canciones que encierran el camino de la perfecta unión de amor con Dios, cual se puede en esta vida.

En este libro la música sólo está presente en el rumor de algunas palabras, de algunos términos musicales con los que San Juan de la Cruz expresa en parte, la condición del alma en esta noche.

Alcanzada *la armonía de los sentidos y potencias interiores*, el alma se prepara para pasar por otras pruebas y merecer el alto grado de unión, de amor o estado de unión con Dios. Puesta el alma *en vacío y en pobreza de espíritu*, tendrá conocimiento divino de todas las cosas y quedará maravillada de cuanto vea y oiga. Dios entonces la

inflamará de amor en el espíritu, en donde estarán reunidas todas las fuerzas, potencia y apetitos del alma, para que toda esta armonía emplee todas sus virtudes en amarle. Pasará antes por muchos peligros, si bien la perdición del alma depende de sí misma; *de sus apetitos interiores y sensitivos no concertados.*

Cuando por fin comunique Dios al alma su sabiduría, será en secreto y en un lenguaje que *hará cesar y enmudecer toda la armonía y habilidad de los sentidos*. Por esto cuando a Jeremías habló Dios, no supo explicarlo *y sólo dijo: ha, ha...*

El alma purificada fortalecida, *en silencio de todas las cosas, de arriba y de abajo*, llegará por fin al desposorio divino con el Hijo de Dios.

Cántico Espiritual

Canciones entre el alma y Cristo su esposo.

La música aparece en el *Cántico Espiritual* en el momento en que se realiza el matrimonio místico de Dios con el alma, *la cual no hace otra cosa sino contar y cantar las grandezas de su Amado*. Y la música no es, salvo un suave canto de aves, propiamente sonido.

Los ríos sonorosos

El contenido místico del comentario a este verso, especialmente auditivo, nos confirma en la identificación musical de Dios.

> Los ríos tienen tal sonido, que todo otro sonido privan y ocupan... Dice (el alma) que su Amado es los ríos sonorosos (porque) siente un sonido y voz espiritual que es sobre todo sonido... Esta voz, o esto sonoroso de los ríos... no sólo le parecen sonidos de ríos, sino aún poderosísimos truenos: pero es voz espiritual y no trae esos otros sonidos corporales, ni la pena de otros sonidos, sino grandeza y fuerza y deleite, como una voz y sonido inmenso que llena el alma de poder... Voz (que) oyó San Juan en el Apocalipsis, como voz de muchas aguas, y como voz en grande trueno. Y por que no se entienda que esta voz, por ser tan grande, era penosa y áspera, añade luego diciendo que esta voz era tan suave, como de muchos tañedores que citarizaban en sus cítaras. Y Ezequiel dice que este sonido, como de muchas aguas, era como sonido del Altísimo Dios...voz infinita, porque decíamos, es el mesmo Dios que se comunica haciendo voz en el alma, dándole voz de virtud... y hace gran deleite y grandeza al alma. Que por eso dijo la Esposa en los Cantares: Suene tu voz en mis oídos porque es dulce tu voz.

El silbo de los aires amorosos

Como el anterior, el contenido místico de este verso no se pierde, aún reduciendo el comentario, a lo estrictamente musical y auditivo:

> El silbo de los aires llama (el alma) una suavísima, sabrosísima inteligencia de Dios... En el aire se sienten dos cosas, que son toque y silbo o sonido... El toque del aire se gusta con el sentido del tacto, y el silbo del mismo aire con el oído... El toque de las virtudes del Amado se siente y goza con el tacto del alma... y la inteligencia de las tales virtudes de Dios se siente en el oído del alma, que es el entendimiento...; siente el oído grande deleite en el sonido y silbo del aire, mucho más que el tacto en el toque del aire; porque el sentido del oído es más espiritual; o por mejor decir, allégase más a lo espiritual que el tacto y así el deleite que causa es más espiritual... Llámale silbo, porque así como el silbo causado del aire se entra agudamente en el vasillo del oído, así esta sutilísima y delicada inteligencia se entra con admirable sabor y deleite en lo íntimo de la sustancia del alma...Vió nuestro padre Elías a Dios en aquel silbo del aire delgado... Este divino silbo, que entra por el oído del alma, solamente es sustancia... porque ordinariamente todas las veces que en la Escritura Divina se halla alguna comunicación de Dios, se dice entrar por el oído... Porque así como la Fe, como dice el Apóstol San Pablo es por el oído corporal, así también lo que nos dice la Fe, que es la sustancia entendida, es por el oído espiritual... Con el oído de la oreja te oí (dice el profeta Job)... El oírlo con el oído del alma, es verlo con el oído del entendimiento... que por eso no dice con el oído de mis orejas, sino de mi oreja... luego este oír del alma, es ver con el entendimiento... Y oí una voz de aire delicado, en que se entiende el silbo de los aires amorosos, que dice aquí el alma que es su Amado.

Próxima a la unión con Dios, *a la par de los levantes de la aurora*, le parece al alma encontrarse como el *pájaro solitario*, que entre otras propiedades tiene la de

> que canta muy suavemente; y lo mismo hace a Dios el espíritu a este tiempo...

El *Cántico Espiritual* llega a su plenitud en los versos;

> La música callada.
> La soledad sonora.

El coro inmenso, formado por las almas, canta de acuerdo cada una con los dones que posee, su alabanza; su parte de silencio en el silencio eterno que es Dios. La música es callada para los sentidos y la soledad sonora para el espíritu.

La música callada

> En aquel sosiego y silencio, de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conviencia y disposición de la Sabiduría de Dios, en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas, y cada una de ellas, dotadas con cierta correspondencia a Dios, en que cada una en su manera da su voz de lo que en ella es Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada; porque como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces, y así se goza en ella suavidad de la música, y la quietud del silencio. Y así dice, que su Amado es esta música callada, porque en él se conoce, y gusta esta armonía de música espiritual, y no sólo eso, sino que también es:

La soledad sonora

> Lo cual es casi lo mismo que la música callada, porque aunque aquella música es callada, cuanto a los sentidos, y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual sonorosísimamente en el espíritu de la excelencia de Dios en sí, y en sus criaturas, según aquello que dijimos arriba haber visto San Juan en espíritu en el Apocalipsis; voz de muchos citareros que citarizaban en sus cítaras, lo cual fue en espíritu y no de cítaras materiales, sino cierto conocimiento de las alabanzas de los Bienaventurados, que cada uno en su manera de gloria, hace continuamente, lo cual es como música porque así como cada una posee diferentemente sus dones, así cada uno canta su alabanza diferentemente, y todos en una concordancia de amor, bien así como música... y así todas voces hacen una voz de música, de grandeza de Dios, y sabiduría y ciencia admirable... ciencia de voz que es la soledad sonora que decimos conocer el alma, que el testimonio que de Dios todas ellas dan en sí. Y por cuanto el alma recibe de esta sonora música, no sin soledad, y ajenación de todas las cosas exteriores, la llama música callada, y la soledad sonora. La cual dice que es su Amado.

En las estrofas anteriores, a las cuales pertenecen incluso los versos comentados, el alma ha cantado las grandezas de Dios y la confirmación del matrimonio místico. En las siguientes canta la seguridad de ese estado, en el que el alma se mueve, por la virtud, como en un jardín, cuyas flores son las propias virtudes. La música se convierte en perfume y el alma se siente invadida por

> el olor de las azucenas de los ríos sonoros, que decíamos era la grandeza de Dios, que llena toda el alma, y entretejido alli y enlazado el delicado olor del jazmín del silbo de los aires amorosos, de que también dijimos gozaba el alma en este estado... y la callada música y soledad sonora, y la sabrosa y amorosa cena.

El alma, en paz y segura, está como en un continuo convite, en el que no faltan las músicas suaves al oído.

Para que las potencias y pasiones del alma –dolor, esperanza, gozo y temor– no vuelvan a perturbarla, con las *aves ligeras* que son las disgregaciones –entendimiento, voluntad y memoria–, clama:

> Por las amenas liras
> y canto de sirenas, os conjuro.
> Las amenas liras aquí significan la suavidad de que goza ordinariamente (el alma) en este estado, y también por el canto de Sirenas, que significa el deleite que en el alma siempre siente... Por las amenas liras, de cuya suavidad goza, y por el canto de sirenas, en cuyo deleite se apacienta... a todos los actos excesivos de los justos, conjura, que cesen por las amenas liras, y canto dicho... porque así como la música de las liras llena el ánimo de suavidad y recreación, de manera que tiene el ánimo tan embebecido y suspenso... así esta suavidad tiene el alma en sí que ninguna pena la llega. Y por eso conjura a todas las molestias de las potencias y pasiones que cesen por la suavidad.

Finalmente la música, representada por el canto del ruiseñor, es la señal de júbilo con que el alma reconoce a Cristo, y con él quiere cantar a Dios la alabanza perfecta.

El canto de la dulce Filomena

> Lo que nace en el alma... es el canto de la dulce Filomena; poque así como el canto de la Filomena, que es el Ruiseñor, se oye en la primavera... y hace melodía al oído y al espíritu recreación... siente (la esposa) nueva primavera en su espíritu, en el cual siente la dulce voz del esposo, que es dulce Filomena... diciendo (con los cantares)... y la voz de la tortolica se ha oído en nuestra tierra... ella también (la esposa) da su voz de dulce Filomena con nuevo canto a Dios, juntamente con el que la causa porque si él da la voz a ella es para que ella en uno la dé junto con él a Dios, porque esa es la pretensión y deseo de él, según también el mismo esposo lo desea en los Cantares... suene tu voz en mis oídos, porque tu voz es dulce. Los oídos de Dios significan aquí los deseos de Dios, que tiene de que le alabemos perfectamente, porque la voz que aquí pide a la Esposa es de alabanza perfecta, la cual voz, para que sea perfecta, dice el Esposo que la dé, y suene en las cavernas de piedra, que son las inteligencias amorosas de los misterios de Cristo... Y así esta voz es muy dulce para Dios, y para el alma, y así se sigue: porque tu voz es dulce, es a saber, no sólo para ti, sino también para mí, porque estando en uno conmigo, das tu voz en uno de dulce Filomena para conmigo.

Llama de amor viva

Canciones que hace el alma en la íntima unión con Dios

La primera cita musical de la *Llama*, es justamente, la última del Cántico:

> Suene tu voz en mis oídos, porque tu voz es dulce.

Pero la esposa está ligada aún a la vida sensitiva y aunque cante lo hará:

> como el cisne que canta más dulcemente cuando se quiere morir.

El alma se admira de cuanto Cristo le comunica en suavidades nunca oídas, y se extraña de cómo pudo comunicarse al profeta *en silbo de aire delgado*, siendo Dios tan poderoso;

> Y en este estado de la vida tan perfecta siempre el alma anda como de fiesta, y trae a su paladar un júbilo grande de Dios, y como un cantar siempre nuevo envuelto en alegría... Y todo lo que David dice en el Salmo veintinueve, anda cantando a Dios entre sí... y cercásteme de alegría para que te cante mi gloria.

El alma se complace en recordar diversas formas de comunicación de Dios;

> Sintiendo aquel sonido que hacían en su paso (la rueda que vio Ezequiel), que era sonido de multitud de ejércitos... que aquí el alma en un solo sonido de un paso de Dios por ella conoce, y, finalmente, gustando aquel sonido del batir sus alas que dice era como sonido de muchas aguas, como sonido del Altísimo Dios.

Y también se complace en recordar que ha sabido estar propicia para recibir la comunicación de Dios.

> En el profundo silencio que conviene que haya en el alma, según el sentido y el espíritu, para que oiga tan profuda y delicada audición de Dios, que habla al corazón en esta soledad... en suma paz, y tranquilidad escuchando, y oyendo el alma, como David, lo que habla el Señor Dios, porque habla esta paz en ella. Lo cual cuando así acaeciere, que se siente el alma ponerse en silencio y escucha aún la advertencia amorosa... para estar toda en el oír.

Pero no olvida el alma al demonio, que procura sacarla de aquel silencio.

> con ruidos o sonidos exteriores, trabaja para perderla haciéndola divertir al sonido, para sacarla fuera.

Y reconoce cómo ella misma estorbaba el silencio espiritual en que Dios secretamente procuraba ponerla:

> y Dios porfiando por tenerla en aquella quietud callada y ella porfiando por vocear con la imaginación.

El alma se debe a Dios, y obediente a lo que dice por Isaías, el poeta y el místico nos lo recuerda:

> Este pueblo formé para mí, cantará mis alabanzas.

Sorprendida queda, finalmente, el alma, por haber podido alcanzar la más alta recompensa de Dios en vida mortal, y se admira de su propia fortaleza ante la voz de Dios;

> de la cual dice Job: Si apenas podemos oír un pequeño silbo de ella, ¿cómo se podrá sufrir la grandeza de su trueno?

Romances

Sobre el Evangelio

Como Dios es *silencio eterno, silencio divino, voz infinita,* Cristo y el alma se gozarán juntos.

> En eterna melodía.

Del nacimiento

La sutil diferencia entre el cantar humano y el cantar divino, está en que mientras

> Los hombres decían cantares,
> Los ángeles melodía.

Super Flumina Babylonis

Estos versos se expresan por sí mismos. Cualquier comentario empañaría ese sentimiento tan puro y emotivo.

> Colgué de los verdes sauces
> La música que llevaba;
> Poniéndola en el deseo,
> De aquello que en ti esperaba.
>
> Preguntábanme cantares
> De lo que en Sión cantaba:

Canta de Sión un himno,
Veamos cómo sonaba

¿Cantaré yo el alegría
Que en Sión se me quedaba?

Doctrina y avisos

De las cinco condiciones del pájaro solitario, una es *que pone el pico en alto*, y otra *que canta suavemente.*

De las doce estrellas para llegar a la suma perfección, una es *asistir al coro* y otra es *el silencio.*

Para aprovechar en la experiencia mística hay que callar, *así de apetitos como de lengua*, tanto para oír a Dios como para ser oído, *porque el lenguaje que El más oye*, sólo *es callado amor.*

Para hacer vida contemplativa, el guardar silencio es condición primordial, *porque el conocimiento de Dios es en silencio Divino.*

Otros escritos

Entre los escritos oficiales de San Juan de la Cruz, hay dos en los que menciona la campana (en cada caso en forma diferente). Los registramos aquí con el carácter de una simple nota.

Para elegir priora en el Convento de Caravaca, el 28 de junio de 1581: *Tañida la campanilla*, según es orden. Y en el acta de la compra de las Peñas del Convento de Segovia, el 21 de enero de 1589: Estando como estamos juntos y congregados a campana tañida.

Para *El silencio de la música en San Juan de la Cruz*, me he servido de la edición de sus obras impresas en Barcelona en 1963. Para las dos redacciones del *Cántico* y de la *Llama,* he consultado además la edición de P. Simeón de la Sagrada Familia (Ed. Monte Carmelo. Burgos, 1959). He seguido el orden cronológico de sus escritos, así como el orden en que aparecen las alusiones al oído y la música en cada uno de ellos.

Subida al Monte Carmelo: Libro primero. Cap. III, p. 46. Libro segundo. Cap. XI, pp. 104, 105. Cap XXIII. pp. 161,162. Cap. XXIV, p. 163. Libro tercero. Cap. I, pp. 191, 192, 195. Cap. II, p. 198. Cap. XXII, p. 239. Cap. XXIII, p. 240, 241, 242. Cap. XXIV, p. 243. Cap. XXV, p. 245. Cap. XXVII, p. 251. Cap XXIX, p. 225. Cap. XXX, pp. 258, 259. Cap. XXXVII, p. 269. Cap. XXXXIII, pp. 279, 280.

Noche Oscura. Libro primero. Cap. XIII, p. 319. Libro segundo. Cap. IX, pp. 342, 343. Cap. XI, p. 349. Cap. XVI, p. 359. Cap. XVII, p. 365. Cap. XXIV, p. 385.

Cántico espiritual: Canción II, p. 401. Can. XIII, XIV y XV, pp. 434 a 446, Can. XVI, p. 449. Can. XXX y XXXI, pp. 489 a 494. Can. XXXVIII, p. 510. Can XXXIX, pp. 511, 513, 514.

Llama de amor viva: Canción I, pp. 528, 529. Can. II, pp. 538, 545. Can. III, pp 552, 559, 569, 570, 576. Can. IV, p. 580.
Romances: pp. s/n
Otros escritos: Ed. P. Simeón, pp. 1621, 1646.
Para los datos biográficos he consultado la *Historia del Venerable padre Fray Juan de la Cruz*, por fray Gerónimo de San José. Madrid, 1641.

La música en el Quijote

Al leer el *Quijote* he querido detenerme en todo aquello que tiene una relación con la música, aunque no represente la música propiamente dicha, ya que mi intención no es la del musicólogo profesional. He leído el *Quijote* libremente, sin preocupaciones eruditas, pero con el deseo de descubrir, en los más humildes sonidos, el sentimiento musical de Cervantes, la atmósfera musical del libro.

Si me he detenido con especial empeño, con más placer y emoción que trabajo, en todo lo que no siendo la música la sugiere o la evoca, es porque considero más auténtico, más profundo, hallar en una simple alusión una verdad musical, que en las citas a las cuales se obliga, por razones literarias o circunstanciales, un escritor.

El canto *no aprendido* de los pájaros, el rumor de las esquilas, el sonido vegetal de una flauta de pastor, el vibrante temblor de la campana, el sordo y ensordecedor rumor de las esquilas o de los cencerros, los rústicos instrumentos de los músicos populares, los ecos del monte, el murmullo del agua, el roce del viento sobre los tejados, el canto del gallo que con su pico rasga diariamente el fino y terso silencio de ese lugar de la Mancha, e incluso el valor musical del silencio medido entre dos voces, y tantos otros elementos sonoros que existen en la naturaleza, al ser registrados, percibidos oportunamente, pueden descubrirnos con más exactitud, el más íntimo sentir musical de su autor. Esas sonoridades quizá sean unos como materiales musicales, regalo de la naturaleza a nuestra imaginación, pero de ninguna manera el arte de la música, arte que sólo alcanzaremos si a un don poético agregamos nuestra voluntad y nuestro trabajo.

Stravinski, con tono profesoral y no sin razón, dice en su *Poética Musical*: "Los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse", y agrega: "no es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro" pero, podríamos añadir, "lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro" es la evocación de la música. Y, ¿qué es lo que evoca la música sino lo musical? Y si por lo musical la música es, ¿no participa, aún en mínima forma, el canto de un pájaro en la música misma? Por esa mínima parte, que no es el arte de la música pero que, sin embargo, es casi ya la música, quiero encontrar, como ya he dicho, el carácter musical de Cervantes. En esta ocasión, contrariando a

Stravinski, puedo decir con Debussy: "prefiero algunas notas de la flauta de un pastor egipcio, colabora con el paisaje, oye armonías ignoradas de nuestros tratados... Los músicos no escuchan más que la música escrita por manos diestras; nunca la que está inscrita en la naturaleza" ("Monsieur Croche Antidilettante").

En el *Quijote* la música no aparece como una necesidad literaria, como un signo de cultura musical, menos aún como un afán erudito. La música suena cuando de modo ineludible tiene que sonar, como impensada, de tal manera que Cervantes mismo parece no intervenir cuando ella surge. Al leer el libro la oímos casi sin darnos cuenta, perdida entre sus páginas como un fondo necesario y palpitante. Y cuando en muy contadas ocasiones sale, como en la vida misma, al primer plano, es siempre justa y oportuna.

Es, por tanto, inútil buscar razones o exagerar la importancia del *Quijote* por dar a Cervantes un conocimiento más profesional, más científico de la música, o es inútil reprocharle esta falta y lamentarse por ello, porque, por otra parte, estos conocimientos no los necesita. Cervantes tiene todo cuanto corresponde a un ser verdaderamente sensible: un sentimiento musical humilde y natural, un fino y cuidadoso oído, una cotidiana y simple necesidad de la música, y así nos conmueve más que con complicaciones de voces o instrumentos, cuando canta Don Quijote, porque es como si cantara él mismo.

Un lugar de la música

Cuando salió por primera vez al mundo Don Quijote iba, alborozado y contento, reconstruyendo, aún frescas en la memoria las recientes lecturas, aquello que apenas estaba siendo, en la descripción que haría *el sabio que la escribiere* de aquella su salida tan de mañana... *apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harapadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora...* Y no se equivocó Don Quijote porque el sabio que escribió su historia, al hablar de su segunda salida y del primer amanecer que sorprendió juntos a Don Quijote y Sancho Panza entre unos árboles, dice que no fueron para despertar a Sancho ni los rayos del sol, *ni el canto de las aves, que, muchas y muy regocijadamente, la venida del nuevo día saludaban.*

Muy regocijadamente, he aquí una manera de sugerir ese canto de los pájaros que sin duda no es un canto, sino un lenguaje con el que se hablan entre sí, pero que nos hace evocar la música. Así, más adelante, cuando don Quijote se refiere a la veracidad de los libros de caballerías, y cuenta al terrenal Canónigo la supuesta aventura que puede correr algún arriesgado caballero, describe un hermoso paisaje que alegra la vista mientras *entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por las intrincadas ramas van cruzando.*

Como resumen de este cantar y hablar de los pajarillos pintados y madrugadores, en otro pasaje del libro dice: *En esto, ya comenzaban a gorgojear en los árboles mil suerte de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora.*

A los hombres mismos, a veces, se les compara con pájaros: de un boticario toledano se dice que *habla como un jilguero*, de una moza que *canta como una calandria*, *danza como el pensamiento*, *baila como una perdida*, y de Basilio, rival de Camacho, que también *canta como una calandria* y *toca una guitarra que la hace hablar*, cualidad esta que asimismo se aplica a otro mozo que *tocaba la guitarra a lo rasgado*. El principal atractivo del caballero seductor de la condesa Trifaldi es precisamente el *que tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta, y un gran bailarín.*

Pero los primeros sonidos reales que suenan en el *Quijote* son los que da un porquero con un cuerno, para recoger su cerdal rebaño, en el momento mismo en que Don Quijote, cansado y hambriento, llega a las puertas de la primera venta que, por su poética locura, imagina ser castillo, lo que es confirmado precisamente por los torpes sonidos del porquero y que él imagina son los que da *con alguna trompeta*, el enano que anuncia, desde las almenas, que llega un caballero.

De la misma manera, al oír mientras come *el silbato de cañas* de un castrador de puercos, confirma una vez más, *que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música*, y esa creencia, reafirmada por tan simples sonidos, le hace gustar la triste comida como si fuera exquisito banquete, y las no menos tristes personas que lo rodeaban, como los más encumbrados personajes. Porque él sabía muy bien cómo debía agasajarse a un famoso caballero, según lo explicará más adelante al incrédulo canónigo, cuando le dice que de todos los placeres que se le brindan *¿cuál será oír la música que en tanto que come suena, sin saberse quién la canta ni adónde suena?*

No saber quién la toca ni dónde suena es lo de menos, pero ¡oírla!, eso es lo importante. Así, ante los rebaños de ovejas y corderos que Don Quijote cree ejércitos, pregunta a Sancho Panza: *¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores?,* y como Sancho responde que sólo *oye muchos balidos de ovejas y carneros*, Don Quijote le replica: *el miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas.*

Hasta aquí he mencionado ya varios instrumentos: la guitarra, el cuerno, la trompeta, el silbato de cañas, el clarín, el tambor y aún mencionaré muchos más, todos sacados del *Quijote:* rabeles, atabales, bocinas, campanas, arpas, flautas, tamborines, salterios, panderos, sonajas, gaitas, pífanos, chirimías, laúdes, vihuelas, bordones, cornetas, el controvertido albogue, y, claro está, cascabeles, cencerros, esquilas y *algún esquilón pequeño*. Pero no, no es esto una lista de instrumentos con sus descripciones y sus diferencias, lo que aquí me interesa, sino los momentos, las situaciones, las escenas en que la música aparece.

El tono poético que cobran ciertas escenas gracias a la música, y el carácter poético que a su vez toman los instrumentos o la música al intervenir en tales escenas, es lo que, sin comentarios, quiero algunas veces señalar. En otras, en cambio, es el concepto musical el que me detiene, esos conceptos tan claros, tan seguros, tan profundos, como nacidos, no del pensamiento particular de Cervantes, sino de un sentimiento anónimo y general. Valgan como ejemplo los dos siguientes: *La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu*, dice Dorotea en el capítulo XXVIII de la primera parte, y Sancho Panza en el XXXIV de la segunda: *Donde hay música no puede haber cosa mala.*

Hay en el *Quijote* dos episodios en los que la música tiene principal realce: uno se refiere a la boda de Camacho y la música aparece simple, natural y libre. El otro, en el que la música suena más teatral, y más falsa, el que acontece en el castillo de los duques.

Era anochecido cuando Don Quijote y Sancho con la demás comitiva, llegaron al lugar en que debería celebrarse, a la mañana siguiente, la boda de Camacho con la hermosa Quiteria. Al acercarse oyeron

> suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron... que los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos.

A la mañana siguiente, al despertar Sancho, gruñón y parlanchín, le dice Don Quijote con infantil entusiasmo:

> quiero que calles y vengas; que ya los instrumentos que anoche oímos vuelven a alegrar los valles.

Poco después

> comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, a unas hacíales el son una gaita zamorana, y a otras cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta.

De una de esta danzas que era con argumento, se dice que

> todas las demostraciones que hacían eran al son de los tamborinos, bailando y danzando concertadamente,

hasta que por fin llegaron los *novios rodeados de mil géneros de instrumentos y de invenciones.*

Los primeros sonidos que se escuchan en las falsas aventuras con los Duques (falsas para los Duques claro está), son las que salen de las bocinas, al comenzar aquella

famosa cacería en la que, para bien de Don Quijote y mal de Sancho, les sería revelado cómo desencantar a las sin par Dulcinea del Toboso.

Una vez anochecido y estando en el bosque *se oyeron por aquí y por allí y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra*, que hacían perder el sentido con el *son confuso de tantos instrumentos*. Un postillón en traje de demonio *pasó tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía*. A este estruendo sonoro *siguió otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formada, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal*. En contraste con aquellos *bélicos instrumentos*, la *agradable música* que entonces escuchaban estaba formada por chirimías, arpas y laúdes.

Ya en el castillo, y después de haber comido en el jardín,

> a dehora se oyó el son tristísimo de un pífano y el de un ronco y destemplado tambor. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste armonía... porque real y verdaderamente el son que se escuchaba era tristísimo y melancólico.

Con gran sentido coreográfico se describe la llegada de la Condesa Trifaldi que, caprichosamente, se presenta en forma fúnebre y espectacular. Esta descripción tan objetiva se va apoderando de los personajes de tal manera que ya no es lo que tocan, ni cómo van vestidos, sino que a ellos mismos se les llama *los tristes músicos*.

Tan teatral como la escena anterior, o quizás más, es la que se organiza para representar la absurda muerte y resurrección de Altisidora, y que da motivo a aquella descripción musical, la más sutil del libro:

> Comenzó, en esto, a salir, al parecer, debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso.

Fue Altisidora quien, enamorada del Caballero de la Triste Figura, provoca una de las escenas más conmovedoras del libro, al hacer cantar a Don Quijote. Ella misma, alentada por una amiga que le decía: *canta, lastimada mía, en tono bajo y suave, al son de tu arpa*, había cantado a pesar de ciertos temores, *pues no quería que mi canto descubriese mi corazón*, y Don Quijote la había escuchado *pasmado* recordando aventuras semejantes que en sus *desvanecidos* libro leyera.

> Mi voz, ya ves, si me escuchas,
> que a la que es más dulce iguala.

decía en su canto Altisidora, y él se quedó *envuelto en los pensamientos que le había causado la música de la enamorada doncella*.

Ante el fingido desmayo de ésta, Don Quijote se dirigió a la otra doncella y le dijo:

> Haga vuestra merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento; que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados,

tan seguro estaba el pobre Don Quijote de su falta de facultades vocales. *Menester será que se le ponga un laúd*, –comentó Altisidora– *que sin duda Don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.*

Llegada la noche,

> halló Don Quijote una vihuela en su aposento; templóla, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con voz ronquilla, aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto.

Y así, con su propio ejemplo, confirmó aquello que en Sierra Morena dijera a Sancho sobre los caballeros andantes,

> porque, quiero que sepas, Sancho que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes.

En la aventura con el derrotado Caballero de los Espejos, éste, antes de cantar templa un *laúd o vihuela*, así no es de extrañar que Don Quijote pida un laúd y encuentre una vihuela, que era el instrumento más en uso entonces, porque contenía la capacidad de la vieja guitarra y del laúd, aunque fuera un instrumento menos refinado que éste.

En el camino, ya de vuelta a su tierra, Don Quijote trata de comunicar su entusiasmo por la vida pastoril a su fiel escudero:

> ¡Válgame Dios –dijo Don Quijote–, qué vida nos vamos a dar Sancho, amigo! ¡Qué churumbeles han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rables! Pues, ¡qué si entre estas diferencias de música resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales.

Ante este último instrumento Sancho muestra su extrañeza, y Don Quijote le hace una minuciosa descripción; descripción que si bien pudo satisfacer a Sancho, no ha satisfecho a los historiadores ni a los musicólogos, quienes todavía tratan de encontrar qué clase de instrumento era éste.

Buenos propósitos eran éstos de acogerse a la vida pastoril, pero como diría asombrada, más adelante, la sobrina del incansable caballero: *Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas*. En su lecho de muerte, recobrada la razón ("no es –ha dicho Ramón Gaya–, como creen algunos, que gane la razón, sino que *pierde* la locura"), sus amigos angustiados, para retenerlo a la vida, por vez primera quieren animarlo a que vuelva a su proyectada y última locura, y por boca de Sansón Carrasco le dicen:

> y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse hermitaño?

Es ésta la última vez que encontramos en el *Quijote* una alusión musical. Después la música ya no es necesaria, porque la muerte sólo quiere silencio.

La música en sentido figurado

El sentido figurado que Cervantes da, por costumbre o por su propio gusto, a algunas palabras que pertenecen al lenguaje musical, acercándose algunas veces a la música real, se encuentra ya en los propósitos mismos que, en el *Prólogo al Quijote*, hace por boca del supuesto amigo que dice: *Salga nuestra oración y periodo sonoro y festivo*, y en el primer capítulo cuando Don Quijote halla *alto, sonoro y significativo* el nombre de Rocinante, como *músico y peregrino* el de Dulcinea del Toboso.

Durante el escrutinio en los libros del Ingenioso Hidalgo, el cura explica, con un sencillo juego de palabras, la manera cómo López Maldonado dice versos de su cancionero, que *en su boca admiran a quien los oye; y tal es la suavidad de la voz con que los canta que encanta.*

En la misma forma, pero con un sentido musical real, se dice del mozo de mulas cuando aquella comitiva de caballeros y doñas, reunidos por el destino en la misma venta, le escuchan y que *de tal manera canta, que encanta*. Por boca de la burlesca Trifaldi se dice también, con relación a una *coplitas y entrambotes*, que *cantados encantan y escritos suspenden.*

Ya Rodríguez Marín, por otra parte, ha hecho notar esta "paronomasia de que gustaba mucho Cervantes", sacando ejemplos muy parecidos en otra de sus obras.

Cantar en un sentido poético, no se refiere, como es sabido, a hacerlo con sonidos, aunque la acción de cantar un poema implique cierto modo musical. En algunas ocasiones se quiere decir, simplemente, recitar o componer un poema, pero en otras, en cambio, no es claro su sentido.

En el *Quijote* cantar tiene, por supuesto, muchas acepciones; la más natural es, sin duda, la que muchacho ayudante de maese Pedro emplea al referirse a un romance conocido; *vean vuesas merecedes allí como está jugando a las tablas Gaiferos, según aquello que se canta.*

No es muy definida la manera de cantar cuando Don Quijote, en su discurso sobre las armas y las letras dice, siguiendo la costumbre, que los ángeles en la noche de Navidad *cantaron en los aires*, o cuando en otra ocasión se dice que los disciplinantes *cantaban las ledanías*.

El barullo pedigüeño de los peregrinos limosneros, que *con sus bordones* piden la limosna *cantando*, hicieron entender a Sancho cuando *levantando la voces todos juntos, comenzaron a cantar*, que *era limosna la que en su canto pedían*, canto o soniquete que no debe haber sido tampoco una música muy definida.

Algo se aclara de esa manera de cantar, no hacia la música por cierto, cuando Don Quijote cuenta la procesión que vio en la Cueva de Montesinos en la que Belerma y sus doncellas *cantaban, o por mejor decir, lloraban endechas*.

La vida pastoril, falsa o verdadera, tan en boga en tiempos del *Quijote*, participa lo mismo de la poesía que de la música, pero cuando se refieren episodios pastoriles, es más común que la palabra cantar se emplee en el sentido primero. Así Anselmo y el cabrero pasan la vida *cantando juntos alabanzas y vituperios a la hermosa Leandra*, tal y como corresponde a pastores aunque falsos, desdeñados.

En un sentido poético también se refiere Don Quijote casi todas las veces que lo hace, cuando al final de su vida, con afán juvenil, imagina la vida pastoril a la que podrá entregarse junto con Sancho. Vida que ya temía su sobrina durante el escrutinio en los libros, al dar el cura con los de poesías y que ella propone sean quemados también, no vaya a ser leyéndolos Don Quijote *se le antoje de hacerce pastor y andar por los bosques y prados cantando y tañendo*.

Esta vida pastoril que no llegó a realizarse, por desgracia, fue al menos imaginada y dicha por Don Qujote al proponérsela a Sancho:

> *Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijotiz y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, y por los prados, cantando aquí, endechando allí...,*

viviendo sin miedo ni temores, ya que les dará,

> *a pesar de las oscuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro.*

Unamuno, en su entusiasmo amoroso hacia Don Quijote, encuentra en esta su actitud pastoril, con la que el Caballero de la Triste Figura vuelve a soñar en la inmortalidad, un motivo nuevo y verdadero para encontrarla: "Canta –dice– inspirado por Dulcinea, su visión del mundo y de la vida, para cobrar, cantándola, eterno nombre y fama", porque "tal vez a los ecos de esa canción de amores del pastor Quijotiz" venga para el mundo el siglo de oro predicho por el propio Don Qujote, en su discurso a los cabreros. Y dirigiéndose a él agrega: "mira si al son de tu pastoril caramillo puede hacerse amorosa fi-

losofía española", y con un grito suplicante le dice: "¡Ven, pastor Quijotiz, a pastorearnos y cantar los conceptos que el amor te inspire!" *(Vida de Don Quijote y Sancho)*.

Hay otro momento en que Don Quijote, con espiritual ansia, reprocha a Sancho su insensibilidad; *yo velo cuando tu duermes; yo lloro cuando cantas*. Y en un sentido poético vueve a hablarle, cuando le propone, que después de que se haya azotado en bien del desencanto de Dulcinea, pasen los dos *lo que resta de la noche cantando, yo mi ausencia, y tu, tu firmeza*, a lo que responde Sancho, en cierto sentido juiciosamente, pero confundiendo este modo de cantar con el de la música misma:

> no soy yo religioso para que desde la mitad de mi sueño me levante y me discipline, ni menos me parece que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la música.

Repuestos de la afrenta que sufren, inesperadamente, por parte de los cerdos, Don Quijote, fiel a su nuevo ideal, avisa a Sancho que mientras duerma, él dará rienda suelta a sus pensamientos *en un madrigalete, que, sin duda que tu sepas, anoche compuse en la memoria*, a lo que el astuto escudero responde, en esta ocasión con natural y extraordinario acierto: *los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos*, y agrega, no sin gracia: *vuesa merced coplee cuanto quisiere; que yo dormiré cuando pudiere*.

Don Quijote entonces, se arrimó al tronco de un árbol y *al son de sus mesmos suspiros, cantó de esta suerte...*, y cada verso lo acompañaba *con muchos suspiros y no pocas lágrimas*.

Un poema lleno de alusiones musicales lúgubres y terribles es la *Cancion Desesperada*, que Anselmo lee con voz *clara*, y en la que el desdichado pastor Grisóstomo reprocha a la pastora Marcela, con exagerada crueldad, su belleza y su desdén. Me parece oportuno glosarla musicalmente aquí, aunque tales alusiones más bien parecen, en cierto sentido, querer negar la música.

Al comenzar su *Cancion*, el poeta pide al infierno que le dé:

> al triste pecho mío un son doliente
> con que el uso común de mi voz tuerza.

porque así:

> de la espantable voz irá el acento

y dice a la pastora:

> Escucha, pues, y presta atento oído,
> no al concertado son, sino al ruido.

Para contar su *pena cruel* el poeta pide nuevos modos y quiere que mezclados en un son se hallen: *el rugir del león, el aullido del lobo, el silbo de la serpiente, el baladro de algún monstruo, el graznar de la corneja, el estruendo del viento contrastado con el mar, el bramido del toro, el arrullar de la ortolilla, el canto del buho y el llanto de los demonios.*

Los *tristes ecos* de esta confusión y los *ecos roncos* de su mal, pide que *suenen* más con el rigor de la pastora, porque así, piensa, serán llevados por todo el mundo.

En el colmo de su desesperación, el desdichado enamorado desea una terrible muerte, por lo que invoca a los más atribulados y trágicos personajes de la mitología griega a quienes pide en *voz baja*:

> canten obsequias tristes, doloridas,

mientras mil monstruos y mil quimeras:

> lleven el doloroso contrapunto.

Termina el poema, como es costrumbre en este tipo de poesías, hablando a la canción misma:

> canción desesperada, no te quejes

antes bien, le pide:

> aun en la sepultura no estés triste.

Cervantes luego agrega; *bien les pareció a los que escuchado habían, la canción de Grisóstomo*, pero como el que la leyó no estuvo conforme con la exageración del poeta en *perjuicio* de la fama de la pastora, un amigo íntimo del muerto pastor para justificarlo, y para satisfacer el descontento dijo: *es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente Marcela*, lo que, como es natural, aumentaría sus penas y por lo tanto su modo de quejarse.

Música y Poesía

Con el verso de Ariosto: *Forse altri canterá con miglior plettro* termina Cervantes la primera parte de su *Quijote*. Es éste el obligado plectro con que los poetas quieren sacar mayor sonido (las palabras) de las cuerdas poéticas de su instrumento (el lenguaje). Plectro que es solicitado también en los versos que se cantan en la última y espectacular burla de los Duques a Don Quijote y Sancho, y que dicen

Cantaré tu belleza y tu desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

El verso de Ariosto citado al principio, vueve a encontrarse en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote* cuando éste, refiriéndose a la bella Angélica, dice:

El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego que no debieron de ser cosas demasiado honestas, la dejó donde dijo:

Y como de Catay recibió el cetro,
Quizá otro cantará con mejor plectro.

Cosa que le parece a Don Quijote una adivinación del poeta italiano porque, en efecto, añade: *después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano, cantó su hermosura*, refiriéndose, como es sabido, a Luis Barahona de Soto y a Lope de Vega.

Casi al final del libro, ya en Barcelona y en la imprenta con el traductor, vuelve otra vez a hablarse de cantar en sentido poético. *Yo –dijo Don Quijote– sé algún tanto del toscano, y me precio de cantar algunas estancias de Ariosto.*

Esta manera de cantar poéticamente poemas de cierto tipo literario, Cervantes quiere que lo sea, en algunas ocasiones, con sonidos musicales verdaderos; en Sierrra Morena el Cura y el Barbero oyeron cantar, al loco de amor Cardenio, *versos, no de rústicos ganaderos, sino de discerетos cortesanos*. En el castillo de los Duques un mancebo canta, acompañándose de una arpa, dos estancias, y es un soneto el que se escuha en boca del bachiller Sansón Carrasco en el, para su mal, disfraz de Caballero del Bosque.

La escena en que describe el canto de Cardenio dice así:

Estando, pues, los dos alli, (el cura y el barbero) sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz, que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase. Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces extremas, más son encarecimientos de poetas que verdades...

Como se ve, el cantar aquí es realmente cantar y aunque Cervantes especifica claramente que este canto no lo acompañaba ningún instrumento, le da, en cambio, a la propia voz la importancia y la calidad de uno de ellos. Asimismo, sin descuidar nada de esta escena en la que él mismo parece recrearse, describe, con fina sensibilidad, la atmósfera poética del momento:

> La hora, el tiempo, las soledad, la voz y la destreza del que cantaba causó admiración y contento en los dos oyentes, los cuales se estuvieron quedos, esperando si alguna cosa oían; pero viendo que duraba algún tanto el silencio, determinaron a salir a buscar el músico que con tan buena voz cantaba. Y queriéndolo poner en efecto, hizo la misma voz que no se moviesen, la cual llegó de nuevo a sus oídos, cantando este soneto.

No creo que sería llevar las cosas demasiado lejos si dijera que el silencio que entre estos dos cantos se escucha es para mí absolutamente musical. Siempre que releo este pasaje no puedo menos que admirar su oportunidad, su justeza y su duración que podría medirse musicalmente.

> El canto se acabó –continúa Cervantes– con un profundo suspiro, y los dos con atención volvieron a esperar si más cantaba; pero viendo que la música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes, acordaron de saber quién era el triste tan extremado en la voz como doloroso en los gemidos...

¿Quién no imagina aquí, con semejante final y con tal decorado de verdura, una aria de ópera? La ópera no existía aún como tal, o era demasiado joven para salir de Italia. Resulta sorprendente que Cervantes tuviera una visión tan cercana, en algunos aspectos, a la del drama lírico entonces en plena gestación.

Otro ejemplo de cantar, cantando, nos lo confirma. Me refiero a la aparatosa faramalla de la fingida muerte de Altisidora. Esta escena, especialmente teatral y musical, puede tomarse desde el momento en que se dice:

> Comenzó, en esto, a salir, al parecer, debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que por no ser impedido de alguna voz, porque en aquel sitio el mesmo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del, al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de una arpa, que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias...

Y una vez concluidas, un disfrazado personaje, pedantemente, como si lo interrumpiera le dijo: *No más ... no más, cantor divino.*

A la palabra cantar, que algunas veces hemos encontrado con un sentido poético y otras musical se le da, en otro pasaje de este episodio, un sentido independiente, al decirse que entró en el aposento de Don Quijote, *el músico, cantor y poeta que había cantado las dos ya referidas estancias* y quien, al darse a conocer a Don Quijote se llama a sí mismo *músico y panegírico.*

> Por cierto –replicó Don Quijote– que vuesa merced tiene extremada voz; pero lo que cantó no me parece fue muy a propósito; porque, ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?

No se maraville vuesa merced deso –respondió el músico–; que ya entre los intensos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere, y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necedad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética.

Una aventura que comienza en un canto, es la del Caballero del Bosque, bosque en el cual, *bajo de unos altos y sombrosos árboles* se hallaban Don Quijote y Sancho, el primero velando, y el segundo durmiendo, cuando el inquieto oído de Don Quijote percibió un ruido y descubrió, a pesar de la oscuridad, a dos hombres, uno de ellos nada menos que andante caballero, quien, por las señas que se dirán en seguida, se disponía a cantar:

escucha –dijo Don Quijote a Sancho– que, a lo que parece, templando está un laúd o vihuela, y según escupe y se desembaraza del pecho, debe de prepararse para cantar.

–A buena fe que es así –respondió Sancho–, y que debe ser Caballero enamorado.

–No hay ninguno de los andantes que no lo sea –dijo Don Quijote–. Y escuchémosle; que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que canta; que de la abundancia del corazón habla la lengua.

Replicar quería Sancho a su amo; pero la voz del Caballero del Bosque, que no era mala ni buena, lo estorbó, y estando los dos atentos, oyeron que lo que cantó fue este soneto...

El laúd y la vigüela eran, por supuesto, dos instrumentos diferentes entre sí, aunque para el caso presente o en otros que encontraremos más adelante diera lo mismo uno que otro.

La culta canción del Caballero del Bosque, como es frecuente en estos casos, terminó *con un ¡ay! arrancado, al parecer, de lo íntimo de su corazón y con él dio fin a su canto.*

Hay en el *Quijote* otra acepción de la palabra cantar y que el propio Don Quijote ignora cuando topa con los encadenados galeotes. Palabra que le es aclarada, en una divertida conversación casualmente musical, al preguntar a uno de ellos el motivo de su desgracia; *el cual no respondió palabra, según iba triste y melancólico; más respondió por el primero, y dijo*:

–Este señor, va por canario, digo, por músico y cantor.

–Pues, ¿cómo? –respondió Don Quijote–. ¿Por músicos y cantores van también a galeras?

–Sí, señor –respondió el galeote–; que no hay peor cosa que cantar en el ansia.

–Antes he yo oído decir –Don Quijote– que quien canta sus males espanta.

–Acá es al revés –dijo el galeote–; que quien canta una vez llora toda la vida.

–No lo entiendo –dijo Don Quijote.

Más uno de los guardas le dijo:

–Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente "non santa" confesar en el tormento.

El concepto, un tanto mágico, que Don Quijote expresa al decir: *quien canta sus males espanta* y que tiene una profunda relación con la propia palabra cantar, habrá ocasión, más adelante, de volverlo a encontrar. Por ahora sólo diré que razón tenía el bueno de Don Quijote al no entender la jerga de estos maleantes, y que humor tuvo, el que respondió, al llamar al desgraciado confeso, además de cantor, músico y canario.

Músicas Pastoriles

No hay escena pastoril en el *Quijote* que no resuene musicalmente, y las escenas pastoriles se prodigan en el libro, lo que quiere decir que el libro mismo resuena con la música y canto con los pastores. Por supuesto que también hay en el *Quijote escenas* más seriamente musicales, aunque por ahora sólo me interesen las más simples y sencillas.

Aquel desdichado *pastor estudiante*, Grisóstomo, que murió de amor, y cuyo entierro encontramos al principio del libro, descrito de tal manera que casi podemos imaginarlo como una esteticista escena de ballet, fue, según el cabrero que relata su historia,

> grande hombre de componer coplas; tanto, que él hacía los villancicos para la Noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo y todos decían que eran por el cabo,

esto es, que estaban perfectamente acabados.

Aunque Grisóstomo por su propio nombre, *boca de oro*, se le significa mejor cantante que otros pastores, no hay que creer que fueran éstos muy inferiores, como músicos y poetas, cuando por las selvas y por los valles iban cantando y llorando sus desengaños y sus penas. Estos pastores músicos, tan numerosos en el libro como debieron serlo en la realidad, hacen decir al cabrero, al referise a los seguidores de Marcela y al hablar de Don Quijote, que *si aquí estuviésedes, señor, algún día, veríades resonar estas tierras y estos valles con los lamentos de los desengaños que la siguen*, y más adelante explica: *aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas...*

¿Y qué decir de los no menos numerosos seguidores de la no menos hermosa Leandra? El cabrero, él mismo enamorado de ella, que en esta ocasión cuenta su historia, parece hablar con sinceridad, pero la intención irónica y divertida de Cervantes se trasluce maravillosamente:

> No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada por algún pastor que sus desventuras a los aires cuente: el eco repite el nombre de Leandra donde quiera que pueda formarse: "Leandra" resuena en los montes, "Leandra" murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados.

Y refiriéndose a su *competidor* Anselmo dice que:

> teniendo tantas otras cosas de qué quejarse, sólo se queja de su ausencia: y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja.

En el primer momento se piensa, que un poco difícil debió ser para el tal pastor cantar al mismo tiempo que tocaba el rabel, porque este instrumento de cuerdas y arco era como un pequeño violín muy rudimentario, y se tocaba apoyándolo sobre el hombro y bajo la barbilla. Es posible que también se tocara como las posteriores violas de gamba, sobre la rodilla, y en tal caso en nada estorbaría al canto, aunque no hay que pensar que el cantar al son de un instrumento fuera en esa época, como lo entendemos en la actualidad, un verdadero acompañamiento. Este instrumento, por lo general, constaba de tres cuerdas y sus sonidos agudos semejaban la voz femenina, voz femenina ilusoria que acopañaría en su canto al pastor, como un remedio triste de la verdadera esquiva perdida por el monte. Es un cabrero, por cierto, a quien debemos el primer gran concierto pastoril que escuchamos en el *Quijote*, concierto que resulta un impensado homenaje al Caballero de la Triste Figura, por su reciente victoria del *gallardo vizcaíno* o por su incomprendido discurso, *larga arenga*, a los humildes cabreros que *embobados y suspensos, le estuvieron escuchando*, uno de los cuales dijo:

> –Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con promta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro, que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear.
>
> Apenas había el cabrero acabado de decir esto, cuando llegó a sus oídos el son del rabel, y de allí a poco llegó el que lo tañía, que era un mozo de hasta veintidos años, de muy buena gracia. Preguntáronle sus compañeros si había cenado, y respondiendo que sí, el que había hecho los ofrecimientos le dijo:
>
> –De esa manera, Antonio, bien podrás hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped hay quien sepa de música. Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; y así, te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores, que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien.
>
> –Que me place– respondió el mozo.
>
> Y sin hacerse más de rogar, se sentó en el tronco de una desmochada encina, y, templando su rabel, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a cantar, diciendo desta manera...

Por todo lo que se refiere a este músico, bien podemos concluir que lo era realmente y bueno, tanto que el propio Don Quijote le pidió que cantara más, aunque como se verá, no lo hizo:

> Con esto dio el cabrero fin a su canto; y aunque Don Quijote le rogó que algo más cantase, no lo consintió Sancho Panza, porque estaba más para dormir que para oír canciones. Y ansí dijo a su amo:
>
> –Bien puede vuestra merced acomodarse desde luego a donde ha de posar esta noche; que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando.
>
> –Ya te endiendo, Sancho –le respondió Don Quijote–; que bien sé me trasluce que las visitas del zaque, piden más recompensas de sueño que de música.

El torpe pretexto de Sancho fue rectificado por Don Quijote, que, no sin razón, pensaba que es posible descansar del trabajo del día cantando por la noche, como rendido por el vino, más fácil dormir que cantar.

Verdadera sensación causó entre los caballeros y las altas damas que el destino reunió bajo un mismo techo, recién *rescatado* Don Quijote de Sierra Morena, el canto de un enamorado joven, disfrazado de mozo de mulas, para poder seguir de cerca a la que amaba, doncella de nombre Clara, hija de Oidor que iba con destino a la audencia *de México*. La hora un tanto absurda que escogió el *mozo de mulas* para su canto, fue propicia, por lo mismo, para ser escuchada de todos:

> Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía Doña Clara de Viedma, que ansí se llamaba la hija del Oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras que en la caballeriza, y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio, y dijo:
>
> –Quien no duerme, escuche; que oirán una voz de un mozo de mulas, que de tal manera canta, que encanta.
>
> –Ya lo oímos, señor –respondió Dorotea.
>
> Y con esto se fue Cardenio, y Dorotea, poniendo toda la atención posible, entendió que lo que se cantaba era esto...

Verdaderamente la voz de este joven debe de haber sido buena, ya que gracias a ella tuvo suspensa a toda la venta, que en aquella ocasión no estaba habitada por cualquier clase de gente. Sin embargo, hasta aquí la bella Clara era la única que nada había escuchado, por lo que

> llegando el que cantaba a este punto le pareció Dorotea que no sería bien que dejase Clara de oír una tan buena voz, y así, moviéndola a una y a otra parte, la despertó diciéndole:
>
> –Perdóname niña, que te despierte, pues lo hago porque gustes de oír la mejor voz que quizás habrás oído en toda tu vida. Clara despertó toda soñolienta, y de la primera vez, no entendió lo que Dorotea le decía; y volviéndose a preguntar, ella se lo volvió a decir, por lo cual estuvo aten-

> ta Clara; pero apenas hubo oído dos versos que el que cantaba iba prosiguiendo, cuando le tomó un temblor tan extraño, como si de algún grave accidente de cuartana estuviera enferma...

Inquieta se quedó con esto la bella Dorotea, pero como además de bella era curiosa, preguntó a la aturdida Clara diciéndole:

> declaraos más y decidme qúe es lo que decís de alma y de lugares, y deste músico, cuya voz tan inquieta os tiene. Pero no me digáis nada por ahora; que no quiero perder, por acudir a vuestro sobresalto; el gusto que recibo de oír al que canta; que me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto.

Más adelante, en plena confesión, la bella Clara dice a Dorotea: *cada vez que le veo o le oigo cantar tiemblo toda y me sobresalto*, y concluye de esta manera:

> En mi vida le he hablado palabra y, con todo esto, le quiero de manera, que no he de poder vivir sin él. Esto es, señora mía, todo lo que os puedo decir de este músico cuya voz tanto os ha contentado, que en sola ella echaréis bien de ver que no es mozo de mulas, como decías, sino señor de almas y lugares como ya os he dicho,

sutil manera, como se ve, de desmentir el disfraz del enamorado músico.

Refranes musicales

En el cuarto verso del primer poema, de versos cortos o de cabo roto, *Al libro de Don Quijote de la Mancha*, se dice: *Que no pones bien los de–*, lo que equivale, en sentido figurado, a no saber bien lo que se hace, y en sentido real a no poner bien los dedos al tocar un instrumento, es decir, a no saber hacerlo con habilidad y con destreza.

El hecho de que existiera esta frase en el lenguaje musical y el que se aplicara a no saber bien una cosa, es bastante delator respecto a los intérpretes músicos que, más frecuentemente sin duda de lo que se piensa, no pondrían bien los dedos en sus instrumentos. Por eso mismo Fray Luis de León, cuando escucha a Francisco de Salinas, se entusiasma y le dedica aquellas liras tan sentidas, haciendo significar que "por vuestra sabia mano gobernada", la música se extrema.

En manos está el pandero, que lo sabrá bien tañer, dice Sancho Panza, a punto de descender Don Quijote a la Cueva de Montesinos, al pedantesco guía que le encomienda *especule con cien ojos lo que encuentre dentro.*

A Sancho Panza también se debe aquella respuesta refranesca musical que da a Don Quijote, cuando éste le previene que mire bien lo que diga ante los Duques: *Tan mirado y remirado lo tengo, que a buen salvo está el que repica*, como se verá por la

obra. Y en la atiborrada carta que escribe a su mujer vuelve a decir, al lamentarse por no haber tenido novedad de dineros: *pero no te de pena, Teresa mía, que a salvo está el que repica, y todo saldrá en la colada del gobierno.*

Y con justa razón, Sancho protesta al ver que Altisidora no ha cumplido su palabra de pagarle con algunas camisas el haberla resucitado:

> Pues yo les voto a tal que si me traen en las manos algún enfermo, que antes que le cure, me han de untar las mías; que el abad de donde canta yanta.

A propósito de cantar, y no por conocido menos refrán, dice Sancho a la ofendida cuanto injuriosa Altisidora: *¡A fe que si las hubieras conmigo, que otro gallo te cantara!* ¿Y cómo dejar de citar aquí, aunque sólo sea como mera curiosidad, ya que se trata del mismo cantar del gallo, aquella increíble saeta popular cuya gracia, tan sanchezca, casi resulta inefable?

"Si San Pedro no negara
a Cristo, como negó,
otro gallo le cantara
mejor que el que le cantó."

No es menos musical que los refranes de Sancho, el que dice la sobrina de Don Quijote cuando éste, ya de vuelta y derrotado como Caballero andante piensa en la vida pastoril. *Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas*, es decir, que para fabricar aquel pastoril instrumento, es más fácil perforar el carrizo verde y tierno, que duro y seco.

Verdaderamente divertida resulta la manera con que Cervantes explica la perfección alcanzada en el rebuznar, por los dos compadres de la increíble *aventura del rebuzno* que *si bien canta el abad, no le va en zaga el monacillo.*

Y Don Quijote hilvana un casi refrán, muy musical, al explicar la terrible paliza que recibe el simple de Sancho, cuando rebuzna él mismo por congraciarse con aquel pueblo dominado por tal complejo: *A musica de rebuznos –dice Don Quijote–, ¿qué contrapunto se habría de llevar sino de varapalos?*

No menos musical es asimismo la manera con que Maese Pedro llama la atención al muchacho encargado de explicar los sucesos del retablo, y que interrumpe a cada momento para hacer sus propios comentarios: *Muchacho –le dice– sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.* La intención es, además de graciosa, demasiado clara, por lo que todo comentario sale sobrando.

Aunque no se trata de un refrán, quiero anotar aquí la escena en la que a la palabra discantar, sin quitarle del todo su sentido musical se le da otro. El episodio se refiere a la plática que Don Quijote tuvo con aquellos dos amigos, vecinos suyos en la venta,

que le mostraron el falso libro de su historia. Plática en la que pasaron gran parte de la noche y *aunque Don Juan quisiera que Don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar...*

Discantar, como se ve, está empleado aquí en el sentido de glosar, comentar, criticar y, en el caso particular de que se trata, resulta especialmente acertada, ya que discantar en música consiste en una voz que se superpone a un canto firme, moviéndose, para hacer el discanto, por movimiento contrario, como el propio Don Quijote lo hacía sobre aquel libro apócrifo.

Baile y Danza

El bailar y el danzar en la época de Cervantes eran, como es sabido, diferentes entre sí, y correspondían a medios sociales distintos: en el pueblo se bailaba mientras que en los salones se danzaba. El pueblo algunas veces tomaba de los salones las danzas, y los salones a su vez tomaban bailes del pueblo aunque modificando su carácter.

"Así, pues" –dice Adolfo Salazar en su libro *La Música en la Sociedad Europea*–, "si los bailes se pueden llamar danzas en el pueblo, las danzas no se llaman bailes en los salones. Su diferencia consiste, sobre todo, en el modo de moverse, en los movimientos pausados, ceremoniosos de la danza y en los pasos agitados, de grandes meneos y saltos en el baile".

En la primera parte del *Quijote* ni se baila ni se danza y la única vez que se dice la palabra bailar es negativamente, lo que no tiene, por otra parte mayor importancia, ya que está dicho circunstancialmente en una cuarteta del largo poema que canta Antonio, el amigo aquél de los cabreros, *músico de un rabel, que no hay más que desear.*

Estos cuatro versos llenos de alusiones musicales dicen así:

> Dejo de bailar por tu causa,
> Ni las músicas te pinto
> Que has escuchado a deshoras
> Y al canto del gallo primo.

En la segunda parte del libro hay mejores ocasiones para la danza y para el baile. Y como todo en el *Quijote* es fiel espejo de la vida, danzar y bailar aparecen sólo oportunamente.

La primera vez que se habla de danzas es a propósito de la boda de Camacho, cuando los labradores y los estudiantes que encuentra Don Quijote, poco después de abandonar la casa del aquel decente Don Diego, le cuentan, para incitarlo a que vaya con ellos, los preparativos de la boda, y le dicen que entre otras muchas cosas:

> tiene asimesmo maheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en el pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de zapateadores no digo nada, que es un juicio los tiene muñidos;

esto es, innumerables, como el día del juicio, los que tiene contratados.

Estas danzas de espadas y de cascabel perduran aún en México, si no iguales, por lo menos muy parecidas, como puede comprobarse siguiendo la explicación que de ellas hace el antiguo escritor español Covarrubias, no así el "zapatear" que, según dice, "es bailar dando con las palmas de las manos en los pies sobre los zapatos al son de algún instrumento", y nuestros indígenas por demasiado pobres no podrían hacerlo.

Al llegar Don Quijote y Sancho con aquellos nuevos amigos al pueblo de la boda, lo primero que descubren es que

> los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos.

Y agrega, dando al mismo tiempo una definición de bailar tan diferente a danzar:

> en efecto, no parecía sino que por todo aquel prado andaba corriendo la alegría, y saltando el contento.

La mañana de la boda, de la misma manera que en nuestros pueblos el día del Santo Patrón, se inició la fiesta cuando

> comenzaron a entrar por diversas partes de la eramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos los vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar labrados de varios colores de fina seda; y al que los guíaba que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.
>
> –Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.
>
> Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla.

Enseguida de esta danza entró otra de doncellas guiadas por

> un venerable viejo y una anciana matrona; pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad, y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo.

A otro tipo de danzas representables, ya que tienen un argumento la mayoría de las veces pantomímico, se las llama *danzas de artificio o habladas*. Fue una de estas danzas, cuyo argumento era, como es de suponerse en esta ocasión, alusivo a la boda, la que se representó, más que se bailó, ante los admirados ojos de Sancho y los comprensivos de Don Quijote, quien una vez terminada

> preguntó a una de las ninfas que quién le había compuesto y ordenado. Respondióle que un beneficiario de aquel pueblo que tenía gentil calestre para semejantes invenciones.

Concluyendo Don Quijote que aquél debía de ser más amigo de Camacho que de Basilio su rival, pues *¡bien ha encajadado en la danza de las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho!*

Por la descripción que de esta danza hace Cervantes podría reconstruirse prácticamente en casi todos sus detalles, si bien no estamos seguros que pudiera bailarse con la misma gracia y naturalidad con que él nos lo hace ver cuando dice: *y luego se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura* porque, bajo su pluma, todo nos da la impresión de ser lo que se dice: el aire aire, el agua agua y la música música.

Este poder de Cervantes y su maravilloso sentido de lo teatral, hace que en otros momentos en que sólo describe una procesión, veamos, además, un auténtico ballet; así en la Cueva de Montesinos, cuando Don Quijote ve

> dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asismismo, que besaban la tierra. Su turbante era mayor de dos veces que el mayor de algunas de las otras...

No menos impresionante y menos sugestiva es la descripción de la comitiva de la *Dueña Dolorida*, la teatral Trifaldi llamada también la *Condesa de las Tres Faldas*, escena ésta acompañada siempre de músicas, lo que la convierte más aún en una verdadera escena de ballet.

De la hija de la dueña que pide ayuda a Don Quijote se dice que *canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida*, lo que quiere decir que a pesar del origen humilde, esta doncella por estar educada en la corte, sabe de igual manera danzar que bailar.

La mujer de Sancho baila con regocijo cuando recibe nuevas de su marido, *tañendo en las cartas como si fuera un panadero*.

Pero la vez más importante, y la última, en que se habla de danzar y de bailar en el Quijote, es el sarao que organiza la mujer de don Antonio en su casa, en la que se hos-

pedaba Don Quijote en Barcelona. Las damas pícaras y burlonas se dieron tanta priesa en sacar a danzar a Don Quijote, que tuvo que sentarse en mitad de la sala, en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador ejercicio, lo que hizo exclamar a Sancho:

> ¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines?

y más adelante agrega:

> Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como girifalte; pero en lo danzar no doy puntada.

Volviendo así a quedar asentada la diferencia entre estas terpsicoreas formas, la misma sin duda que entre el altivo aunque tierno caballero y el humilde aunque agudo escudero. *Y dio con su amo en la cama, arropándole para que sudase la frialdad de su baile.*

Conceptos musicales

El alto concepto que de la música tiene Cervantes, se expresa maravillosamente por boca de la hermosa Dorotea al contar su propia desdichada vida, cuando dice que se entretenía en *tocar un arpa, porque la experiencia demostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu*, poder este, el de la música, extensivo también a los trabajos materiales, puesto que del mancebo que encuentran Don Quijote y Sancho, poco después de la aventura de la Cueva de Montesinos, dice que *iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino.*

En Sierra Morena, con amorosa paciencia, Don Quijote expresa a Sancho entre otras cosas, su concepto de lo que es el poeta y el músico, dos de las cualidades con que se adornan los caballeros andantes:

> Porque quiero que sepas, Sancho, que todos los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes.

Gran honor considera Don Quijote el ser músico, ya que así quiere que lo sean los Caballeros que, como él mismo, por medio de la fuerza de su abrazo y el vigor de su razón, imponen justicia por el mundo.

Pero los conceptos musicales que más conmueven y que más impresionan en el *Quijote* son, sin duda, los que salen de la boca de Sancho Panza en aquella espantable y aparatosa burla de los Duques, que creen, en el fondo, que con ellos se ponen a la

altura de la locura de Don Quijote y a la no menos alta de la simplicidad de Sancho. Todo parece dispuesto por Cervantes para provocar en el ánimo de Sancho esos magníficos conceptos.

Me refiero a la falsa aventura de la cacería en pleno bosque y por la noche, en que los Duques, hicieron sonar instrumentos guerreros y toda clase de ruidos aterradores para atemorizar a sus acorralados huéspedes con figuras alegóricas y un crescendo cada vez más enervante de voces y sonidos;

> ...se oyó, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así, dijo a la Duquesa de quien un punto ni un paso se apartaba:
>
> –Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.
>
> –Tampoco donde hay luces y claridad –respondió la Duquesa.
>
> A lo que replicó Sancho:
>
> –Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas.

¿Y quién podría negar a Sancho toda esta verdad? Ni aún la necia Duquesa pudo hacerlo. Bueno también es recordar aquí aquello que Don Quijote dijera a los galeotes, y reafirmar con ello el certero juicio de Sancho: *quien canta sus males espanta.*

Al criterio de Sancho se encomienda el hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de la que él imaginaba ser ínsula. En cuanto a la música;

> puso gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día; ordenó que ningún ciego cantase milagro con coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuico de los verdaderos.

A Sancho se deben, asimismo, aquellas frases que ya he citado pero que vuelvo a citar aquí, por lo justas y oportunas, cuando responde a Don Quijote que le ha pedido se azote en bien del desencanto de Dulcinea y que pasen después lo que resta de la noche, poéticamente, cantando: *no me parece*, dice, *que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la música*, y al descubrirle Don Quijote sus deseos *de dar rienda suelta a sus pensamentos en un madrigalete*, Sancho le responde de una manera un tanto escéptica más que irrespetuosa: *los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos.*

> Para La Música en el Quijote me he servido de la Edición *de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de editorial Séneca, colección "Laberinto", dirigida por José Bergamín, con notas originales y seleccionadas por Agustín Millares Carlo. México, 1941.
>
> Primera parte. Páginas 28, 45, 47, 48, 48, 53, 75, 81, 83, 95, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 130, 133, 144, 147, 148, 172, 192, 211, 222, 242, 251, 260, 315, 316, 317, 339, 340, 418, 484, 537, 550, 551, 552, 555, 627, 628, 629, 631, 637, 639, 640, 643, 644, 645, 656.

Segunda parte. Páginas 682, 719, 742, 770, 787, 790, 828, 831, 835, 836, 841, 842, 845, 847, 854, 855, 869, 870, 879, 890, 896, 897, 906, 908, 910, 911, 920, 926, 953, 985, 989, 990,991, 992,993, 994, 995, 1002, 1006, 1007, 1008, 1009, 1011, 1012, 1013, 1014, 1019, 1020, 1021, 1022, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1081, 1082, 1083, 1085, 1087, 1105, 1106, 1128, 1129, 1144, 1154, 1162, 1181, 1182, 1183, 1215, 1234, 1235, 1236, 1242, 1243, 1249, 1253, 1254, 1255, 1265, 1268, 1274, 1286, 1287, 1288, 1290, 1291, 1293, 1294, 1298, 1299, 1302, 1310, 1311, 1312, 1313, 1332, 1335.

Fuentes documentales sobre Salvador Moreno

establecidas por Ricardo Miranda

Fuentes documentales sobre Salvador Moreno

establecidas por Ricardo Miranda

Cronología[1]

1916 Nace en Orizaba,Veracruz el 3 de diciembre. Es el cuarto de los seis hijos del matrimonio compuesto por Bernardo Moreno y Gertrudis Manzano, ambos españoles.

1920 Se traslada, con su familia, a la ciudad de México, efectuando viajes frecuentes a Orizaba.

1924 Estudios primarios. Toca el piano *de oído.*

1931 Trabaja en diversos empleos.

1934 Se inscribe en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores.

1936 Se matricula en el Conservatorio Nacional de Música. Ingresa a la clase de composición de José Rolón (1936-1938)

1937 Compone su primera canción, *Definición*, con un poema de Josefa Murillo (Tlacotalpan, 1860-1898).
—Interpreta dos de sus obras para piano (Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, audición de alumnos de composición de José Rolón).

1938 Audición en el *Anfiteatro Bolívar.* Acompaña a Irma González, quien interpreta cinco de sus *lieder* (18 de mayo).
—Audición Radiofónica(Radio UNAM), en el programa 7 $^1/_2$ *horas de música moderna.* Interpreta seis de sus piezas para piano (19 de junio).

[1] Para la elaboración de esta *Cronología* he utilizado dos fuentes: el *opera vitae* del propio Salvador Moreno y la "Sinopsis biográfica de Salvador Moreno" en *Homenatge a Salvador Moreno*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1995.

—Audición. Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Acompaña a Sonia Verbitzky en tres de sus *lieder* (22 de julio).
—Homenaje a Federico García Lorca. Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Acompaña a Irma González cuatro de sus canciones (con texto de Federico García Lorca), (29 de julio).
—Interpreta cinco de sus piezas para piano y acompaña a Sonia Verbitzky algunas de sus canciones en el *Anfiteatro Bolívar* (audición de obras de discípulos de José Rolón, 19 de diciembre).

1939-40 Conoce a varios intelectuales españoles exiliados: Emilio Prados, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Soledad Martínez y Adolfo Salazar entre otros. Por estos mismos años también conoce a Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Juan Soriano, Rafael Solana, Francisco de la Maza y otros intelectuales y artistas destacados.

1941 Festival poético Federico García Lorca. Teatro de Cámara del Palacio de Bellas Artes. Acompaña a Irma González tres *lieder* con textos de Federico García Lorca (6 de septiembre).
—Recital de canto con obras de Salvador Moreno. Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Acompaña a Guadalupe Medina de Ortega. (9 de diciembre).

1942 Estudios con Carlos Chávez.

1944 Comienza a publicar con regularidad, artículos, críticas y ensayos sobre música.
—Concierto. Sala Beethoven del Hotel Reforma. Acompaña a Ignacio Guerrero en diez *lieder* de Franz Schubert y diez *lieder* de S. Moreno (2 de marzo)
—Dirige la obertura de *La flauta mágica* con la Orquesta Sinfónica de México (4 y 6 de agosto).

1945 Adquiere y rescata un órgano *positivo* del siglo XVII. Dicho instrumento, años más tarde y por expreso deseo de Francisco de la Maza, es trasladado al coro de la iglesia del convento de San Jerónimo, hoy Claustro de Sor Juana.

1949 Conoce a Luis Cernuda.

1950 Concierto en el Palacio de Bellas Artes. Acompaña a María Bonilla sus cuatro canciones en náhuatl con texto de José Mª Bonilla (12 de febrero).

1951 Expone sus cuadros por primera vez, (exposición colectiva de *La fiesta de la flor* en la Galería Chapultepec).

—Se editan sus *Cuatro canciones en lengua náhuatl*, con viñetas de Ramón Gaya.
—Viaja a París. Asiste como oyente a las clases de Darius Milhaud.

1952 Acompaña a Sonia Verbitzky quien interpreta varias de sus canciones en el *Festival de musique mexicaine* en la Maison de l'UNESCO en París (20 de mayo).

1954 La UNAM publica su *Primera antología de canciones.*
—Es nombrado presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce (1954-1955).
—Acompaña a María Bonilla y Aurora Woodrow interpretando veinte de sus *lieder*, Sala de la Comisión Federal de Electricidad (30 de junio).
—Recibe diploma de la Unión de Cronistas de Teatro y Música. (31 de diciembre).

1955 Viaja a España y se instala en Barcelona. Estudia composición con Cristófor Taltabull. Se publica su canción *Violetas*, en el homenaje a Luis Cernuda de la revista *Cántico*, de Córdoba. Conoce al escritor Rafael Santos Torrella y a María Zambrano.

1956 Es detenido por la policía en Barcelona para investigar su relación epistolar con los exiliados españoles y también por su posible asistencia al homenaje a un poeta catalán.
—Acompaña a Margarita González dos *lieder* y tres de sus canciones en el Conservatorio Superior de Música del Liceo, Barcelona (8 de mayo).

1957 La revista *Bellas Artes* edita su estudio iconográfico **Ángeles músicos en México**.

1958 Publica un primer artículo sobre Haydn y sus *Siete palabras*, escritas por encargo de un personaje veracruzano residente en Cádiz.

1960 Representante de México en la Reunión del Consejo Internacional de la Música, París.

1961 Estrena en México su ópera *Severino*, con texto del poeta João Cabral de Melo, y con la mezo-soprano Guadalupe Solórzano en el papel principal (31 de octubre).
—Primera exposición individual, *Variaciones sobre el mismo tema*, en las Galerías Chapultepec, con presentación de Justino Fernández. (noviembre).
—Concierto-homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Participan Irma González, Plácido Domingo, Margarita González, Armando Montiel y Salvador Ochoa entre otros (31 de octubre).

1962 14 de marzo. Recital en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano. Acompaña a Margarita González en cuatro *lieder*, cuatro canciones en náhuatl y tres arias de la ópera *Severino*.

1963 La Editorial RM, de Barcelona, publica el álbum *Canciones de Salvador Moreno*.
—Por iniciativa suya se presentan, por primera vez en España, obras de teatro de José Bergamín, en el Teatro Guimerá de Barcelona. (Marzo).
—Exposición *Salvador Moreno: 21 variaciones sobre un mismo tema*, "Martin's Art Gallery" (Barcelona), presentación de Ricardo de Beascoa.

1965 Es nombrado correspondiente en México de la Reial Acadèmia de Belles Artes de Sant Jordi, de Barcelona.

1966 Por iniciativa suya, se presentan tres óperas en un acto de autores mexicanos, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (*Carlota*, *La Mulata de Córdoba* y *Severino)*. Dentro del elenco figura Plácido Domingo.
—La UNAM edita su monografía sobre el pintor Pelegrín Clavé.

1968 Expone reproducciones de cerámica prehistórica del INAH en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
—Es designado Miembro Honorario del Orfeó Català de Mèxic.

1969 Por iniciativa suya se inaugura una fuente dedicada a Jaime Nunó en Sant Joan de les Abadesses (Gerona).
—La UNAM edita su monografía sobre el escultor Manuel Villar.
—Entrega el busto de Manuel Villar (localizado en la Academia de San Carlos de México) a la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.
—Diploma de la Unión de Cronistas de Teatro y Música.

1970 Diploma de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México.

1972 *Artes de México* publica su iconografía musical "La imagen de la música en México".

1973 Correspondiente en México de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid a propuesta de Francisco Marés, Juan A. Morales y Luis Vassallo.

1976 En el disco *Songs of many lands* (Polidor), México está representado por su *Canto a Cuauhtémoc*, en la voz de Victoria de los Ángeles.

1977 Exposición *Salvador Moreno*, en la Galería Sant Pol de Sant Joan de les Abadeses, con presentación de Juan Alberca y Joan B. Bertran.

1979 Participa en el 40 aniversario del exilio español, acompañando al piano a Margarita González, con sus canciones sobre poemas de Federico García Lorca y su *Canto a Cuauhtémoc.*
—Victoria de los Ángeles graba para CBS sus *Cuatro canciones en lengua náhuatl.*
—Exposición *Historia de unas rosas,* Galería Trece (Barcelona), con presentación de Josep M. Corredor Matheos.
—Homenaje a México de los exiliados españoles. Palacio de Bellas Artes. Acompaña a Margarita González en *lieder* con poemas de García Lorca y su *Canto a Cuauhtémoc.*

1980 Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
—Reposición de su ópera *Severino* en México y en el Festival Cervantino de Guanajuato.
—Académico electo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

1982 La UNAM edita su monografía sobre el pintor Antoni Fabrés.

1983 Es nombrado miembro del patronato del Instituto Aatller de Arte Hipánico, de Barcelona.
—Ingresa como miembro de número en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, de Barcelona. Su discurso "La escultura en la Casa Lonja de Barcelona" es contestado por el presidente de la Academia, Frederic Marès.

1984 Exposición *Salvador Moreno* y recital de sus canciones, interpretadas por Guadalupe Solórzano, en el Club de Industriales, A.C. (México, D.F.).

1985 Dimite como académico de número de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Tiene diversas entrevistas a raíz de su actitud en defensa de los coros del templo de San Jerónimo, destruidos.

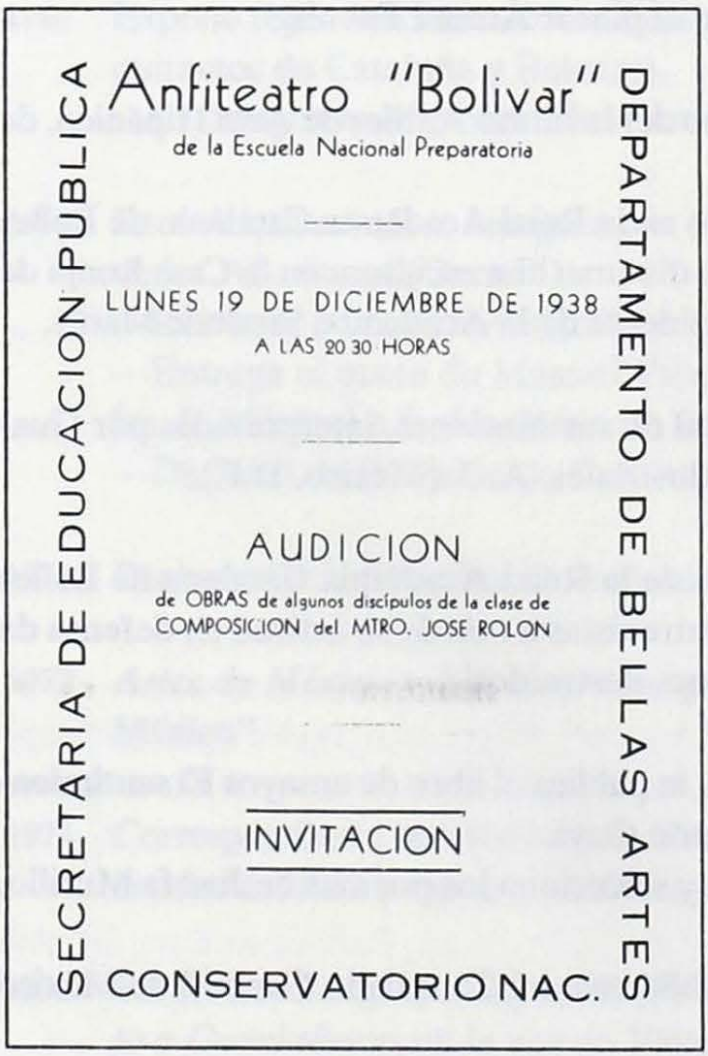
1986 La Editorial Pre Textos, de Valencia, le publica el libro de ensayos **El sentimiento de la música**, con viñetas de Ramón Gaya.
—Con el título **La alondra**, prologa y selecciona los poemas de Josefa Murillo, por primera vez en España.
—Se inaugura, con su nombre, la biblioteca del Consulado General de México en Barcelona.

—Exposición *Homenaje a Ramón Gaya* (con Soledad Martínez) en la Galería Foga 2 de Barcelona.

1988 Exposición *Salvador Moreno* en el Cortijo Bacardí, (Málaga).

1989 Es nombrado hijo predilecto de Orizaba, su ciudad natal. Expone su obra pictórica en el Instituto Regional de Bellas Artes de Orizaba.
—*Severino*, reposición en el Templo de Santa Teresa la Antigua

1994 Homenaje de la Asociación Musical Manuel M. Ponce en el Palacio de Bellas Artes.
—Con motivo de la exposición antológica *Fabrés y su tiempo*, recibe la Medalla del Museo de San Carlos.
—En el 25 aniversario de la inauguración de la fuente dedicada a Jaime Nunó, por él promovida, se le rinde un homenaje de gratitud en Sant Joan de les Abadesses en el que Victoria de los Ángeles interpreta un programa dedicado a sus canciones.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Anfiteatro "Bolivar"

de la Escuela Nacional Preparatoria

LUNES 19 DE DICIEMBRE DE 1938

A LAS 20.30 HORAS

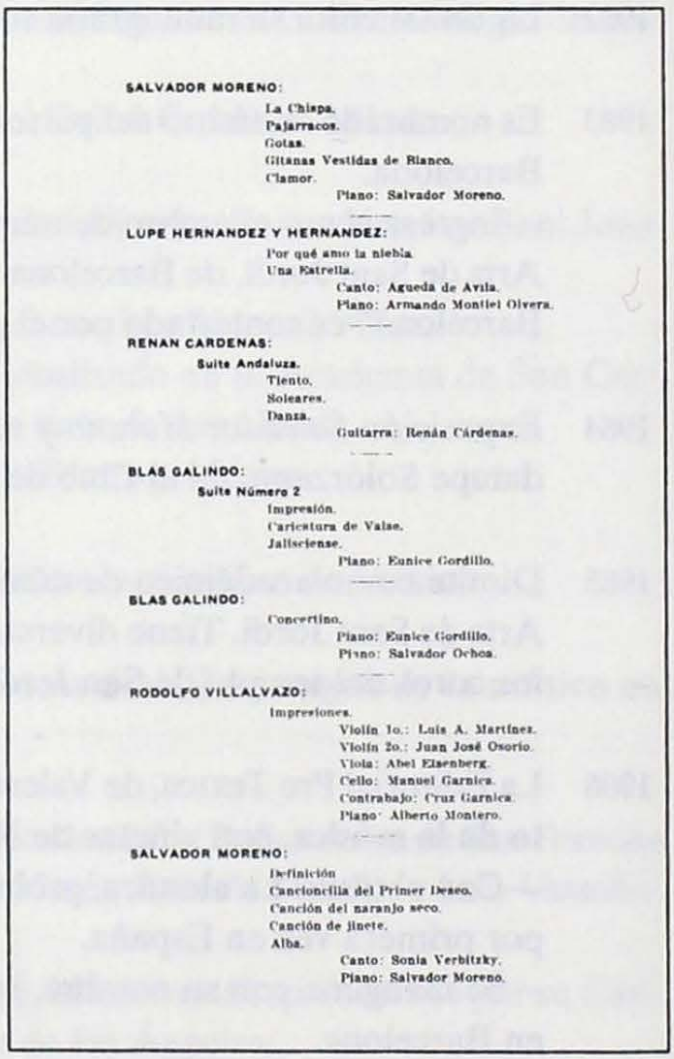
AUDICION

de OBRAS de algunos discípulos de la clase de COMPOSICION del MTRO. JOSE ROLON

INVITACION

CONSERVATORIO NAC.

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES



SALVADOR MORENO:
La Chispa.
Pajarracos.
Gotas.
Gitanas Vestidas de Blanco.
Clamor.
Piano: Salvador Moreno.

LUPE HERNANDEZ Y HERNANDEZ:
Por qué amo la niebla.
Una Estrella.
Canto: Agueda de Avila.
Piano: Armando Montiel Olvera.

RENAN CARDENAS:
Suite Andaluza.
Tiento.
Soleares.
Danza.
Guitarra: Renán Cárdenas.

BLAS GALINDO:
Suite Número 2
Impresión.
Caricatura de Valse.
Jalisciense.
Piano: Eunice Gordillo.

BLAS GALINDO:
Concertino.
Piano: Eunice Gordillo.
Piano: Salvador Ochoa.

RODOLFO VILLALVAZO:
Impresiones.
Violín 1o.: Luis A. Martínez.
Violín 2o.: Juan José Osorio.
Viola: Abel Elsenberg.
Cello: Manuel Garnica.
Contrabajo: Cruz Garnica.
Piano: Alberto Montero.

SALVADOR MORENO:
Definición
Cancioncilla del Primer Deseo.
Canción del naranjo seco.
Canción de jinete.
Alba.
Canto: Sonia Verbitzky.
Piano: Salvador Moreno.

Catálogo de obras musicales

I. Música Escénica
II. Música Vocal
  A. Coros
  B. Canciones para niños
  C. Canciones para voz y piano
  D. Canciones con orquesta
IV Música Instrumental (piano solo)

Fechas de composición entre paréntesis.
t. = texto de

I. Música escénica

1. Severino (1961). Ópera en un acto, t. João Cabral de Melo Neto basado en su obra *Morte e vida severina*. Estrenada el 28 de junio de 1961 en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

2. Jaque a Don Juan (*ca.* 1945). Música incidental para la obra teatral homónima de Claude André Puget. Estrenada en el Teatro Fábregas (México) por la cia. Teatro de México (junio, 1945).

3.	Bodas de sangre	(*ca.* 1945). Música incidental para la obra teatral homónima de Federico García Lorca. Estrenada en el Teatro Fábregas (México por la cia. Melía Cibrián y Cibrián, (noviembre, 1945).
4.	Corona de sombra	(*ca.* 1945). Música incidental para la obra teatral homónima de Rodolfo Usigli. Estrenada en el Teatro Arbeu (México) por la Compañía Nacional de Teatro.
47a.	El sauce	(*ca.* 1939). Música de ballet escrita para Magda Montoya. Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, 16 de agosto de 1940.

II. Música vocal

	A. Coros	**Todos a 4 voces -SATB.**
5.	Consuelo vete con Dios	t. Gil Vicente, ms.
6.	Estos mis cabellos, madre	t. Anónimo (romance español), ms.
7.	Presa segura	t. Salvador Espriú, ms.
30a.	Cortar me puede el hado	t. Fray Luis de León, ms.
	B. Canciones para niños	(voz y piano)
8.	Saludo I	t. Salvador Moreno, en *Cantos para el primer ciclo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944.
9.	Saludo II	*Ibid.*

Dos canciones a los árboles:

10. a. En primavera — *Ibid.*

11. b. En otoño — *Ibid.*

Dos canciones mexicanas:

12. a. No digas que no que nunca — t. Bernardo Ortiz de Montellano, en *10 cantos escolares, M*éxico, Secretaría de Educación Pública, 1949.

13. b. Zopilote llamo al cuervo — *Ibid.*

14. El reloj de la villa — t. Salvador Moreno, *Ibid.*

C. Canciones (voz y piano)

15. Afuera, afuera, ansias mías — t. Sor Juana Inés de la Cruz, ms.

16. Visión de Anáhuac — t. Carlos Pellicer, ms.

17. Ave María — ms.

18. Definición — (1937). t. Josefa Murillo, viñeta de Ramón Gaya, México, ed. particular, 1947.
1ª reimpr. en *Primera antología de canciones*, viñeta de Ramón Gaya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
2ª reimpr. en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

19. Alba — (1938). t. Federico García Lorca, en *Primera antología de canciones*, viñeta de Ramón Gaya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
Reimpr. en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

20.	Canción del naranjo seco	(1938). *Ibid.*
21.	Canción de jinete	(1938). *Ibid.*
22.	Cancioncilla del primer deseo	(1938). *Ibid.*
23.	Canción tonta	(1938). t. Federico García Lorca, en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.
24.	En los almendros precoces	(1939). t. Juan José Domenchina, ms.
25.	Verlaine	(1939). t. Federico García Lorca, en *Primera antología de canciones*, viñeta de Ramón Gaya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954. Reimpr. en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.
26.	Al silencio	(1939). t. Ramón Gaya, *Ibid.*
27.	Canción de la barca triste	(1940). t. Edmundo Báez, *Ibid.*
28.	Culpa debe ser quereros	(1940). t. Garcilaso de la Vega, *Ibid.*
29.	Nadie puede ser dichoso	(1940). *Ibid.*
30.	Cortar me puede el hado	(1941). t. Fray Luis de León, *Ibid.* (cfr. núm. 30a, arreglo para coro a 4 voces).
31.	Una paloma	(1941). t. Emilio Prados, *Ibid.*
32.	Poema	(1941). t. Rafael Solana, *Ibid.*
33.	Violetas	(1942). t. Luis Cernuda, *Ibid.* 2ª reimpr. en revista *Cántico,* (Córdoba, España, 1955).
34.	Cementerio en la nieve	(1944). t. Xavier Villaurrutia, en *Canciones de Salvador Moreno,* Barcelona, RM, 1963.

35. Olvido (1944). t. Octavio Paz, *Ibid.*

36. Fugaces (1947). t. Josefa Murillo, *Ibid.*

37. No nantzin (1949). t. José María Bonilla, en *Cuatro canciones en Náhuatl*, viñeta de Ramón Gaya, México, ed. particular, 1951.
1ª reimpr. en *Primera antología de canciones*, viñeta de Ramón Gaya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
2ª reimpr. en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

38. Ihuac tlaneci (1949). *Ibid.*

39. To ilhuicac tlahtzin (1950). *Ibid.*

40. To huey tlahtzin Cuauhtémoc (1950). *Ibid.*

41. Mutabilidad (1952). t. Luis Cernuda, en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

42. Nana para un niño que se llama Rafael (1956) t. Rafael Santos Torroella, con viñeta de Ramón Gaya, Barcelona, ed. Particular, 1956.
Reimpr. en *Canciones de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

43. Nana del sueño que busca (1956). t. Rafael Santos Torroella, en *Canciones niña. de Salvador Moreno*, Barcelona, RM, 1963.

44. Desde que estou retirando (1959). t. João Cabral de Melo Neto (de la ópera *Severino*), *Ibid.*

45. Nunca esperei muita coisa (1959). t. João Cabral de Melo Neto (de la ópera *Severino*), *Ibid.*

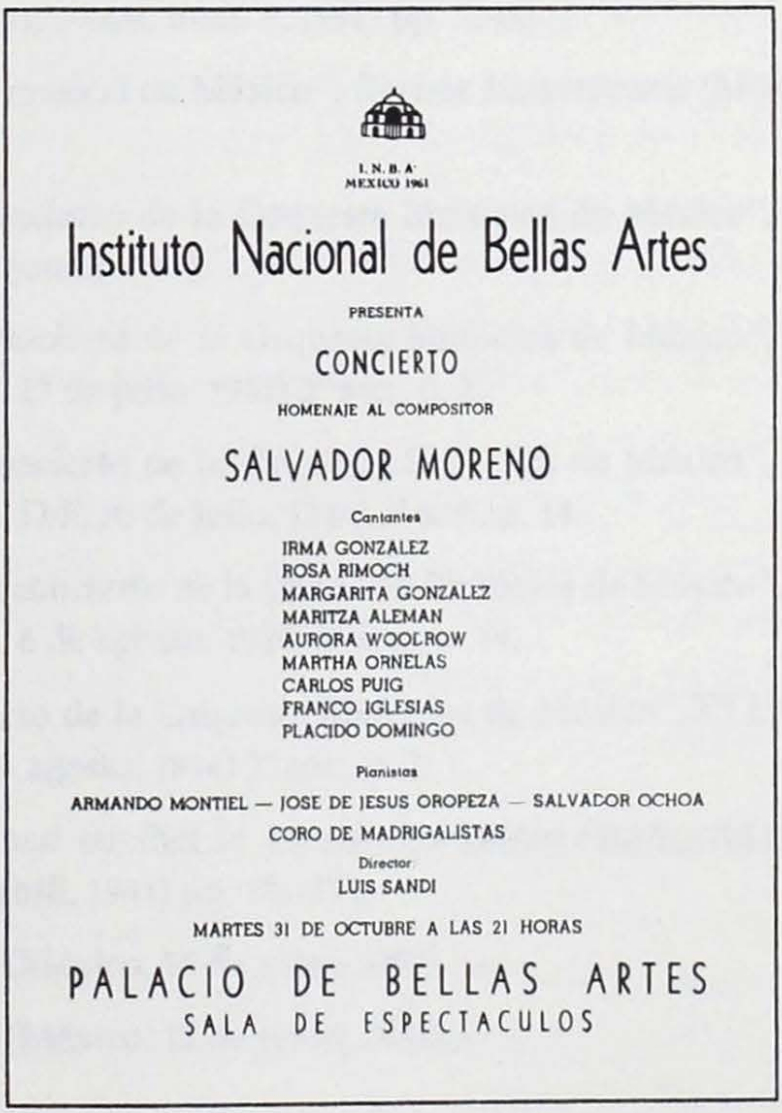
D. Canciones con orquesta

19a.	Alba	t. Federico García Lorca, (*ca.* 1938). Instr. 1956-57 (voz, 2fl., 2cl.,2 fg., cor., tim., perc., arpa, v., va., vc., cb.).
20a.	Canción del naranjo seco	(*ca.* 1938). t. Federico García Lorca, Instr. 1956-57 (voz, cor. ing., fg., cor., tp., tim., perc., v., va., vc., cb.).
21a.	Canción de jinete	t. Federico García Lorca, (*ca.* 1938). Instr. 1956-57 (voz, cl., fg., cor., tp., tim., perc., arpa, v., va., vc., cb.).
25a.	Verlaine	t. Federico García Lorca, (*ca.* 1938). Instr. 1956-57 (voz, fl., ob., cl., fg., con., v., va., vc., cb.).
37a.	No nantzin	t. José María Bonilla. Instr. ca. 1957. (La orquestación está aparentemente extraviada aunque existe una grabación -ODEON (RCA) 7ERL1082- (cfr. Discografía)).
38a.	Ihuac tlaneci	*Ibid.*
39a.	To ilhuicac tlahtzin	*Ibid.*
40a.	To huey tlahtzin Cuauhtémoc	*Ibid.*
46.	¡Ay, ojos los de mi espanto!	t.: Emilio Prados (voz, fl., ob., 2cl., fg., 2 cor., 2 tp., tub., tim., perc., pno., vl., va., vc., cb.). ms.

IV. Música Instrumental (piano solo)

47.	El sauce	ms. (*ca.* 1937).
48.	Pajarracos	ms. (1937).

49.	"...gitanas vestidas de blanco" (Federico García Lorca)	ms. (1938).
50.	Gotas ("...¿no oyes caer las gotas de mi melancolía?", Rubén Darío)	ms. (1938).
51.	Chispas	ms. (*ca.* 1938).
52.	Clamor	ms. (*ca.* 1938).
53.	Nocturno	Barcelona, Boileau, 1970.
54.	Secretos	Barcelona, Boileau, 1970.



I. N. B. A.
MEXICO 1961

Instituto Nacional de Bellas Artes

PRESENTA

CONCIERTO

HOMENAJE AL COMPOSITOR

SALVADOR MORENO

Cantantes

IRMA GONZALEZ
ROSA RIMOCH
MARGARITA GONZALEZ
MARITZA ALEMAN
AURORA WOOLROW
MARTHA ORNELAS
CARLOS PUIG
FRANCO IGLESIAS
PLACIDO DOMINGO

Pianistas

ARMANDO MONTIEL — JOSE DE JESUS OROPEZA — SALVADOR OCHOA

CORO DE MADRIGALISTAS

Director

LUIS SANDI

MARTES 31 DE OCTUBRE A LAS 21 HORAS

PALACIO DE BELLAS ARTES
SALA DE ESPECTACULOS

Bibliografía musical

1. "El gobierno debe ayudar", *El Universal Gráfico* (México, 21 de mayo de 1935). Carta publicada por Salomón Kahan en su sección "Música".
2. "Servicio social de mi escuela", *Cultura Musical*, vol. I, núm. 3 (México, enero, 1937) pp. 14-16.
3. "Notas sobre música", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, núm. 8 (México, UNAM, núm. 8, 1942) pp. 55-60.
4. "El ambiente musical de México", *Revista Universitaria* (México, 5 de septiembre, 1943).
5. "El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de México", *El Heraldo* (Chihuahua, 11 de junio, 1944).
6. "El noveno concierto de la Orquesta Sinfónica de México", *El Universal*, año XVIII (México, 23 de julio, 1944) 3ª sec., p. 2.
7. "El décimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México", *El Universal*, año XVIII (México, D.F. 30 de julio, 1944) 3ª sec., p. 14.
8. "El undécimo concierto de la Orquesta Sinfónica de México", *El Universal*, año XVIII (México, 6 de agosto, 1944) 2ª sec., p. 14.
9. "El XII concierto de la Orquesta Sinfónica de México", El Universal, año XVIII (México, 13 de agosto, 1944) 3ª sec., p. 2.
10. "Abundance and conflict in Mexico", *Modern Music*, vol. XXII, núm.3 (New York, marzo-abril, 1945) pp. 191-192.
11. "Notas", *Acá* (México, 15 de mayo 1946).
12. "Notas", *Acá* (México, 15 de junio, 1946).

13. "La gran Orquesta Sinfónica de México", *Intercambio* (British Chamber of Comerce) (México, junio. 1946).
14. "Big three in Mexico", *Modern Music*, vol. XXIII, núm. 3 (New York, Fall, 1946) pp. 304-305.
15. "La música en la sociedad europea" (reseña del libro homónimo de Adolfo Salazar), *Nuestra Música*, año II, núm. 6 (México, abril, 1947) pp.114-116.
16. "Dos pequeños libros de dos grandes músicos", *Nuestra Música*, año II, núm. 7 (México, julio, 1947) pp-159-164.
17. "La Música en el Quijote", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 19, p. 10, núm. 20, p. 6, núm. 21, p. 6, núm. 22, p. 6, México, 10, 17, 24 y 31 de agosto respectivamente, 1947).
18. "El programa siete de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y el tercer concierto de los lunes", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 19, p. 10, México, 10 de agosto, 1947).
19. "Los programas ocho y nueve de la Orquesta Sinfónica Nacional", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 20, p. 6, México, 17 de agosto, 1947).
20. "El programa 10 de la Orquesta Sinfónica Nacional", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 21, p. 6, México, 24 de agosto, 1947).
21. "El concierto 11 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 22, p. 6, México, 31 de agosto, 1947).
22. "El programa 12 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 23, p. 13, México, 7 de septiembre, 1947).
23. "Tres conciertos, el programa 13 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 24, p. 10, México, 14 de septiembre, 1947).
24. "El programa 14 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 25, p. 10, México, 21 de septiembre, 1947).
25. "El programa 15 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 26, p. 10, México, 28 de septiembre, 1947).
26. "El programa 16 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 27, p. 2, México, 5 de octubre, 1947).
27. "El programa 17 de la Orquesta Sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 28, p. 10, México, 12 de octubre, 1947).
28. "La música en el Quijote", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 29, p. 11, México, 19 de octubre, 1947).

29. "Conciertos del Instituto Nacional de Bellas Artes", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 30, p. 10, México, 26 de octubre, 1947).

30. "Tres concertistas", *El Nacional* (suplemento dominical, núm. 31, p. 10, México, 2 de noviembre, 1947).

31. "Concierto-homenaje y concierto del Conservatorio", *El Nacional* (suplemento dominical, núm. 32, p. 10, México, 9 de noviembre, 1947).

32. "Música de Cámara de México y Orquesta del Conservatorio", *El Nacional* (suplemento dominical, núm. 33, p. 10, México, 16 de noviembre, 1947).

33. "Los conciertos de Loyonnet y el "Orfeo" del Conservatorio", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 35, p. 10, México, 23 de noviembre, 1947).

34. "Conciertos Corales", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 36, p. 10, México, 1° de diciembre, 1947).

35. "Los pequeños cantores. Conciertos de los lunes. Academia de la danza", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 37, p.10, México, 14 de diciembre, 1947).

36. "Los coros del Vaticano", El Nacional (Suplemento dominical, núm. 38, p. 10, México, 21 de diciembre, 1947).

37. "El año musical 1947", *El Nacional* (Suplemento especial, núm. 39, p. 12, México, 28 de diciembre, 1947).

38. "Opera del Conservatorio y concierto de Madrigalistas", *El Nacional* (Suplemento dominical, México, 30 de diciembre, 1947).

39. "El nuevo Conservatorio", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 42, p. 13, México, 18 de enero, 1948).

40. "El radio y otras cosas", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm., 43, p. 14, México, 25 de enero, 1948).

41. "La música en el cine", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 44, p. 14, México, 1° de febrero, 1948).

42. "Próxima temporada de la sinfónica de México", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 45, p. 14, México, 8 de febrero, 1948).

43. "El primer concierto de la O.S.M.Próximas actividades musicales", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 47, p. 14, México, 22 de febrero, 1948).

44. "El segundo concierto de la O.S.M.", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 48, p. 14, México, 29 de febrero, 1948).

45. "Stravinski con la O.S.M.", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 49, p. 14, México, 7 de marzo, 1948).

46. "El primer concierto de Elisabeth Schumann. El cuarto concierto de la O.S.M.", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 50, p. 14, México, 14 de marzo, 1948).

47. "La Música", *El Nacional* (Suplemento dominical, núm. 51, p. 14, México, 21 de marzo, 1948).

48. "Habla el compositor Salvador Moreno", *Revista LP*, (México, 1954).

49. "Los conciertos, balance de medio año", *Revista de la Universidad de México*, vol. VIII, núm. 10 (México, junio, 1954) pp. 25-28.

50. "La música" (sin firma), *Revista de la Universidad de México*, vol. VIII, núm. 11 (México, julio, 1954) pp. 24-25.

51 "La Música", *Revista de la Universidad de México*, vol. VIII, núm. 12 (México, agosto, 1954) pp. 21-22.

52. "La Música", *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, nos. 1-2 (México, septiembre-octubre, 1954) pp. 25-26.

53. "La Música", *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, nos. 3-4 (México, noviembre-diciembre, 1954) pp. 24-25.

54. "Los músicos españoles en el destierro (quince años de exilio)", *Partitura* (11 de octubre, 1954).

55. "Vuelve la guitarra", *Bellas Artes*, núm. 3, año I (México, abril, 1956) p.33.

56. "Salvador Baccarisse", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Barenreiter, Kassel, 1956.

57. "La doble Iberia", *Revista de Bellas Artes*, núm. 5, año II (México, enero-febrero,1957) p. 30.

58. "La danza más bella", *Bellas Artes*, núm. 6, año II (México, marzo-abril, 1957) p. 30.

59. "El museo municipal de música de Barcelona", *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, año II (México, mayo-junio, 1957) p. 45.

60. "Las siete palabras de Haydn. Un veracruzano ilustre". *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, año II (México, mayo-junio, 1957) p. 62

61. "Lo flamenco de cerca", *México al día* (México, 15 de noviembre, 1957).

62. "Margarita González canta en Barcelona" (pseud. Xavier Manzano), *Carnet Musical*, vol. XII, núm. 153, año XIII (México, noviembre, 1957) pp. 518-520.

63. "Ángeles músicos en Jimena", *La información del lunes* (Cádiz, 30 de noviembre, 1957).

64. *Ángeles músicos en México*, (Iconografía), México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1957.

65. "En torno a *La Atlántida* de Falla", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 158, año XIII (México, abril, 1958) pp. 175-176.

66. "Visita a Mompou", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 161, año XIII (México, julio, 1958) pp. 305-307.

67. "Inauguración de un organo monumental", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 162, año XIII (México, agosto, 1958) pp. 366-367.

68. "Décimo aniversario de una asociación", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 163, año XII (México, septiembre, 1958) p. 411.

69. "Visita a Rafael Ferrer", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 163, año XIII (México, septiembre, 1958) p. 443.

70. "Pérez Galdós, músico", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 164, año XIII (México, octubre, 1958) p. 454.

71. "Adolfo Salazar", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 165, año XIII (México, noviembre, 1958) p. 506-507.

72. "Xavier Montsalvatge", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 166, año XIII (México, diciembre, 1958) p. 555-556.

73. "A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes", *Revista Musical Chilena*, (Santiago de Chile, noviembre-diciembre, 1958).

74. "Pianistas de los cinco continentes", *Carnet Musical*, vol. XIV, núm. 160, año XIII (México, junio, 1958) pp. 249-251.

75. "Ángeles músicos en México", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 106 (Madrid, octubre, 1958).

76. "Sobre ciertas ignorancias imperdonables", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 168, año XIV (México, febrero, 1959), pp. 65-68.

77. "Crónica musical de Madrid", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 168, año XIV (México, febrero,1959) pp. 89-90.

78. "Victoria de los Ángeles", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 169, año XIV (México, marzo, 1959) pp. 89-90.

79. "A propósito del Gran Teatro del Liceo", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 170, año XIV (México, abril, 1959) pp. 187-188.

80. "La música en la Casa Bartomeu", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 171, año XIV (México, mayo, 1959) pp. 224-226.

81. "Desde Barcelona: José Casas Auge y los discos", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 172, año XIV (México, junio, 1959) pp. 242-243.

82. "Cádiz y Haydn", *Diario de Cádiz* (Cádiz, 13 de julio, 1959).

83. "En el 150 aniversario de Haydn. Las siete palabras", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 174, año XIV (México, agosto, 1959) pp. 354-357

84. "A propósito de «La mujer mexicana en la música»", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 176, año XIV (México, octubre, 1959) pp. 447-448.

85. "Guitarristas catalanes: Juan Francisco Garrido, *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 177, año XIV (México, noviembre, 1959) pp. 527-528.

86. "Jaime Bodmer y la Filarmónica de Barcelona", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 178, año XIV (México, diciembre, 1959) pp. 551-552.

87. "Haydn y España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 120 (Madrid, diciembre, 1959).

88. "Las siete palabras", *El dictámen* (Veracruz, 13 de diciembre, 1959).

89. "Notas sobre la música y los músicos en México", suplemento de la *Enciclopedia Universal Espas*a-Calpe, Madrid, años 1957-1958.

90. "Del refranero de la música", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 179, año XIV (México, enero, 1960) pp. 46-48.

91. "Alfonso Reyes: recuerdos musicales", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 180, año XIV (México, febrero, 1960) pp. 89-90.

92. "Música italiana contemporánea", *Boletín XELA*, vol. IX, núm. 418, año IX (México, marzo, 1960).

93. "Con Petrassi en Roma", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 184, año XV (México, mayo, 1960) pp. 228-229.

94. "Con Manuel Ausensi", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 185, año XV (México, junio, 1960) pp. 275-276.

95. "A propósito de la radiodifusión", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 186, año XV (México, julio, 1960) p. 291.

96. "Reunión del Consejo Internacional de la Música", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 186, año XV (México, agosto, 1960) pp. 413-416.

97. "Del refranero de la música", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 187, año XV (México, septiembre, 1960) pp. 473-476.

98. "Los Nin", *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 189, año XV (México, octubre, 1960) pp. 517-518..

99. "Actividades musicales" (pseud. Eugenio Gante), *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 189, año XV (México, noviembre, 1960) pp.585-586.

100. "La música en la «Historia verdadera de la conquista de la Nueva España»", *Carnet Musical*, vols. XV-XVI, nos. 189-193, años XV-XVI (México, noviembre, 1960-marzo, 1961) pp. 542-544, 626-628, 39-40, 95-96, 143-145 respectivamente.

101. "Actividades musicales" (pseud. Eugenio Gante), *Carnet Musical*, vol. XV, núm. 190, año XV (México, diciembre, 1960) pp.616-617.

102. "Conciertos en España", *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 194, año XVI (México, abril, 1961) pp. 176-178.

103. "Recuerdo de Mitropoulos", *Boletín de XELA*, vol. X, núm.. 479, año X (México, mayo, 1961) pp. 1-2.

104. "Actividades musicales" (pseud. *Eugenio Gante*), *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 198, año XVI (México, agosto, 1961) pp. 371-374.

105. "Actividades musicales" (pseud. *Eugenio Gante*), *Carnet Musica*l, vol. XVI, núm. 199, año XVI (México, septiembre 1961) pp. 388-391.

106 "Calaveras (Décimas)" (pseud. *Eugenio Gante*), *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 201, año XVI (México, noviembre 1961) pp. 529-530.

107. "Actividades musicales" (pseud. *Eugenio Gante*), *Carnet Musica*l, vol. XVI, núm. 201, año XVI (México, noviembre 1961) pp.484-488.

108. "Un músico", *Revista de la Universidad de México*, (número dedicado a Pablo Picasso, México, 12 de octubre, 1961).

109. "La música en la «Historia verdadera de la conquista de la Nueva España»", sobretiro de *Cuadernos Hipanoamericanos*, núm. 134 (Madrid, febrero, 1961) pp. 201-215.

110. "Los pianos deValldemosa", Boletín de la XELA, vol. X, núm. 470, año X (México, marzo de 1961) pp. 1-2.

111. "La música en San Juan de la Cruz", *Carnet Musical*, vol. XVI, nos. 195-198, año XVI (México, mayo-agosto, 1961) pp. 196-197; 272-274; 318-319 y 366-368 respectivamente.

112. "Los compositores contemporáneos españoles", *Carnet Musical*, vol. XVI, núm. 199, año XVI (México, septiembre, 1961) pp. 392-395.

113. "Engaño en el concurso Flavigny por inconsciencia del jurado", Boletín de la XELA, vol. X, núm. 502, año X (México, octubre, 1961) p. 3.

114. "Pour Debussy", *Carnet Musical*, vol. XVII, nos. 204-205, año XVII (México, febrero-marzo, 1962) pp 53; 140-141.

115. "El órgano del auditorio", *Carnet Musical*, vol. XVII, núm. 206, año XVII (México, abril, 1962) pp. 161-163.

116. "Festivales de música: el de Granada", *Carnet Musical*, vol. XVII, núm. 212, año XVII (México, octubre, 1962) pp. 474-477.

117. "Exposición Falla", *Carnet Musical*, vol. XVII, núm. 213, año XVII (México, noviembre, 1962) pp. 493-496.

118. "De la vida musical en Barcelona", *Carnet Musical*, vol. XVII, núm. 214, año XVII (México, diciembre, 1962) pp. 575-576.

119. "La música en San Juan de la Cruz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 157 (Madrid, 1963).

120. "La música en «Los siete pilares de la sabiduría» de T.E. Lawrence", *Carnet Musical*, vol. XVIII, núm. 222, año XVIII (México, agosto, 1963) p. 535-557.

121. "Huelga de Trompetas", *Carnet Musical*, vol. XVIII, núm. 225, año XVIII (México, noviembre, 1963) pp. 513-515.

122. "Cristofor Taltabull: l'home providencial per a la música catalana contemporània. Opinió de Salvador Moreno", Serra d'Or , (Barcelona, 10 de octubre de 1964).

123. "Desde Barcelona: estreno de «Quetzalcóatl»", Carnet Musical, vol. XIX, núm. 238, año XIX (México, diciembre, 1964) pp. 530-531.

124. "Nota" al «Concierto de autores catalanes», Asociación Manuel M. Ponce. México, agosto, 1965.

125. "Las tertulias musicales en el México del siglo XIX", *Revista del Conservatorio*, núm. 9, año III, (México, marzo, 1965) pp. 20-21.

126. "La ópera en México", nota en el programa del Gran Teatro del Liceo, Barcelona, enero de 1966.

127. "Cristofor Taltabull i els seus deixebles"(folleto), EDIGSA, Barcelona, 1966.

128. "Jaime Nunó Roca", Programa de las fiestas en Sant Joan de les Abadesses (Girona, septiembre, 1968).

129. "En torno a Ricardo Viñes", *Heterofonía*, núm. 1, año I (México, julio, 1968) pp. 22-25.

130. "Jaime Nunó Roca", *Heterofonía*, núm. 3, año I (México, noviembre, 1968) pp. 35-36.

131. "La Peralta en Barcelona", *Heterofonía*, núm. 5, año I (México, marzo, 1969) p. 20.

132. "Los dos autores del Himno nacional", *Heterofonía*, núm. 7, año II (México, julio, 1969) pp. 12-14.

133. "Breve historia de la fuente a Jaime Nunó", *Época*, núm. 78 (México, abril, 1970).

134. "Ejemplar único (iconografía musical), *Heterofonía*, núm. 13, año III, (México, julio-agosto, 1970) p. 5.

135. "Gaudí y la Música", *La estafeta literaria*, (Madrid, 1971).

136. "Evocando a Stravinsky", *Heterofonía*, vol. IV, núm. 19 (México, julio-agosto, 1971) pp. 19-20.

137. "Divagaciones en torno a unas fotografías de César Mazzitelli", *Estafeta Literaria*, (Madrid, núm. 478, 15 de octubre 1971).

138. "Música en las atarazanas", *La Vanguardia*, (Barcelona, 19 de octubre de 1971).

139. "«El flamenco, vida y muerte» de Fernando Quiñones", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid, 1972).

140. "Huelga de trompetas", *Diálogos*, núm. 48 (México, noviembre-diciembre, 1972).

141. *La imagen de la música en México*, *Artes de México*, Vol. XVIII, núm. 148, (México, 1972), 105 pp. (texto español, inglés y francés).

142. "La ópera en la escenografía de José García Ocejo", (folleto), Barcelona, Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro, Palacio Güell, noviembre de 1973.

143. "Cosi fan tutte", nota al programa del Gran Teatro del Liceo, Barcelona, enero, 1974.

144. "Ángeles Músicos. Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz", Calendario de *Mazapanes Toledo* (año 1980), México, 1979.

145. "El origen mexicano de la Santa Cueva de Cádiz", *Cadiz-Iberoamérica*, núm. 2 (Cádiz, 12 de octubre de 1984).

146. "Nota biográfica i parlament homenatge a Cristofor Taltabull (1888-1964), Parroquia de Sant Josep, Mataró, Barcelona, 1985.

147. "Sor Juana Inés de la Cruz y la música", *Gripho*, (Barcelona, enero-febrero, 1986).

148. "El homenaje a México de Juan Gil-Albert", *Presencias*, (Otoño-Invierno, 1986).

149. *El sentimiento de la música (Ensayos)*, dibujos de Ramón Gaya, Valencia, Pre-Textos/Música, núm. 73, 1986. Contenido: I. "La música en el Quijote". II. "El silencio de la música en San Juan de la Cruz". III. "Los sonidos y los instrumentos musicales en «La historia verdadera de la conquista de la Nueva España»". IV. "Sor Juana Inés de la Cruz ante la música". V. "«Così fan tutte» de Mozart". VI. "El sentimiento de la música en Picasso". VII. "La música en «Los siete pilares de la sabiduría», de T. E. Lawrence".

150. "El oratorio de la Santa Cueva de Cádiz y un ilustre mexicano)", *Punto y aparte*, (Xalapa, octubre, 1987).

Discografía

Primera antología de canciones

María Bonilla., soprano, Salvador Moreno piano.

México, MUZART, Ediciones de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, 1954. 1 disco: 33 $^{1}/_{2}$ r.p.m.

Songs of Mexico

Carlos Puig, tenor, Geza Frid, piano.

Holanda, PHILIPS N-00643-R, 1954. 1 disco: 33 $^{1}/_{2}$ r.p.m., monofónico De Moreno contiene:

–No Nantzin

–Ihcuac Talaneci

–To huey Tlahtzin Cuauhtemoc

Chants Mexicains

Mezzosoprano: Margarita González, mezzosoprano, Simone Tillard, piano.

Holanda, PHILIPS 00643, 195?. 1 DISCO: 33 $^{1}/_{2}$ r.p.m. De Moreno contiene:

–No Nantzin

–Ihcuac Talaneci

–To huey Tlahtzin Cuauhtemoc

Canciones Aztecas

Margarita González, mezzosoprano, acompañamiento de orquesta.

España, ODEON (RCA) 7 ERL 1082, 195?. 1 DISCO: 45 r.p.m.

Cuatro canciones mexicanas

Beatriz Aznar, soprano, María Elena Barrientos, piano.

México, MARANATHA EP-01, 1966. 1 disco: 45 r.p.m.

Musica y músicos de México. (Cantares poéticos); vol. 1
Mezzosoprano: Julia Araya, mezzosoprano, Francisco Martínez, Piano.
México, MUSART MCD 3029. (Serie Instituto Nacional de Bellas Artes), 1964. 1 disco. 33 1/2 r.p.m, monofónico
De Moreno contiene:
–Canción del Jinete
–Culpa debe ser quereros

Recital de canciones Hispanoamericanas
Conchita Badía., soprano, Pedro Vallribera, piano
España, EDIGSA., 1957. 1 disco. 33 1/2 r.p.m.

Recital de lieder
Margarita aGonzález, mezzosoprano, Salvador Ochoa, piano.
México, CBS/COLUMBIA MC-0627, *ca* 1976. 1 disco. 33 1/2 r.p.m.
De Moreno contiene:
–Canción de la barca triste.
–Nana para Rafael.
–Desde que estou retirado.
–Alba.

Songs of many lands
Victoria de los Angeles, soprano, Geoffrey Parsons, piano.
Inglaterra, POLYDOR 28883389, 1976. 1 disco: 33 1/2 r.p.m.
De Moreno contiene:
–To Huey Tlhtzin (sic) Cuauhtemoc.

Victoria de los Angeles
Victoria de los Angeles, soprano, Geoffrey Parsons, piano.
Inglaterra, CBS/MASTERWORKS 7850726, 1979. 1 disco: 33 1/2 r.p.m.
De Moreno contiene:
–No Nantzin
–Ihcuac Talaneci
–To ilhuicac Tlahtzin
–To huey Tlahtzin Cuauhtemoc. (sic)

Canciones mexicanas
Roberto Bañuelos, barítono
México, DIRBA 002, 1987. 1 disco: 33 1/2 r.p.m.

De Moreno contiene:
–Canción del naranjo seco
–Canción de jinete.
–Canción de la barca triste

Coro de cámara de Bellas Artes.
Dir. Jesús Macías.
México, INBA-SACM, 1988. 1 disco: 33 $^{1}/_{2}$ r.p.m.
De Moreno contiene:
–Estos mis cabellos madre.
–Cortar me puede el hado.

Victoria de los Angeles. Live in Concert (1952-1960)
Estados Unidos, VAI AUDIO 1025-2, 1994. 1 disco compacto
De Moreno contiene:
–Definición
–Canción de jinete
–Canción de la barca triste

Índice onomástico

Adomián, Lan 56
Agretti, Vicenzo 108
Aguilar, Josefina 85
Alba, Duquesa de
Albéniz, Isaac 12, 16, 99, 100, 101, 104
Alberca, Juan 191
Alberti, Rafael 84
Alcaraz, José Antonio 52, 54
Alemán, Maritza 61
Alvarado, Pedro de 139, 143
Amparán, Joaquín 95
Aranguren, José 133
Arce, Cipriano 123
Arpa, Pedro de 137
Arrau, Claudio 87
Audet, Nicolás 150
Ausensi, Manuel 96
Auric, Georges 73, 104
Aznar, Beatriz 60
Bach, Johann Sebastian 29, 36, 46, 47, 53, 75
Bach, Johann Christian 51
Bal y Gay, Jesús 39, 88, 89, 95
Balbuena, Bernardo de 111
Baqueiro Fóster, Gerónimo 92
Barahona de Soto, Luis 170
Barrera, Cristóbal de la 112, 113, 114
Barriosa, Andrés 145
Bartók, Béla 46
Bathori, Jane 102
Baudelaire, Charles 106
Beascoa, Ricardo de 180
Beethoven, Ludwig van 15, 16, 46, 50, 51, 129, 134

Bejel, Benito de 148
Bellini, Vinienzo 108
Benavent, Ricardo 116
Benguerel, Xavier 79
Benítez, Fernando 12
Benjumeda, Torcuato 117
Bergamín, José 190
Bernal Jiménez, Miguel 17, 34, 55
Bertran, Joan B. 191
Bianco, Angelina 108
Bishop, Anna 107
Bochsa, (arpista) 107
Bonet, Narcis 79
Bonilla, José María 188
Bonilla, María 60, 188, 189
Bouchonier, M. 48
Bravo, Carmen 85
Bravo, Guillermina 56, 57
Brunello, Rino 52
Buxtehude, Dietrich 23, 75
Caballero, Cristián 95
Cabral de Melo, João 189
Calcáneo, María de los Ángeles 42, 70, 93
Camarón, José 117
Cambiaso y Verdes, Nicolás María de 118
Campo, Martín del 113
Campos, Rubén M. 137
Canalejas de Puerto Real 68
Canillas, Hulano de 148
Carlos V 137, 142, 148
Carrillo, Julián 92
Casanovas, José 79
Castro, Adolfo de 117
Catalejos, Tomás de 116
Cegarra, José 123
Cercós, José 79
Cerdá, Miguel 79
Cernuda, Luis 12, 18, 188, 189
Cerone, Pedro 111
Cervantes Saavedra, Miguel de 27, 39, 160
Clavé, Pelegrín 13, 107, 109, 190
Copland, Aaron 15
Cordero, Juan 112
Correa, Juan 125, 126, 127
Corredor Matheos, Josep M. 191

Cortés, Hernán 137, 148
Creston, Paul 52
Cruz, San Juan de la 16, 18, 130, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160
Cruz, Sor Juana Inés de la 18, 41, 125, 126, 127, 128
Cuauhtémoc 139
Cueto, Leopoldo de 118
Chaplin, Charles 73
Chávez, Carlos 23, 24, 25, 26, 27, 31, 35, 36, 37, 38, 41, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 87, 93, 145,
Chitz (cantante) 107
Chopin, Frédéric 46, 70, 71
D' Antoni, Giorgio 108
D'Indy, Vincent 88
Da Vinci, Leonardo 13
Dalamau, Eusebio 108
De Larrocha, Alicia 84
De los Ángeles, Victoria 14, 16, 18, 86, 87, 191, 192
Debussy, Claude 25, 29, 53, 59, 102, 104, 105, 161
Diaghileu, Serguéi 135
Dias, Pedro 112
Díaz de Auz, Miguel 144
Díaz del Castillo, Bernal 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148
Díaz, Porfirio 67
Domingo, Plácido 60, 189, 190
Domínguez, Francisco 72
Domínguez, Oralia 41
Dukas, Paul 104
Dushkin, Alexander 37
Enríquez, Manuel 54
Eschig, Max 105
Estrada, Jesús 126
Fabres, Antonio 13
Falla, Manuel de 40, 69, 105, 129, 130
Fargas, A. 108
Fargue León, Paul 106
Farina 69
Farnaby, Giles 84
Fauré, Gabriel 106
Fernández de Castro, Luis 94
Fernández Ledesma, Gabriel 57
Fernández, Juan 113
Fernández, Justino 13, 189
Ferrer, Ana 108

Fidias 27
Flavigny, Bernard 91
Flores, Anastasio 53
Francisco I de Francia 137, 142, 148
Franck, Cesar 47
Froz, Juan de 113
Fuentes, Aurelio 91
Fuentes, Carlos 12
Fuentes, Fernando de 72
Galindo, Blas 14, 34, 38, 39, 40, 56, 57, 76, 77, 94, 111
Gandulfo e Irioto, José 117
García Lorca, Federico 13, 18, 69, 188, 191
García Mora, Miguel 36, 37, 48, 56
García Terrés, Jaime 12
Garden, Mary 59, 102, 103, 104
Gaudí, Antonio 16, 128, 129
Gaya, Ramón 14, 15, 16, 18, 26, 27, 89, 166, 188, 189, 191
Gil-Albert, Juan 14, 16, 188
Giordano, Umberto 61
Gomez, Giuseppe 108
Gomezanda, Antonio 46
González Bias 101
González Bocanegra, Francisco 109
González el Granadino 117
González, Irma 24, 54, 92, 187, 188, 189
González, Margarita 61, 189, 190, 191
Goya, Francisco de 117
Grado, Alonso de 148
Granados, Enrique 104
Grijalba, Juan de 138
Guerrero, Ignacio 88, 188
Guillén, Nicolás 84
Gutiérrez Heras, Joaquín 12
Halffter, Ernesto 37
Halffter, Rodolfo 36, 37, 38, 39, 48, 72, 92
Haydn, Franz Joseph 12, 115, 116, 117, 118, 119
Hernández de Córdoba, Francisco 138
Hernández Moncada, Eduardo 48, 53, 62
Herrera de la Fuente, Luis 38, 91
Herz, Henri 107
Hindemith, Paul 17, 30, 31, 38
Honegger, Arthur 104
Iglesias, Franco 60
Imperio, Pastora 67
Jiménez Mabarak, Carlos 15, 34, 41, 52, 94, 111

Jiménez, Juan Ramón 104
Kahan, Salomón 93
Kierkegaard, Soren 11
Krenek, Ernst 15, 87
Lagunes, Jorge 54
Lamaña, José María 87
Lavista, Raúl 72
Leblanc, Georgette 102
Leibnitz , Gottfried Wilhelm 32
Lienas, Juan de 34
Liszt, Franz 14
Loaysa, José 128
López Capillas, Francisco 128
López de Santa Anna, Antonio 109
López Maldonado 166
López Velarde, Ramón 29, 76
Lorenzale, Claudio 107
Luján, Néstor 84
Llopis, Arthur 106
Maeterlinck, Maurice 102
Magriñá, Enrique 86
Malats de Pixot, Joaquina 99
Malats, Joaquín 99, 100, 101, 104, 133
Malats, María 99
Mallarmé, Stephan 106
Mancera, Marquesa de 125
Manjarres, Giuseppe 108
Manzano, Gertrudis 187
Marchena, José 68
Marés, Francisco 190
Markova, Alicia 57
Marot, Blanche 102
Martínez, Soledad 16, 188, 192
Marziali, Giulia 108
Mas-Pocell, Catterina 108
Massenet, Jules 25
Massine, Leonid 135
Matas, Carmen 104
Matas, José Ricart 105
Mateo de Dallo, Miguel 128
Maza, Francisco de la 16, 89, 127, 188
Mazzitelli, César 128, 129
Medina de Ortega, Guadalupe 15, 87, 188
Medinilla, Pedro de 112
Melo, Juan Vicente 12, 52, 93, 110

Mendelssohn, Felix 41
Mendoza, Antonio de 137, 148
Mendoza, Vicente T. 95
Menotti, Gian Carlo 60
Mercadante, Giuseppe 110
Mérida, Ana 56
Merly, Luigi 108
Mestres, José María 79
Milhaud, Darius 15, 51, 104, 189
Millares Carlo, Agustín 182
Minetty, Antonio 108
Mitropoulos, Dimitri 15, 87
Moctezuma Xocoyotzin 139, 143, 144
Mojica, Gildardo 54
Mompou, Federic 84, 85
Moncayo, José Pablo 14, 23, 38, 39, 54
Montaner, Josep María 17
Monteux, Pierre 89
Montiel, Armando 54, 93, 189
Montiel, Justo 112
Montsalvatge, Xavier 83
Monzón, Baltazar de 113
Morales, Angélica 45, 46
Morales, Juan A. 190
Moreno Villa, José 135
Moreno, Antón 112, 113, 114
Moreno, Bernardo 187
Moreno, Juan 137
Morera, Enrique 84
Morón, Hulano 148
Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 26, 27, 134
Muench, Gerhart 47
Murillo, Josefa 38, 187
Mussorgsky, Modest 28
Narváez, Pánfilo de 139, 142, 143, 149
Neruda, Pablo 34
Nicón, Francisco María de 118
Nietzche, Friedrich 13
Niña de la Puebla 68
Novaro, Augusto 14, 15
Novo, Salvador 41
Nunó Roca, Jaime 109, 110, 190
Ocampo, Gonzalo de 147
Ochoa, Salvador 38, 61, 88, 93, 189
Olmedo, Bartolomé de 148

Ortega, Ricardo 87
Ortiz, *el músico* 145, 148
Pahissa, Jaime 84
Palomar, Carlos 95
Paredes, Condesa de 126
Paz, Octavio 12, 16, 188
Pellicer, Carlos 41
Pemán, César 117
Peralta, Ángela 12, 108, 112
Pereda Valdés 84
Pérez Galdós, Benito 133, 134
Pérez Márquez, José 38
Picasso, Pablo 35, 129, 130
Pleyel, Ignaz 70
Ponce de León, Luis 145
Ponce, Manuel María 14, 47, 55
Porras (cantor) 148, 149
Poulenc, Francis 48, 104
Prados, Emilio 14, 188
Praxíteles 50
Prieto, María Teresa 54, 55
Pro y Ruiz, Serafín 118
Pruneda, Salvador 72
Puig, Carlos 38, 94
Pujol, Juan Bautista 104
Pulido, Esperanza 12, 92, 107, 110, 111, 112
Quezada, Cristina 54
Ramírez, Rosalío 72
Ravel, Maurice 14, 15, 25, 28, 50, 104, 105
Revueltas, Silvestre 28, 38, 72, 111
Reyes, Alfonso 134, 135, 136
Reyes, Víctor 94
Riedmayer 117
Rilke, Rainer Maria 44
Rimoch, Rosa 60
Rimont, M. 108
Ríos, José 34
Rivera, Diego 87
Robinns Landon, H.C. 116
Rodríguez Marín 166
Rodríguez, María Teresa 46
Rodríguez, Sebastián 148
Rolón, José 14, 56, 187
Romero, Jesús Carlos 12
Rosales, Rodolfo 38

Rossi (cantante) 107
Rossini, Gioacchino 53, 108
Roussel, Albert 104
Rubeo, Juan Bautista 149
Sáenz de Santa María, José 115, 116, 117, 118
Sáenz, Ignacia 117
Sáenz, Pedro 117
Sainz de Robles, Federico 133
Salazar, Adolfo 12, 13, 14, 39, 51, 69, 87, 88, 90, 91, 178, 188
Salazar, Antonio de 128
Salazar, Gonzalo de 147
Saldívar, Gabriel 12
Sánchez, José 24, 27
Sand, George 70
Sandi, Luis 29, 34, 39, 60, 92
Sandoval, Gonzalo de 140
San Pablo 44, 154
Santos, Concha de los 24
Santos Torrella, Rafael 189
Satie, Erik 36, 48, 104, 106, 130
Sauer, Emil von 45
Savinio, Alberto 13
Scarlatti, Alejandro 36
Schenger, Rudolph 73
Schmitt, Florent 104
Schoenberg, Arnold 15, 87
Schumann, Robert 47
Sellés, Aurelio 68
Severac, Joseph Marie 104
Shakespeare, William 27
Shostakovich, Dimitri 52
Silva, Roberto 24
Solana, Rafael 16, 188
Soler, Josep 43
Solórzano, Guadalupe 60, 61, 189, 191
Sopranis, Hipólito Sancho de 117
Soriano, Juan 16, 188
Stravinski, Vera 88
Stravinski, Igor 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 75, 88, 89, 130, 135, 160
Szeryng, Henryk 84
Tailleferre, Germaine 104
Taltabull, Cristófor 44
Tapia Caballero, Arnaldo 52

Tapia Colman, Simón 56
Tapia *atabalero* 149
Tchaikovsky, Piotr Ilich 30, 33, 50
Tello, Rafael Jesús 34
Tercero, Juan Diego 94
Teyte, Maggie 102
Toussaint, Manuel 127
Trinchier, Simone 108
Uhlenbroeck, Franke 52
Unamuno, Miguel de 167
Urbán, Max 72
Urreta, Alicia 54
Vaccarí, François 117
Valdés, Viviano 47
Valéry, Paul 50, 84
Valladus, Mateo 128
Valle, Homero 54
Valle, Fray Tomás del 117
Valls, Manuel 79
Vargas Lugo, Elisa 127
Vasconcelos, José 135
Vassallo, Luis 190
Vázquez, José Luis 18
Vega, Félix Lope de 170
Velázquez, Cosme 117
Velázquez, Diego 142
Velázquez, Diego de Silva y 16, 27, 86
Velázquez, Zacarías 117
Verbitzky, Sonia 15, 111, 188, 189
Vilar, José 110
Vilar, Manuel 12, 107, 108, 190
Villalpando, Cristóbal de 125, 126, 127
Villaurrutia, Xavier 16, 41, 188
Viñes, Ricardo 104, 105, 106
Viveros, Olga 38
Wagner, Richard 25
Weingartner, Felix 24
Whitman, Walt 58
Woodrow, Aurora 61, 189
Zambrano, María 11, 13, 18, 19, 32, 189
Zarza, Vasco de la 39
Zumárraga, Fray Juan de 112, 114

Detener el tiempo, escritos musicales
Terminó de imprimirse el mes de marzo de 1996
en Gráfica, Creatividad y Diseño, S. A. de C.V.,
Emma 126, colonia Nativitas, C.P. 3500,
tels.: 672-4824 y 672-4075, con un tiro de 1000 ejemplares.
En su composición se utilizó tipografía Friz Quadrata,
y Times Ten de 10, 9 y 8 puntos.

Salvador Moreno (Orizaba, 1916) es una de las personalidades más versátiles de la vida intelectual mexicana del siglo XX. Sus múltiples facetas –compositor, pintor, poeta, historiador, crítico, musicólogo– lo obligan a describirse a sí mismo como una persona *muy inquieta, eso que llaman «polifacético».*

Detener el tiempo reúne una selección de sus escritos sobre música donde la variedad característica de la vida del autor se refleja inexorablemente. El lector encontrará lo mismo crónicas y críticas de conciertos legendarios que especulaciones estéticas sobre el concepto de la música. Entre estos límites, que son los señalados por la simple reseña musical y la estética musical, el autor va construyendo su propia visión de la música ayudado por algunos elementos tan inusuales como afortunados: la presencia y relación constante con las demás artes, el contacto íntimo y privilegiado con diversas figuras y una sensibilidad atenta capaz de trascender los límites habituales del concierto o la grabación para escuchar la música de algún cuadro o de una novela.

INBA