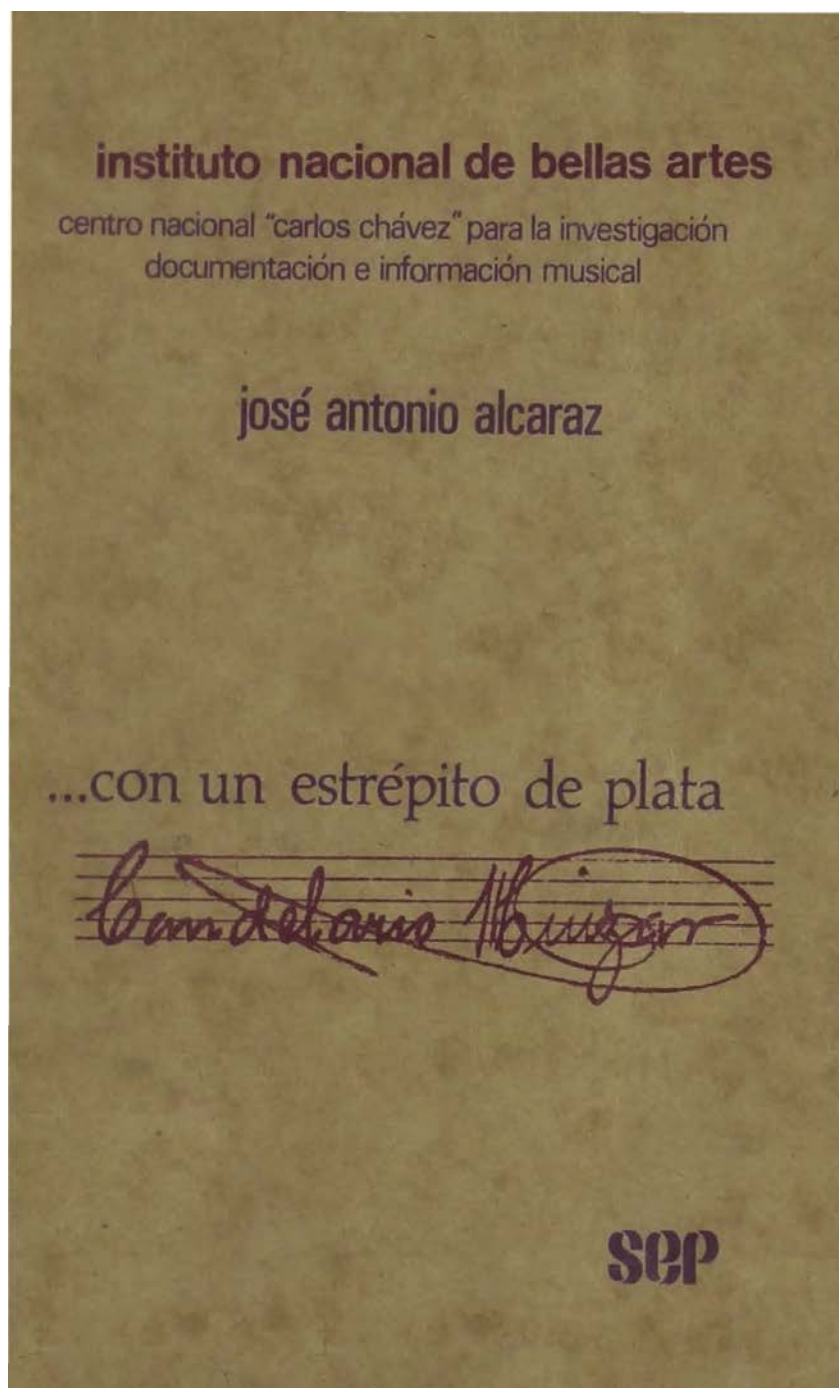


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Alcaraz, José Antonio, ...con un estrépito de plata, México, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", (Ensayos 1), 1983, 60 p.

instituto nacional de bellas artes

centro nacional "carlos chávez" para la investigación
documentación e información musical

josé antonio alcaraz

...con un estrépito de plata

Camelotario Bringer

SEP

CENIDIM
DIFUSION

josé antonio alcaraz

CENIDIM
DIFUSION

...con un estrépito de plata

CENIDIM
DIFUSION

colección ensayos



instituto nacional de bellas artes

lic. javier barros v.
director general

lic. jaimé labastida
*subdirector general de educación
e investigación artística*

mtro. manuel enríquez
director del cenidim

(c) josé antonio alcaraz, 1983.

este trabajo fue realizado como parte de las labores de investigación
dentro del *cenidim*, durante el año de 1982.

impreso en méxico.

este trabajo está dedicado tres veces y una sola:

*In memoriam José Pablo Moncayo.
En el XXV aniversario de su muerte.*

*Para Amalia Hernández, impulsora infatigable
de la música mexicana.*

*A la Orquesta Sinfónica Nacional y su director
Sergio Cárdenas, quienes tanto han contribuido en
los años recientes al conocimiento de la música
escrita por Candelario Huízar.*

A manera de preliminar

Textos diversos, realizados con distintos orígenes y propósitos, se agrupan aquí para intentar una (mínima) contribución a los festejos que conmemoran el Primer Centenario del nacimiento de Candelario Huízar, uno de los compositores más importantes para el nacionalismo musical mexicano.

Varias de estas notas han ido surgiendo de manera pragmática, destinadas a algún programa sinfónico donde se ha ejecutado la partitura correspondiente o bien como reseña periodística ante la audición de otra.

Por fortuna, en los últimos años la obra de Huízar ha sido frecuentada cada vez más, lo que contrasta con un largo período donde apenas alcanzaban a ser escasas las audiciones y aparecía alguna grabación eventual.

Me parece que para el catálogo del músico zacatecano, la producción orquestal constituye el sector medular, el más consistente a la vez que prototípico y redondo.

Por ello he centrado enteramente mi atención en este aspecto, dejando a los autores cuyos escritos se recojen aquí en razón de su mérito propio —émotivo, técnico o histórico— la tarea de dar testimonio (cuando tal cosa es posible) acerca de otros géneros en la música de Huízar. Ocasionalmente estos textos ajenos han sufrido ligeras alteraciones, en razón de sus funciones dentro del contexto que aquí se desearía crear.

Como parte de una investigación encargada por el CENIDIM, y realizada dentro de sus trabajos tendientes a la exploración o estímulo de una posible imagen de nuestra identidad nacional, han sido escritos —destinados a esta publicación— los textos acerca de la *Sinfonía IV "Cora"*, *Surco e Imágenes*. Asimismo, los publicados anteriormente se han revisado y, en la mayoría de los casos, han sido ampliados.

El adentrarse en la música de Huízar, su conocimiento y consumo —convicción plena— habrá de rendir resultados decisivos, tal como lo fuera en otro vector su labor didáctica, misma que contribuyó, sin duda, junto con las enseñanzas de Carlos Chávez, a la integración de la personalidad compositiva manifiesta en la obra de su discípulo más

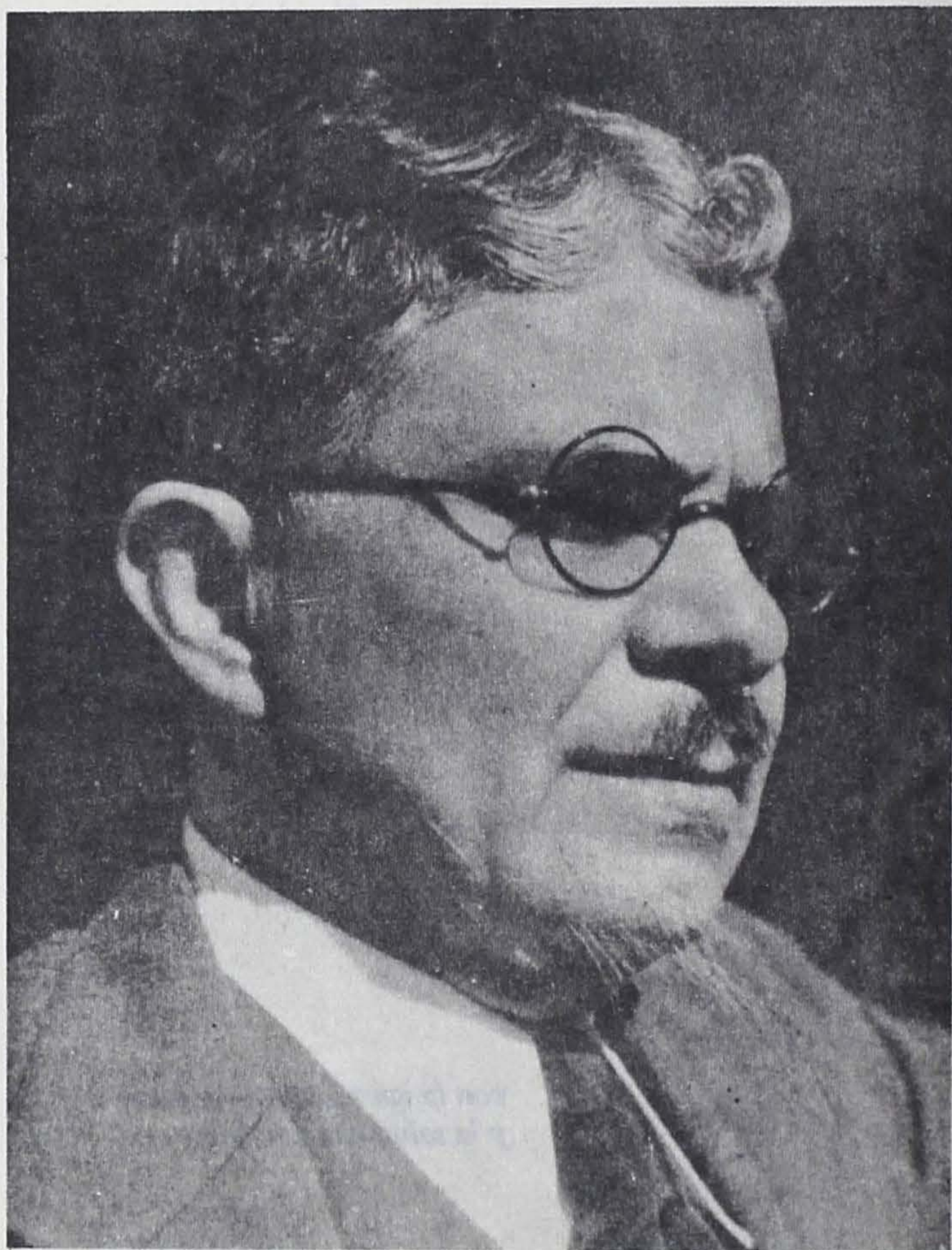
importante: José Pablo Moncayo, otro compositor fundamental para la compilación mexicana.

Cada día la obra de Huizar —voz adulta— se obstina en demostrar hasta qué punto forma parte del complejo vital, cambiante, incluso con frecuencia (felizmente) contradictorio, que constituye la música escrita en México durante el Siglo XX.

N.B. El título de este trabajo, así como todos los epígrafes provienen de la obra poética de Ramón López Velarde, nacido al igual que Candelario Huizar, en Jerez, Zacatecas.

*con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto*

Todo...



Candelario Huízar hacia 1940.

HUIZAR, SINFONISTA

Cualquier intento de análisis, incluso somero, acerca de la producción de Candelario Huízar (1883-1971), terminará más temprano que tarde por señalar la escritura sinfónica como vertiente principal de su catálogo.

El ámbito orquestal se reveló de manera clara una vez con otra, como terreno ideal para encarnar lo mejor y más importante de los poderes creativos del compositor mexicano: don y maestría se amalgaman ahí hasta constituirse en un todo a la vez concreto e irrepetible.

Incluso su re TRABAJAR materiales ajenos (Haendel, Franco, Vivaldi, Aldana, Rosas, Bach, etc.) al trasladarlos a un campo orquestal —como parte de aquellas tareas típicas del compositor que ha alcanzado cierta maestría— insiste en señalarlo como poseedor de pericia y fantasía creativa innegables en estos dominios.

Y el núcleo mismo de su compilación —punto dominante y manifestación por excelencia— puede afirmarse, sin cortapisas, lo constituyen sus cinco *Sinfonías*. Estas partituras encarnan, expanden o concretan, sintetizan y son epítome, lo mismo del pensamiento que de la acción de su creador.

En el Huízar sinfonista los logros son constantes, aparecen como producto de un proceso evolutivo llevado a cabo en forma orgánica, sin inclinarse jamás por lo arbitrario, postizo o artificial. En Huízar cada detalle marcante o hallazgo son productos legítimos de una actitud de investigación tenaz, cuyas resultantes suman lo individual a lo ajeno, absorbiendo así de la creación de otros cuanto le es conveniente o necesario, articulándole de acuerdo a los requerimientos propios; todo ello al interior de un ininterrumpido proceso gradual.

La orquesta es para este compositor mexicano una vasta circunscripción a ser explorada, cuyas dilatadas perspectivas se nutren y prosperan de manera lo mismo sensorial que conceptual, haciendo intervenir para ello tanto experiencias emotivas como convicciones de índole socioartística (su evidente afiliación a raigambres nacionales) o el avío artesanal que le proporcionan sus conocimientos técnicos, tan manifiestos en la solidez de sus organizaciones, nunca puestos en evidencia como mero despliegue ostentoso.

Esto último porque, como lo señala Luis Sandi (1905) de manera tan aguda, "Huizar fue de los que estudiaron con escrúpulos y realizaron exactos sus ejercicios escolásticos, los que pasaron años y años domando contrapuntos reacios, eslabonando cánones indómitos... incontaminado de la estulticia de los dómines".

Porque el compositor que hoy —a las puertas de la celebración del Primer Centenario de su nacimiento— admiramos: el Huizar enfático, incisivo, contundente, es ante todo un ecléctico que actúa con gran desenfado; con esa libertad que sólo puede dar la ignorancia adquirida (sabia paradoja que Paul Dukas pedía de sus alumnos de composición). Así, Huizar es indistintamente homófono o polifónico; la heterofonía tampoco le es ajena: recurre a ella con el mismo desparpajo con que deja deslizarse un acorde tonal simplísimo, casi primario, en medio de un pasaje disonante; es elíptico al entrelazar una clara marcha diatónica (con sus "escalones" muy bien definidos) a la pirotecnia de un cromatismo sugestivo.

En el Huizar sinfonista hay un uso magistral de materiales contrastantes: es evidente la forma en que se alternan su inagotable energía y exuberancia en continua expansión con una expresividad penetrante, desolada, evocativa, colocada al otro extremo y que se corporeiza en los instrumentos de aliento pertenecientes a la familia de las maderas, principalmente el oboe.

Esto ocurre por ejemplo en la *Sinfonía IV "Cora"* (1941-42) donde masas sonoras profusas, eufóricas, convulsivas que se escuchan hacia el final del tercer movimiento, han tenido como antecedente pasajes contemplativos; éstos han sido entreverados con gran habilidad para provocar lo que podrían llamarse "distensiones de antemano". Tensores, relajamientos y equívocos obedecen aquí a un sentido estratégico de particular lucidez.

La propulsión vital de los pasajes climáticos suele localizarse en el hábito que tiene el compositor de liberar fuerzas rítmicas, presencia étnica voluntariamente puesta de relieve, mismas que con frecuencia invocan el ancestraje precolombino. Tal es el caso de varios episodios en la *Sinfonía II "Ochpaniztli"* (1935-36, rev. 1939) donde la percusión no sólo crea situaciones de este tipo, sino además granula las texturas a la vez que, en otro vector, crea sugerencias atmosféricas tan deliberadas como certeras.

De esta manera, el movimiento final de la *Sinfonía V* (1960) puede ser encuadrado como resumen y fusión, pues en este fragmento parecen compendiarse corrientes nutricias y experiencias, que van desde

el lirismo trágico hasta las cargas étnicas; o de la sucesión abrupta a la recapitulación *sui generis*; de la línea desnuda al bloque colorido; del acorde estático a la animación del complejo polirrítmico.

— Todos estos elementos y secuencias están cargados por igual de plasticidad como son testimonio de lo que señala Silvestre Revueltas: “Ha sabido aprovechar el material adquirido para construir su obra con un sentido nuevo y una nueva dirección de acuerdo con su idiosincracia racial: no “mariachi” estilizado, sino hondo cantar ancestral, que conserva la fuerte contextura de una ideológica raza que no ha sido conquistada...”

En consecuencia, bien puede afirmarse que la suma de características en la producción del Huízar de las cinco *Sinfonías*, pone de manifiesto su multipolaridad aun cuando conserve un fuerte sentido unitario: en él pueden discernirse por igual (entre otros rasgos marcantes) una práctica singular de estructuración con áspero trasfondo romántico y la elocuente persistencia de las músicas-paisaje.

Sinfonia no. 4.

Largo. M. (1=42.)

Poco più. 1=58

L. Krizan

Flautas I-II

Flautas III-IV

Oboes I-II

Clarinetes I-II

Clarinetes III-IV

Saxofón Alto

Saxofón Tenor y Barítono

Cornos I-II

Cornos III-IV

Trompetas I-II

Trompetas III-IV

Trombón I

Trombón II

Trombón III

Pericones I

Pericones II

Beluta

Orpa.

Largo. M. (1=42.)

Poco più. 1=58

Violín Iº

Violín IIº

Viola

Violonchelo

Contrabajo

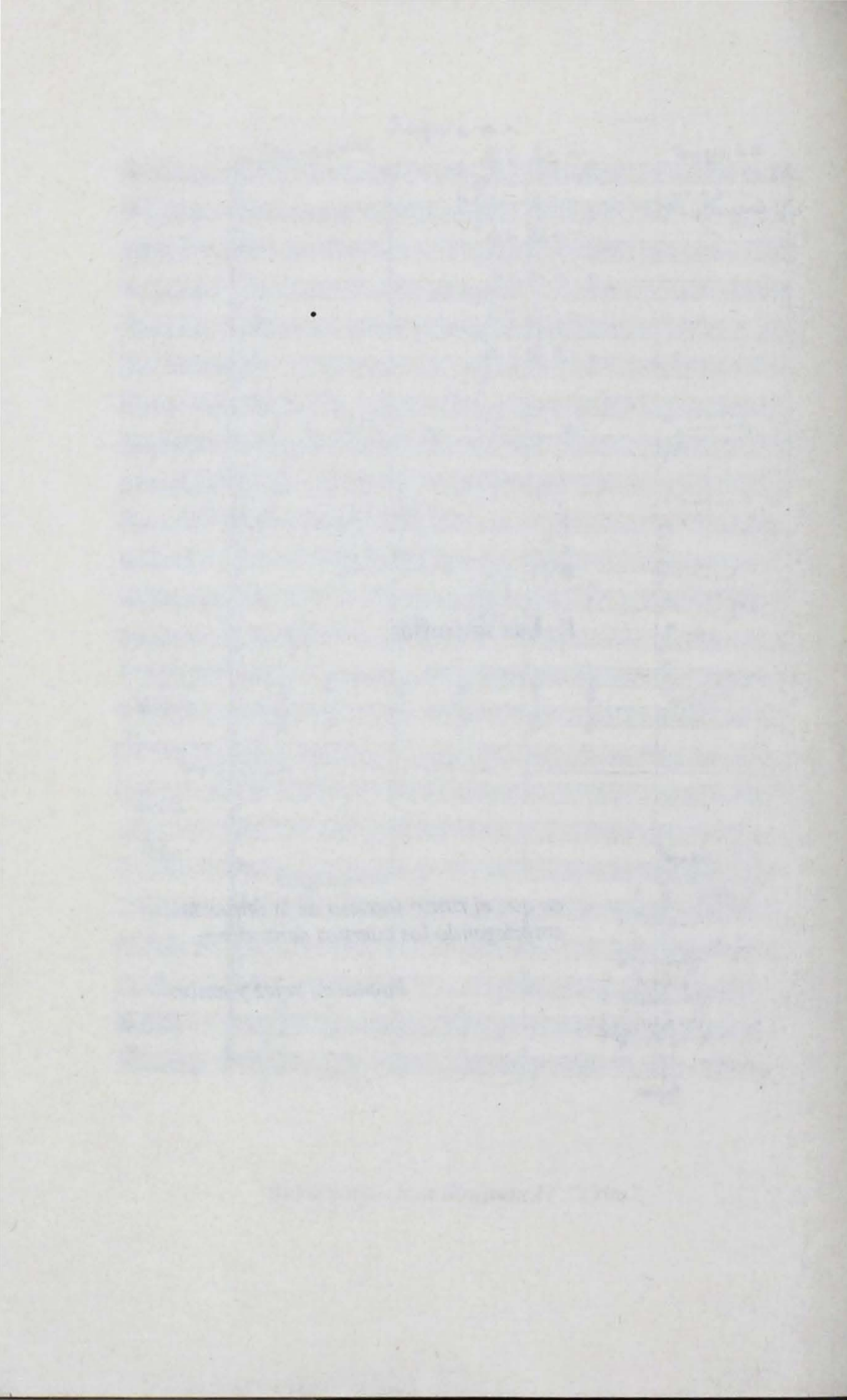
comp. f

Manuscrito de la Sinfonía IV "Cora".

I. Las sinfonías

*en que el ritmo travieso de la orquesta
embriagando los cuerpos danzadores*

Poema de vejez y amor.



SINFONIA I

Desde la bien lograda declaración de principios con que se abre, la *Sinfonía I* (1930) de Huízar, establece su carácter afirmativo, pues tras esta enfática e incisiva aseveración, aparecen numerosos eventos donde toda posible ambigüedad o duda han sido descartadas. Esto no deja de ser curioso, pues en sus sinfonías posteriores, donde Huízar —a diferencia de ésta— evidencia su personalidad de manera plena, el equívoco o la anfibología suelen ser rasgos característicos.

Sin embargo, en esta partitura es ya notable un rasgo recurrente, que fundamenta con firmeza el estilo de Huízar: el primer movimiento de la *Sinfonía I* tiene un corte episódico. A la mera audición, aún los desarrollos parecen exposiciones. Otro elemento marcante se patentiza: la diestra orquestación explota, con dramatismo, las posibilidades a su alcance.

En este movimiento inicial, se manifiestan así muchos detalles atrayentes, entre ellos sus contrastes continuos. Si se quiere, la estructura puede relacionarse con una forma sonata *sui generis* donde emerge el Huízar que sabe ser rudo —por ello estimulante— y anticonvencional.

La imaginación de amplios vuelos en el fragmento, lo hace aparecer con frecuencia como poema un tanto heroico, cuyo trasfondo absorbiera los perfiles de algún canto campestre.

El diseño general de la *Sinfonía* —en especial el hecho de tener sólo tres movimientos— la sitúa en una región vecina a los campos de acción de ciertas sinfonías francesas escritas durante los últimos años del siglo XIX, como pueden ser las partituras del género, (1889-90 y 1896, respectivamente) en Chausson (1855-1899) y Dukas (1865-1935)*. Incluso no resulta del todo difícil percibir a distancia la lección de la escritura de D'Indy (1851-1931); o más bien, ciertas afinidades con ella.

En este primer extremo de la arquitectura tripartita, llama poderosamente la atención el uso de los metales, que contribuye a una densidad general lograda con acierto. Al somero inventario de fac-

* Sergio Cárdenas, a cuyo admirable apostolado debemos la resurrección de esta partitura, hecha a un lado durante más de veinte años, expresa —con violencia— su desacuerdo. Para él, Bruckner (1824-1896) constituye la referencia manifiesta.

ciones peculiares, distintivas, deben sumarse las bien moldeadas proporciones del todo, así como el atractivo clímax final de este exordio.

En el segundo movimiento, se antoja que el Huízar nacionalista empieza ya a despuntar; observación confirmada paulatinamente al ir transcurriendo el fragmento: tal como sucede en sus obras maduras, las maderas, expresivas, evocativas, dominan el contexto sonoro en un ambiente un tanto rural, muy filtrado.

Las coloraciones del arpa, particularmente idóneas, son notables.

En este movimiento lento, es notoria una mayor unidad que en el precedente. Muy hermoso el final por disolución.

Se puede deducir que el final era visto con predilección por su autor, quien consideraba sus logros convincentes al punto de autorizar su ejecución aislada, sin temor de, por ello, atentar contra la contextualidad.

Varias veces la Orquesta Sinfónica de México ejecutó este *scherzo* como pieza sinfónica dotada de un valor propio, sin unirla al resto de la *Sinfonía*. (Cabe destacar, de paso, la versión íntegra dirigida por Revueltas en 1933).

Domina el trozo una deliciosa agilidad de danza cuyos capítulos están claramente delimitados, en forma más marcada que en los dos movimientos anteriores, siendo esto notorio en las secciones de contraste. A diferencia, se diría que no hay un tan marcado intento de integración global; el sentido orgánico es otro, pues como lo hace notar Francisco Agea: "Aunque por su forma es más bien un rondó, este movimiento, tercero y último de la *Sinfonía*, tiene efectivamente el ritmo y el carácter de un *scherzo*". Predomina un trazo rústico, juguetón; su vertiginosa frescura alterna con episodios cantables. En este transcurso, se hacen notar lo mismo ciertos procedimientos canónicos, que la insistencia rítmica o un vigoroso episodio himnico.

Sin ser manifestación de plenitud creativa de su autor (vale la pena insistir), la *Sinfonía I* de Huízar constituye, sin embargo, referencia preciosa para el análisis del proceso que llegó a integrar uno de los catálogos sinfónicos más importantes escritos en México. Pues, en esta primera manifestación dentro de la forma en que habría de alcanzar sus excelencias individualizantes, pueden observarse ya el dominio artesanal y sentido estratégico del músico mexicano.

La obra fue estrenada el 14 de noviembre de 1930 por Carlos Chávez (1899-1978) al frente de la Orquesta Sinfónica de México,

organismo del que, en ese momento, el propio Candelario Huízar formaba parte como cornista.

SINFONIA II *Ochpaniztli*

Ochpaniztli (1935-36, rev. 1939) es la segunda de las sinfonías compuestas por Candelario Huízar. En ella pueden precisarse con facilidad las mejores cualidades de la escritura del músico mexicano: orquestación viva llena de toques sorprendentes, mediante amalgamas poco habituales (ej.: violas paralelas a las trompetas); estructura rítmica de gran claridad; armonía sugestiva.

Esta obra fue estrenada el 4 de septiembre de 1936 por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez. Su reestreno fue el 25 de agosto de 1939 y el programa especifica: "Por su estructura musical es una sinfonía en tres movimientos" [aunque] "Al componer *Ochpaniztli* la idea de Huízar fue hacer un ballet".

En su nota acerca de *Ochpaniztli* Francisco Agea escribe: "Esta obra está inspirada en los relatos de una fiesta que celebraban los aztecas el último día del mes Oxpaniztli (6 de octubre). Era la despedida de las flores, cuando... las rosas iban a marchitarse. Honraban en esa fiesta a la diosa Xochiquetzal (diosa de las flores). 'Este día, dice el P. Durán, enramaban y componían de rosas sus personas y sus templos, casas y calles,... y así enrosados hacían diversos bailes y regocijos y fiestas y entremeses de mucho contento y alegría, todos a honor y honra de las rosas,... y ningún otro adherezo de gala ni de oro ni plata ni piedras ni plumas sacaban este día a los bailes sino rosas'.

"Cuando llegaba el día se reunían en el templo los fieles y... llevaban al sacrificio a una india vestida con el traje de *Xochiquetzal*.

"Después de consumado el sacrificio... todos los maestros y oficiales de las artes... se entregaban a la más regocijada danza, en que se tomaban muy variados disfraces de animales, como monos, perros, leones y tigres. Era un baile pintoresco y lleno de movimiento y gracia...

"Otro episodio que formaba parte de las fiestas, era el baile que celebraban en el altar principal del templo de Huitzilopochtli. Hacían una casa de flores y unos árboles artificiales llenos de flores olorosas; bajo el cielo de aquella casa sentaban a la diosa Xochiquetzal. Durante el baile bajaban unos muchachos vestidos de pájaros y otros de

mariposas, muy bien adornados con plumas de todos colores y se subían a los árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de las rosas.”

La *Sinfonía II* de Huízar está dividida en tres partes:

1. El cortejo que conduce a la víctima al templo, 2. Danza de pájaros y mariposas, 3. Baile de disfraces después del sacrificio.

Aquí, se evidencia la que de manera innegable constituye la veta más fuerte, de mayor “garra”, en la escritura de Huízar: la presencia precortesiana. Uno de cuyos máximos exponentes es, por supuesto, la *Sinfonía II “Ochpaniztli”*: participante clara de la arqueología imaginaria que caracterizó a cierta música vigorosa escrita en México en la década comprendida entre 1930 y 1940, donde esta obra figura al lado de la *Sinfonía India* (1935-36) de Chávez, *Cuauhnáhuac* (1930) de Revueltas (1899-1940), *Tribu* (1934) de Ayala (1908), *Bonampak* (1950-51) de Sandi (1905).

Blas Galindo (1910) ha llevado a cabo un análisis factual y conciso, que vale la pena reproducir:

“Los temas del primero y tercer movimientos están contruidos en escala pentáfona.

”El empleo de esta escala implica un problema serio, que su misma limitación trae aparejado: el peligro de la monotonía. Sin embargo, Huízar, con inteligencia y buen sentido, logra evitarlo por medio de las modulaciones que unen los temas. Por ejemplo: en el primer movimiento, encontramos el tema A construido sobre una escala pentáfona de Do y el tema B, sobre una escala, también pentáfona, de Re, las cuales se enlazan por una transición modulante.

”El segundo movimiento se ajusta a una forma muy simple y no encuentro en él rasgos que ameriten un estudio especial.

”El tercer movimiento, en forma sonata, está elaborado con temas pentáfonos: el primero en Do y el segundo en Si.

”*Ochpaniztli* es una verdadera sinfonía con ritmos propios de ballet. En ella, se emplea preferentemente una armonía de acordes en relación de quintas. Pocas veces se hace uso del contrapunto.”

Es evidente que en las *Sinfonías II* y *IV* de Huízar predomina la vertiente indígena, a diferencia de lo que sucede en las piezas orquestales (*Surco*; *Pueblerinas*; *Imágenes*) que a pesar de ciertos destellos ocasionales de este tipo, son susceptibles de ser calificadas globalmente como mestizas.

El primer movimiento puede considerarse como un conjunto de variaciones eslabonadas. En este montaje de ilustraciones dotadas de

fuerza casi visual, casi táctil, la percusión es en realidad un continuo sobre el que el resto de la orquesta despliega imágenes vívidas (sería tentador afirmar que de manera semejante a los Madrigales del Renacimiento en su esplendor último, ya en plena transición hacia el barroco).

Dicha orientación figurativa manifiesta se reafirma en el segundo movimiento, cuyo largo preámbulo es un episodio a base de veladuras, que se diría casi improvisado: como si naciera en forma respiratoria —con gran naturalidad, en el momento mismo— de los músicos que lo ejecutan. La sugestión ambiental, con sus cargas insinuantes, permite conectar el fragmento a la familia de las *nachtmusik* aun cuando el contraste entre cuerda y percusión al superponerse, engendra una trama evanescente semejante a la bruma que brota de la tierra al amanecer. Pulso y métrica insistentes, elementales, están animados por una pujanza atávica.

En *Ochpaniztli* está presente el Huízar suntuoso, opulento, sin dejar —jamás— de ser transparente.

SINFONIA III

La intención primera de Candelario Huízar, fue titular “Lucha” su *Sinfonía III* (1937-38). Tal idea quedó descartada, pues el compositor decidió evitar toda sugerencia de índole extrasonoro, presentando así el resultado de su trabajo como lo que se ha convenido en llamar “música pura”.

La partitura está dedicada a Carlos Chávez (1899-1978) y los integrantes de la Orquesta Sinfónica de México. Testimonio de la postura y participación de Huízar, tanto en el proceso de desarrollo del nacionalismo musical mexicano como las actividades de la OSM. Con este gesto el compositor festejaba asimismo el décimo aniversario de la orquesta.

Las sinfonías de Huízar parecen tener correspondencia por pares: de esta manera es posible asociar por sus propósitos, materiales, orígenes y tratamientos, la *I* (1930) con esta *Tercera*, así como la *Segunda* “*Ochpaniztli*” (1935-36, rev. 1939) y la *Cuarta* “*Cora*” (1941-1942). Quedando la *Quinta* (1960) a manera de resumen magnífico, al que concurren las diversas vertientes nutricias, aglutinadas por el compositor en un gesto de pronunciada síntesis. En la *Sinfonía III*,

es notoria la dilatación expresiva del primer movimiento: en este abigarrado prefacio, donde destacan varias veces frases líricas del clarinete, abundan las secuencias nobles, incluso suntuosas. Ideales e ideas se identifican de manera recíproca.

Su arrastre proviene en buena parte de una intensidad emocional donde brotes deslumbrantes se alternan con un tratamiento prominentemente de células de dimensiones reducidas, en una fisonomía particular —desbordante por momentos, artesanal en otros— relacionada a procedimientos cíclicos. El perfil general de este fragmento es majestuoso, vibrante; se diría que hay en su transcurso el impulso de una proclama. Desde aquí, queda establecido un hecho palpable: se trata de una obra de gran unidad. Cohesión y congruencia se instauran con firmeza, en términos propios.

Coherente con su factura cíclica, la *Sinfonía III* presenta, en el segundo movimiento, un scherzo que gira sobre su propio eje; tal como lo hace notar Francisco Agea: “El tema de la primera parte es una variación del “Motivo generador” y en el trío está tratado por su aumentación”.

La energía inagotable, compulsiva, de este fragmento con pulso caprichoso, con sus desenvueltos giros del fagot, no oculta el que aquí, inteligencia y eficiencia técnica tienden a parecer mayores que soltura e invención. Es posible considerar que dicha circunstancia obedece a la forma tradicional —y el corte conservador consecuente— de este segundo movimiento.

El tercero, *larghetto*, constituye una amplia reflexión. Si en la *Primera Sinfonía* Huizar logra ser ortodoxo y personal, en esta *Tercera* tiene una conducta a la vez espaciosa y epigramática (en especial durante este movimiento).

Esto, a pesar de su estilo un tanto rapsódico —de solemne simplicidad— sin caer jamás en un tono declamatorio. A pesar de los vericuetos que producen sus numerosos calados, el eslabonamiento (lo mismo de ideas que de secciones) es particularmente exitoso. Más que de hallazgos, puede hablarse aquí de consolidación.

El *allegro giusto* final, evidencia el don sinfónico de Huizar. Resulta hasta cierto punto veladamente obsesivo, aun cuando los contornos melódicos sean con frecuencia angulosos, distendidos. El círculo parece cerrarse con retornos manifiestos tanto al clima como al motivo generador del primer movimiento.

Las presencias dominantes son: elocuente sobriedad por una parte y deliberada transparencia por otra; obtenida esta última a través de

una sutil variación de los materiales. El final sereno abunda en párrafos tácitos, de vocabulario restringido y carácter subliminal.

Este voluntario apartarse de un final espectacular, demuestra hasta qué punto era ajeno Candelario Huízar a las concesiones: "siempre igual, fiel", hubiera dicho López Velarde (1888-1921).

SINFONIA IV Cora

Al igual que muchas otras partituras importantes escritas en México durante el apogeo del nacionalismo musical, la *Sinfonía IV* (1941-1942) de Candelario Huízar fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de México.

Esto ocurrió el 7 de agosto de 1942, bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos (1896-1960). En las *Notas al Programa*, Francisco Agea sugirió: "...bien podría llamarse "Sinfonía Cora", puesto que toda la obra está construida por temas de cantos y danzas de los estados de Zacatecas y Jalisco". Tal denominación persiste hasta ahora.

Al correr del tiempo, esta partitura constituye una de las demostraciones más palpables y vigorosas del talento, individualidad, oficio y maestría en terrenos de orquestación, de su autor.

Su materia musical es ácida, de dinamismo exuberante, hasta llegar a alcanzar por momentos cierta atlética lozanía, muy refrescante.

Se inicia con una introducción-proclama, cuya decisión rompe la flauta con un material que —más allá de su apariencia— es en realidad tenso, sobre un fondo de cellos y bajos.

A notar: la intervención del teponaxtle. Bien puede tomársele a manera de declaración de principios a la vez que como un elemento sonoro cuya participación marca claramente la presencia de un sistema pentáfono. La textura que se deriva, está continuamente identificada con el transcurso melódico del fragmento, conciso, escueto. La voz sucinta del instrumento indígena, provoca en el autor reverberaciones y acumulaciones que predominan por sobre su habitual ánimo liberador.

El segundo movimiento se sirve del esquema formal clásico de un *scherzo* y bien puede calificarse como el más logrado de toda la obra. Le tipifica un impulso motor, infatigable. Gracias al mismo, bien puede decirse que la *Cuarta* encarna el aspecto festivo del mismo universo sonoro cuyo elemento trágico marca en forma indeleble al primer movimiento de *Ochpaniztli*.

La célula motívica recuerda por momentos la canción popular infantil "Ya los enanos, ya se enojaron...", que sirvió de base a José Rolón (1875-1945) para su poema sinfónico *El Festín de los Enanos*. A diferencia, aquí tiene un marcado sabor y corte indígenas. El material melódico se escucha cada vez más dilatado: como si el regocijado impulso de danza que nutre todo el movimiento, se expandiera en una celebración animada por el júbilo que llega a impregnar la atmósfera de modo patente.

El tercero *andante*, provee el necesario contraste tanto en la vertiente anímica como de coloración; predomina un clima evocativo, puesto de relieve con especial acierto por corno inglés y celesta.

La íntima nostalgia de esta secuencia se refleja en la amplia cantabilidad de sus frases muy sostenidas, que se alternan con breves episodios a manera de puente emocional tras los que vuelve el lirismo, del que está excluido —sin embargo— cualquier efusión melodramática. Se ha eliminado la posibilidad del exceso o la inflexión sentimental mediante la recurrencia del corno inglés, que traza su dibujo eventualmente sobre un trasfondo del arpa.

El *allegro* último es una música matinal, como buena parte del primer movimiento; los componentes son igualmente explosivos.

Se inserta alguna meditación contrastante y, súbitamente, nos parece oír un vals que brota del organillo ambulante. Esas visiones fugaces se ven pronto absorbidas, por un contexto deslumbrante, que curiosamente —se diría— tiene un aura broadwayiana.

Los nombres de Richard Rodgers (1902-1980) o Robert Russell Bennett (glamuroso transcriptor de Gershwin y Offenbach), atraviesan la memoria como referencia tangencial en medio de los momentos estroboscópicos que integran este óptimo movimiento final.

SINFONIA V

I. *Lectura...*

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

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

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

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

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

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

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

Una lectura somera de la partitura, carente por supuesto de la indispensable ratificación que produce la veracidad auditiva, permite formular algunas observaciones acerca de la misma.

Primer movimiento (Largo, 4/4). Fundamentado en un motivo breve que se escucha con insistencia. El ambiente denota una situación de bitonalidad que satura; más acerca del universo modal que del mundo de la tonalidad. Hay numerosos detalles “mexicanos”, especialmente en el color instrumental por el uso del Huéhuetl, Tenábari, (instrumento de la familia de los cascabeles, que participa de la naturaleza de estos y de la sonaja: racimo de capullos de mariposas que produce una textura a la vez rugosa y suave, de articulación seca).

El motivo “celular” se va viendo reforzado a cada aparición, lo que ocasionalmente opera leves mutaciones en él. La forma se acerca a un *allegro* de sonata sumamente libre, entendido más como referencia en el trasforo que en funciones de modelo directo.

Segundo movimiento (Allegro assai; 9/8). Se inicia con una pulsación regular de timbales, que da al fragmento una naturaleza afín al juego. Su carácter algo prokofiano (por dar alguna referencia) se ve acen-

tuado por el uso bufo de las maderas y llega —por contradictorio que esto pueda parecer— a un tumulto resplandeciente de gran discreción.

Hace pensar ocasionalmente en ciertos pasajes de una de las obras rapsódicas más logradas de Huízar: *Pueblerinas* (1931). “Entre las obras de Huízar, *Pueblerinas* es quizá la más espontánea y la que revela más claramente la personalidad de su autor. Inspirada en recuerdos de su tierra natal (Jerez, Zac.)... La obra es cien por ciento mexicana, no sólo por los temas populares que contiene, sino por el espíritu y el sentimiento con que están tratados”. (Francisco Agea).

Tercer movimiento (*Andante*, 5/8). El corno inglés establece un suave ambiente “nocturno” al que contribuyen las intervenciones de instrumentos capaces de aportar una coloración atmosférica: arpa, celesta y glockenspiel. Dentro de este corte lírico es notable una frase que cantan los oboes así como el apoyo del fagot, y otra —muy especial— hecha por el primer oboe solo a dúo con el corno inglés en un exquisito, agreste, dibujo paralelo.

Cuarto movimiento (*Largo*, 4/4, *Allegro moderato*). El episodio marcado *largo*, sirve a manera de introducción y en él es posible percibir un vigoroso sentido dramático muy contenido. cambia el tiempo para exponer el *allegro moderato* donde destaca un pasaje de oboe sobre fondo de xilófono y huéhuetl. Después de un amplio desarrollo *sui generis*, alternan el *largo* y el *allegro moderato* efectuando apariciones sucesivas e impulsando gradualmente el todo hacia un esplendente final.

II. ...y audición.

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

Varias observaciones tomadas durante la ejecución, el 18 de marzo de 1979, se transcriben aquí en un intento de enfatizar las múltiples y evidentes cualidades de tan atractiva partitura.

Primer movimiento. Después del solemne inicio, un tanto fanfarria, es notable la intervención de la cuerda, muy semejante al uso que de esta familia instrumental hace Falla (1876-1946) en sus grandes

ballets; rasgo de particular coherencia, pues el todo da la impresión de tener un pronunciado aire "español". La abundancia de secuencias yuxtapuestas, se traduce en un corte rapsódico. Y si recuerda a Shostakóvich (1906-1975) en sus líneas melódicas e instrumentación, el trazo general (en cuanto a diseño formal) es de Enesco (1881-1955).

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

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

Tercero. Se estaría tentado a afirmar que mira del lado de Ponce (1882-1948) o Bernal Jiménez (1910-1956); pero es Huízar, muy Huízar. Es el mejor momento de toda la obra: la intensidad linear de las secuencias alternadas, una gran discreción (casi pudor) así como el sereno dibujo que hacen oír oboe y corno inglés, fundamentan esta afirmación. La sobriedad de su lirismo y una construcción que por momentos parece haber sido derivada de una chacona, ponen de relieve su clara afinidad con Holst (1874-1934); aunque la resultante sonora —en especial a causa de su transparencia y factura armónica— pueda homologarse con mayor certeza a Delius (1862-1934).

Final. Después del penetrante sentido trágico de la introducción, el carácter indígena evidente de la sección más movida que se escucha después, es notable. También el término "indígena" está usado aquí como referencia; no señala una cita textual glamurizada. De nuevo, la sucesión de episodios responde a otro tipo de organización que la tradicional.

Por lo que respecta a las texturas y uso del color, aquí es posible asociarles con frecuencia a Moncayo: su discípulo. Interrelación fructífera y afinidades selectivas; esto último aun cuando en Moncayo la carga mexicana sea primordialmente mestiza. Por su parte, Huízar hace uso de un recurso que, no obstante su gran libertad de escritura y construcción, le remite en forma voluntaria a las formas clásicas, cuya observación a distancia le fue tan útil en esta *Sinfonía V*: hay una recapitulación de visiones, fragmentos y motivos, cuando se acerca el final con que culmina vigorosamente esta vital partitura.

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

II. Otras voces

*...y la banda en el kiosco toca lánguidas piezas.
...mil sonidos románticos en la noche enfiestada.*

Domingos de provincia.



*Blas Galindo y Candelario Huízar. Atrás: Graciela Segura
y Consuelo Luna*

Homenaje a Huizar

Era Huizar, cuando lo conocí, ya hombre maduro, de gesto adusto, de ceño presto a cerrarse, de ironía a flor de boca. Tocábamos en la orquesta de alumnos del Conservatorio, él, corno; yo, violín. El corno es un instrumento endiablado que en cualquier descuido del ejecutante empieza a gallear de un modo lamentable; cada vez que esto le pasaba a Huizar nos burlábamos de él los violinistas y él nos contestaba llamándonos montoneros y retándonos a que tocáramos solos como él tenía que hacerlo en su instrumento.

De nada de esto se enteraba el beatífico maestro Rocabruna, director de la orquesta, y la sangre nunca llegaba al río; nada alcanzaba a enturbiar aquellos años felices de camaradería, ricos en promesas y en esperanzas.

Huizar también copiaba música con extraña perfección y gran fidelidad y era el bibliotecario de la orquesta. Tanto por esto, como por ser mayor que la mayoría de nosotros lo mirábamos, a pesar de nuestras bromas, con respeto.

En 1892 comenzó en realidad su carrera de músico ingresando a la Banda Municipal de Jerez, a pesar de que su familia se oponía a que dejara el noble oficio de orfebre por el jaranero y bohemio oficio de músico.

En el Conservatorio, además de perfeccionarse en el corno, estudió la más importante de las carreras musicales: la de compositor. Fue educado dentro de la disciplina más severa y conservadora por los maestros Estanislao Mejía, Aurelio Barrios y Morales, Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello: los grandes y ortodoxos de su época.

Aunque terminó sus estudios de composición en 1924, fue hasta 1930 que se inició su carrera de compositor con el estreno de su primera sinfonía.

En 1928, cuando Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México, Huizar fue llamado a ella, tomó clases de dirección de orquesta y de creación musical con Carlos Chávez e ingresó de lleno a la fila de nuestra avanzada musical, abrazando con fervor la nueva estética, asombrando al maestro Campa, al que seguía frecuentando, y el que, a decir verdad, alentaba estos vuelos a terrenos nuevos, como hombre inteligente y excelente músico que era.

La música nueva que en la Orquesta Sinfónica de México se tocaba, las enseñanzas de Carlos Chávez, el trato con Silvestre Revueltas, hicieron de Candelario un compositor de sólida técnica

adquirida en la escuela, de gran imaginación y sensibilidad despierta para nuestra música; para la de nuestros días y para el recuerdo de la de nuestros indios.

Como profesor de composición del Conservatorio cuenta en su haber Candelario, a dos de nuestros mejores compositores: Blas Galindo y José Pablo Moncayo, formados en su cátedra.

La duración de su vida profesional fue de solamente catorce años. En 1944 una embolia lo hundió en la niebla...

Su ameritada labor le valió el Premio Nacional de Ciencias y Artes de 1951.

Luis Sandi

“De música... y otras cosas”

Editora Latino Americana.

México, D. F., 1969.

Candelario Huízar

Inquietud perenne y deseo ferviente de renovación han sido los móviles que han impulsado la evolución de la técnica de composición musical de Candelario Huízar.

Huízar no se conformó nunca con la enseñanza dogmática que recibió. Este tipo de enseñanza estereotipada no incita al alumno a evolucionar. Al contrario, lo amarra, lo estanca. No le da oportunidad de investigar por su cuenta. El caso de Huízar —al rebelarse— es digno de admiración.

En la clase de Campa, Huízar asimiló las enseñanzas de los tratados al uso y conoció la técnica francesa. Si las explicaciones del maestro eran, por una parte, muy precisas, se resentían, por la otra, del dogmatismo imperante.

Como consecuencia de la íntima colaboración con la Orquesta Sinfónica de México, iniciada en 1928 —primero como cornista y más tarde como bibliotecario—, Huízar tuvo la oportunidad no sólo de escuchar las obras de los grandes maestros clásicos y románticos sino también la de cultivar la amistad de Carlos Chávez.

Este acercamiento amistoso fue decisivo en su carrera. Huízar conoció a fondo la música contemporánea, que Carlos Chávez —con esfuerzos inauditos— incluía por primera vez en los programas de la Orquesta Sinfónica de México. Como ejecutante, se familiarizó con este nuevo tipo de música. De Chávez recibió, cordialmente, nuevas

orientaciones e interesantes indicaciones acerca de la técnica de la composición y de la orquestación.

Huízar es hombre reservado. No se entrega, en efecto, de buenas a primeras. A esta prudente reserva se debió que asimilara lenta pero seguramente la nueva estética musical y que consolidará, poco a poco, la amistad con Chávez. Desde esos días, la amistad entre ambos no se ha interrumpido.

La evolución de Huízar ha sido profunda: tanto en el empleo de los procedimientos armónicos, en la manera de estructurar las melodías como en el manejo de los recursos orquestales. En el terreno de la forma, no obstante, no ha dejado nunca de seguir con cierto apego los lineamientos generales de los moldes clásicos.

Huízar ama las grandes formas. Por eso, las practica. Basta hojear las partituras de sus siete obras de orquesta, de su *Cuarteto de cuerda* y de su *Sonata para clarinete y fagot* para cerciorarse la seguridad con que las concibe. Con excepción de los poemas *Imágenes* y *Surco*, las restantes obras de orquesta se desarrollan dentro de la forma *sonata*. Sin embargo, esta estructura tradicional adquiere, en manos de Huízar, ciertas características propias al modificar el acostumbrado plan tonal e invertir el orden de sucesión de los temas en la reexposición.

Con todo el nutrido arsenal de conocimientos que Huízar había adquirido en sus laboriosos estudios académicos, ninguna realización de importancia hubiera logrado alcanzar si no se hubiera sentido arrastrado por la pasión y el entusiasmo por la práctica de su arte. Huízar ha sido un gran trabajador. Gracias al constante desarrollo de sus facultades creadoras en la composición de las numerosas obras sinfónicas, escritas en los últimos 13 ó 15 años, pudo, más que por ninguna otra razón, adquirir gran experiencia en el dominio de la forma.

Pueblerinas es una de sus primeras obras escritas pasada la época de estudios. A pesar de esta circunstancia, aparece ya bien marcada con el sello de su personalidad. Sus combinaciones rítmicas tienen originalidad, y sus giros melódicos e instrumentales, el sabor particular de su autor.

En el primer movimiento emplea, como tema A, la melodía de *Los panaderos*, baile popular de su tierra, y en el tercer movimiento encontramos otro tema del pueblo, la canción de *El sauce y la palma*.

Pueblerinas fue compuesta en 1931; es ágil y fresca en todas sus partes, aunque en el movimiento final se puedan advertir ciertos pasajes que revelan una elaboración trabajosa.

Primer movimiento

Con el fagot solo se inicia una introducción, cuya frase se repite acompañada por un fondo de las cuerdas. Un segundo elemento, tomado de el tema A del primer movimiento, sirve para trazar un pequeño desarrollo modulante que hace las veces de segunda parte de la introducción.

Se inicia el tema A en los cuernos, reforzados después por los trombones. Está tratado en forma armónica. Se emplean preferentemente acordes de la 7a., 9a. y 11a. Aun cuando melódicamente está en tono de Do, la armonía se relaciona con otras tonalidades. Por medio de un pequeño desarrollo modulante, confiado a los violines y tomado rítmicamente de la cabeza de el tema A; se llega a la tonalidad de Mi, en la que se repite todo el tema. Este, escrito en compás de 5/4, es de carácter rítmico.

Con elementos del tema anterior, establece una transición modulante que nos conduce al segundo tema, entonado por los violoncellos y el trombón. Se inicia en la dominante de Re, pero no define tonalidad alguna.

En el desarrollo se combinan al iniciarse, elementos de los temas A y B en forma contrapuntística. Posteriormente, el desarrollo sigue basándose en el tema A, que pasa a los violines segundos, acompañados por el resto de la cuerda. Al mismo tiempo, las flautas tañen una melodía que sirve de adorno. Esta parte se repite con la melodía en los alientos; y los violines toman el dibujo de las flautas.

Por todos conceptos, se trata de un desarrollo excelentemente logrado: Huizar ha vencido así una de las pruebas superiores con que un compositor se enfrenta.

En la reexposición no reaparece el segundo tema, circunstancia que la hace muy corta, sin que, por eso, pierda el debido equilibrio.

Segundo movimiento

El segundo movimiento es una canción. Se inicia la primera parte por un tema diatónico en el corno inglés, que consta de una frase de seis compases, sobre un fondo de los contrabajos en acordes de cuartas y quintas. Esta frase se repite acompañada, además, por un contrapunto del fagot. La segunda parte está instrumentada solamente para la cuerda. Los violines cantan la melodía principal y el resto de la cuerda ejecuta un interesante contrapunto. Al final, se repite la frase inicial de seis compases.

El carácter general del trozo es expresivo y severo.

Tercer movimiento

El tercer movimiento es también diatónico. Una introducción rítmica modula y prepara la entrada del tema principal, que se oye en los contrabajos, acompañado por variantes del mismo tema en las maderas. Posteriormente, los violines primeros inician un contrapunto que después pasa a los segundos y a las violas.

El tema principal tiene su origen en un baile popular de Zacatecas. Desborda alegría. Su estilo es marcadamente mexicano.

El tema se repite con una instrumentación típica de banda de pueblo, con lo cual se acentúa su carácter *nacionalista*. El regreso al material rítmico de la introducción sirve de puente para la tercera presentación del tema.

La forma de este movimiento es de canción con variantes instrumentales; ya que el tema no se modifica, sino que se repite igual.

Blas Galindo
C. Huízar
revista *Nuestra Música*
Núm. 2, mayo de 1946
México, D. F.

Candelario Huízar

A diferencia de Ponce, Huízar sí compuso sinfonías, y es uno de los pocos nacionalistas que lo hicieron manteniéndose dentro de los límites de la tradicional forma sonata.

Algunos otros artistas mexicanos han compuesto sin trasponer los límites de la sinfonía, pero sus obras no se tocan muy a menudo. Huízar, sin embargo, creó un idioma musical muy personal, mexicano, y que, con pocas excepciones, pertenece al siglo XX.

Su primer poema sinfónico: *Imágenes*, ya se ha mencionado como una de las primeras obras orquestales importantes de la corriente nacionalista. Su segundo poema sinfónico: *Pueblerinas*, puede ser considerado una sinfonía, como acertadamente lo ha hecho ver Romero (1947, p. 51).

Se encuentra en *Pueblerinas* un nacionalismo derivado del México de hoy. Huízar ha tomado temas de la música popular o folklórica. La obra es en tres movimientos y, como ya se ha dicho, está relacionada con la tradicional forma sonata, aunque con ciertas modificaciones. Al mismo tiempo, es notablemente similar en su forma a los

poemas sinfónicos de Revueltas que ya hemos descrito (aunque no a *Sensemaya*); es en tres partes, de las cuales la parte media hace contraste con las otras dos.

La primera vez que aparece el tema principal del tercer movimiento, es tocado en un registro más bajo (Cf. lo que se ha dicho de *Homenaje a García Lorca*, de Revueltas. En *Sensemaya*, el primer tema melódico es presentado en la tuba.)

Huízar ha sido llamado el mejor orquestador de México (Steven son, 1952, p. 254), y no sin razón. De su capacidad como orquestador pueden verse pruebas no sólo en el hecho de que haya orquestado obras de otros compositores, sino en su música misma. No hay duda de que aprendió de los impresionistas franceses, lo que puede observarse, por ejemplo, en la manera en que ha utilizado los diversos instrumentos de la orquesta, especialmente las cuerdas. Ha creado la misma índole de "transparencia" sonora que Debussy (segundo movimiento de *Oxpaniztli*) y las mismas "riquezas" sonoras que Debussy y Ravel (primera parte de *Pueblerinas*).

Dan Malmström

Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX.

Fondo de Cultura Económica
Col. Breviarios, Breviario 263
México, D. F., 1977.

Candelario Huízar

El doctor Herrera, magnífico violinista, era originario de León, Guanajuato, y había llegado a Jerez por los noventa del siglo pasado puesto que el 7 de agosto de 1896, en que se inauguró la Escuela de Niñas, tocó en violín una fantasía de Rigoletto de Verdi, en la ceremonia que para solemnizar el acontecimiento, organizó el prefecto político Pedro Cabrera.

El doctor Herrera, impulsado por su afición musical, formó un cuarteto de cuerda, el primero que ejecutó en Jerez, con Candelario y con dos primos de éste; gracias a eso, toda la familia de Candelario se hubo afiliado a la música; eso sí, a la buena música, punto crucial para la futura vida artística de Huízar; a su consecuencia, terminó la oposición que antaño le impidiera seguir sus inclinaciones artísticas.

Como la viola es el instrumento para el cual escasean los ejecutantes y con especialidad en provincia, el doctor Herrera le obsequió a Candelario un método de ésta y le guió en su aprendizaje; así pudo constituirse el cuarteto, cuyo personal fue como sigue: violín 1o., Dr. Herrera; 2o., Ventura García; viola Candelario y cello, Valentín García. Hacia 1900 se inició el estudio, y el conjunto bien pronto se halló capaz de presentarse en público. Para el medio en que se desenvolvió, su repertorio era de lo mejor: las oberturas de Guillermo Tell, del Barbero de Sevilla y de Semíramis; la Invitación al Vals, de Weber, y algunos tiempos de cuartetos de Haydn, de Mozart y aun de Beethoven; claro que sus mayores triunfos los consiguieron tocando en el Teatro Hinojosa y en el Templo Parroquial.

La influencia del Dr. Herrera fue decisiva en Huízar; por su obra, cuando aquél abandonó Jerez, hacia 1907 y el cuarteto se desintegró, Candelario tuvo que buscar mejores horizontes de acuerdo con su evolucionado anhelo artístico, y marchó para la ciudad de Zacatecas en la cual mejoró sus conocimientos violinísticos bajo la dirección del maestro Aurelio Elías, de quien recibió, a la vez, algunas clases de armonía.

Para subsistir, se dio de alta en la Banda Municipal, entonces bajo la dirección del maestro Antonio Villalba; pero no fue la viola, ni el violín, el instrumento que llevaría a Huízar a conquistar fama como ejecutante, sino el corno, el cual estudió y adoptó definitivamente, gracias al consejo de su paisano el maestro don Candelario Rivas, cuando éste se encargó en 1909, de la dirección de la Banda del Estado, entonces llamada Banda de Música del Primer Cuadro del Batallón de Zacatecas. Del maestro Rivas, Candelario recibió múltiples consejos y enseñanzas musicales.

El 24 de julio de 1914 las fuerzas revolucionarias de la División del Norte, comandadas por el general Francisco Villa, ocuparon la ciudad de Zacatecas, después de las acciones militares de los días 21 al 23; entre las fuerzas triunfadoras iban las del general Pánfilo Natera, y a aquellas se incorporó Candelario, satisfaciendo sus anhelos de luchar por la causa del pueblo.

Después de algunos meses de vida militar, cambió la espada por el instrumento musical, dándose de alta en la banda de dicha División, dirigida por el maestro Carlos Withman, zacatecano de origen; incorporado a esa banda, llegó a la Ciudad de México a fines de 1917, en donde radicó definitivamente.

Apenas profesionalista, adquirió brillante notoriedad, conquistando el Tercer Premio (el segundo se declaró desierto) otorgado por la Universidad Nacional, en el Concurso de Composición Nacionalista convocado por la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música, cuyo premio se le adjudicó a su poema sinfónico *Imágenes*. El certamen se efectuó el 29 de octubre de 1927 y su Jurado Calificador lo integraron los maestros Eduardo Gabrielli, como Presidente; Pedro Valdés Fraga, como Secretario; y Jesús M. Acuña, Alberto Flachebba y Aurelio Barrios y Morales, como Vocales.

"*Imágenes* es una composición inspirada en los recuerdos de Jerez, su pueblo natal; la obra consta de cinco movimientos y se refieren a una boda campesina. El primer trozo, que es un prelude, añora una mañana primaveral en la que se escucha el tañer de las campanas del templo parroquial, llamando a la misa en que se efectuará la boda. El segundo tiempo, que desarrolla un tema regional, ingenuo y sencillo, evoca el momento de las felicitaciones brindadas al concluir la ceremonia religiosa. De acuerdo con viejísima costumbre zacatecana, al concluir la boda, los novios, sus padrinos y parientes, en unión de todos los invitados, emprenden alegre cabalgata de regreso a la rancharía en que vive el novio y en la que el nuevo hogar espera a los desposados; tal es la *cabalgata* con que el autor concluye su poema sinfónico" (Orquesta Sinfónica de México. Nota en el programa de su concierto del trece de diciembre de 1929).

Al estrenarse la obra premiada, el 26 de marzo de 1928, en el concierto que para ese fin llevó a cabo la Orquesta Sinfónica Mexicana dirigida por el maestro José Rocabruna, la crítica consagró en Huízar el compositor de elevada estatura; Manuel Barajas, en *El Universal* del 3 de abril, dijo al respecto: "... (la obra) conmovió al auditorio en masa... los aplausos se hicieron más ruidosos, más entusiasmados: era que celebraban la aparición de un nuevo valor en nuestro pequeño mundo musical. El conocimiento que Huízar demuestra poseer de cómo se escribe para orquesta, resulta casi desconcertante en un ambiente que, como el nuestro, no brinda oportunidad para que los compositores puedan escuchar sus obras sinfónicas y corrijan así, en la práctica, las deficiencias que en ellos aparezcan".

A pesar de tan buenas opiniones, la de los jurados que premiaron la obra y la del cronista que alababa la composición triunfadora, había muchos escépticos; por eso, cuando se anunció que *Imágenes* sería incluida en el programa del concierto que la Orquesta Sinfónica de México efectuaría en el Teatro Arbeu la noche del viernes 13 de

diciembre de 1929, hubo interés manifiesto de escuchar la obra, la cual conquistó nuevo triunfo y, con éste, alcanzó Huízar su definitiva consagración; Carlos González Peña dijo al respecto en *El Universal* del 26 de enero siguiente: "Todos teníamos la impresión de que en aquel instante y para la música mexicana, se había registrado la aparición de un nuevo, de un gran compositor. Sólo un compositor auténtico, un compositor de raza, hubiera podido forjar obra tan sólida, tan bellamente inspirada, tan rica de sugerencias emocionales y pintorescas y sobre todo, tan nuestra".

¡Tan nuestra! Esa era su principal valimiento y el motivo que despertaba el entusiasmo de los críticos y del público.

El 7 de julio de 1930, la soprano Consuelo Escobar de Castro le estrenó su romanza *A una onda*, cantándola en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y dirigiendo la orquesta el maestro José Rocabrana. La crítica le fue nuevamente elogiosa; en *El Universal* del día 10, Alba Herrera y Ogazón afirmó: "En la romanza, la melodía vocal, de una expresión sencilla, ajena a complicaciones y sutilezas de construcción, sostenida por un acompañamiento de bella calidad sonora, denuncia una sensibilidad sana, fervorosa y sincera".

El 31 de ese mismo mes, la Orquesta sinfónica de México, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, le estrenó en el Teatro Arbeu, su *Primera Sinfonía*.

Huízar, encariñado con sus triunfos, siguió componiendo y con cada obra nueva, elevaba su estatura; la mañana del domingo 20 de mayo de 1931 el maestro Chávez le estrenó en el Teatro Arbeu también, en el primer concierto de los del Conservatorio, su *Sonata para clarinete y fagot*, de la cual dijo Baqueiro Foster en *Excelsior* del 24 de mayo: "...resultó una joyita; está escrita en los modos diatónicos de la antigua Grecia, el dorio y el frigio; pero por no estar tratados a la griega, podrían tomarse por el frigio y el dorio de la Iglesia Cristiana... Huízar, con su brillante y sólida técnica contrapuntística y su dominio de los instrumentos, supo sacar gran partido de la nobleza y elegancia del clarinete y del fagot".

El 6 de noviembre de 1931, la Orquesta Sinfónica de México, en su concierto efectuado en el Teatro Arbeu, estreno las *Pueblerinas* de Huízar, dirigiendo la obra Silvestra Revueltas. Por su parte dijo Baqueiro Foster: "El encantador poema... modelado sobre *Los panaderos*, tema popular que, clásicamente tratado, se agranda en un lied-sonata en el primer tiempo. Magnífica es la orquestación: Huízar es uno de los mexicanos que mejor ha tratado la orquesta. Un

lento lied simple en el segundo tiempo que dura lo que un suspiro; es un canto inspirado y sencillo e ingenuo, sin alardes armónicos ni colorido orquestal. El tercer tiempo, allegro vivo (está escrito), sobre *El sauce y la palma*; está tratado a manera de variaciones. Tema libre en que una de las variaciones lo presenta en la instrumentación típica del canto ranchero que sirvió de canevá. Este tiempo es una fiesta expresada en sonidos”.

Juzgo pertinente agregar, como aclaración, que el primer tiempo de esta obra, está construido de acuerdo con el plan de la *sonata*, que es la forma apropiada en la sinfonía.

Por haber sido designado bibliotecario del Conservatorio Nacional y catedrático del mismo plantel, y más tarde Director de la Escuela Popular Nocturna de Arte, sus actividades como compositor retardaron el ritmo de su desarrollo y fue por su causa que hasta 1935, la Orquesta Sinfónica de México, en su concierto del 25 de octubre, efectuado en el Teatro de las Bellas Artes, le estrenaron nueva producción: su poema sinfónico *Surco*.

Luis Sandi opinó: “*Surco* es un canto a la vida del campo. El ritmo del trabajo con que se inicia la obra aparece una y otra vez insistentemente, obsesionante, fatal y doloroso como en la realidad del campo, donde el trabajo de sol a sol para vivir con miserias, apenas si tiene tregua.

”No es un canto mentiroso como tantos otros escritos sobre el mismo tema, en los que se ensalza el campo como un mundo feliz; Huízar canta a un campo despiadado, eriazo, que demanda toda la fuerza, toda la vida del hombre; que fructifica con su sangre. Hay no sé qué de terrible, de trágico en toda la obra, aun a través de los trozos más alegres. Estos momentos como gestos de rebeldía ante la vida demasiado dura y desaparecen de pronto como arrollados por ese ritmo que presenta el trabajo agobiador, desproporcionado. Otra vez pasan aquí las cosas como un reflejo de la vida misma, sin convencionalismos ni mentiras.

”*Surco* parece terminar en un 16 de septiembre, al son de la música del regimiento que desfila ante los embobados ojos de los provincianos bajo el oro del sol”. (Programa del Concierto).

En 1937 orquestó el *Concerto Grosso*, en re menor, Op. 2 número 11, de Vivaldi, el cual hizo oír la Orquesta Sinfónica de México en su concierto del 24 de septiembre.

En 1938 escribió su *Sinfonía III* y la dedicó al maestro Carlos Chávez, en ocasión del X Aniversario de la Orquesta Sinfónica, en la

cual Huízar había actuado como cornista desde su fundación hasta 1937, y como bibliotecario, desde 1936.

“Como casi todas las obras de Huízar, la Tercera Sinfonía (excepto en el primer movimiento), tiene un carácter nacional, aun cuando los temas empleados no son propiamente melodías populares conocidas. El primer movimiento, de escritura atonal, presenta un gran contraste entre sus dos temas principales: el primero está encomendado a toda la orquesta y desempeña el papel de “motivo generador” de la sinfonía; el segundo, más melódico se inicia con un solo de fagot. El *scherzo* es de forma tradicional; el tema de la primera parte es una variación del “motivo generador” y en el trío está tratado por aumentación. En el *larghetto*, los diversos instrumentos solistas van tomando sucesivamente el tema, sobre un fondo de la cuerda. El último movimiento comienza con un recitado de toda la cuerda. Viene en seguida el primer tema, en tiempo de danza, muy característica por su acentuación constantemente cambiada. El motivo “cíclico” se presenta aquí en calidad de segundo tema”.

En 1939 orquestó dos obras: la *Tocata, adagio y fuga en do mayor* de Juan Sebastián Bach, y el vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas, y reorquestó una tercera, el *Concerto Grosso en re menor*, de Vivaldi, que en su primera forma la había dado a conocer la Sinfónica de México en 1937; de estas tres obras, las dos extranjeras, la de Bach y la de Vivaldi, las incluyó la Orquesta Sinfónica de México en su concierto del viernes 7 de julio, y la mexicana, esto es, la de Rosas, en su concierto del 24 de septiembre. Todos los cronistas alabaron los conocimientos orquestales evidenciados por Huízar.

El año de 1942, último de su producción sinfónica, escribió la *Suite de la ópera Giustino* de Haendel, para voz de soprano y orquesta, que estrenó la Orquesta Sinfónica de México en su concierto del viernes 19 de junio, actuando como solista Lupe Medina de Ortega. Por último, su *Sinfonía IV “Cora”*, que le estrenó la propia orquesta el viernes 7 de agosto. “La estructura de la obra se apega a las formas tradicionales, con ligeras modificaciones y algunas libertades que hay en el empleo de las distintas tonalidades. La orquestación comprende, además de la dotación habitual, algunos instrumentos indígenas de percusión, tales como el *huéhuetl*, el *teponaztli*, sonajas de diversas clases, etcétera.

”El tema de la introducción al primer movimiento es un toque de chirimía que los indios de la región emplean como principios de sus grandes fiestas. Los dos temas principales del *allegro* se semejan bas-

tante por su carácter; a ambos se les llama *Las pachitas*, y el segundo viene a ser como una variante del primero.

”El segundo movimiento es un *scherzo* de forma tradicional, construido con temas de danzas coras; después del trío, con su tema encomendado al clarinete y al corno, se repite la parte principal del *scherzo* con distinto colorido instrumental.

”El tema del tercer movimiento, *andante*, es una *Ave María* originalmente pentáfona, que se presenta en el corno inglés. El segundo tema es otro canto religioso de los huicholes. La forma es un *lied* muy libre, con una parte central más movida y un *ritornello* muy breve que es sólo una reminiscencia de la primera parte.

”La introducción al último movimiento es muy corta y está hecha como la del primero, con un tema de los que emplean los indios para iniciar sus fiestas. El *allegro* está construido en forma de sonata modificada, con ciertas características del rondó. Los temas son todos de danzas de la misma región, y el segundo tiene cierta semejanza con la viril *Danza de los Sonajeros* del estado de Jalisco. Entre los temas secundarios de este último movimiento, se presentan algunos de los empleados anteriormente, como el *Ave María*”. (Programa del Concierto).

Por su parte, el semanario *Esto* dijo acerca de aquella composición: “El 9o. programa de la Orquesta Sinfónica de México ofreció un nuevo estreno de una obra mexicana: se trata de la Cuarta Sinfonía de Candelario Huízar... utiliza melodías y temas de danza de su tierra natal, el estado de Zacatecas. El folklore musical de los indios coras y huicholes; es de gran belleza y de extraordinaria variedad rítmica. Los efectos de los instrumentos indígenas de percusión que utiliza dentro de la orquesta moderna, le dan un color muy atractivo, de fino y expresivo exotismo. En sus momentos culminantes, la sinfonía adquiere un empuje rapsódico y una fuerza realmente arrolladora que subrayó el director Dimitri Mitropoulos con un brío gracioso e impresionante. El público acogió esta nueva obra mexicana con entusiasmo frenético y brindó a su compositor una ovación entusiasta e interminable. Al lado de la Cuarta Sinfonía de Candelario Huízar, los demás números del programa quedaron algo pálidos”.

Cuando el compositor iba en ascenso magnífico, vino el derrumbe; el 22 de mayo de 1944 sufrió un ictus cerebral que le puso al borde del sepulcro y del cual salvó la vida, pero que le dejó hemipléjico y, con ello, incapacitado para continuar sus actividades profesionales.

Al justipreciar las obras de Huízar, transcribí deliberadamente juicios ajenos, para evidencia por su medio, que los escritores musicales más destacados concordaban en reconocer la estatura superior y recia de Candelario Huízar, dentro de los ámbitos de la evolución musical nuestra.

Si como cornista ocupó distinguido lugar entre los ejecutantes mexicanos de instrumentos de aliento, como compositor nacionalista es una de las primeras figuras de México; pero también hay que considerarle su aspecto de pedagogo: desde 1934 ocupó la cátedra de Análisis Musical en el Conservatorio, y su palabra docta guió por ese camino difícil a múltiples alumnos, entre quienes se encontró el *grupo de los cuatro jóvenes*, integrado por Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala, y a quienes tanto les sirvieron las observaciones musicales del maestro.

En la actualidad, vive Huízar retirado de toda actividad artística y docente, en su domicilio, No. 15 de la calle de Azabache en la Colonia Estrella de Guadalupe Hidalgo, Distrito Federal, al lado de su joven esposa Consuelo Luna de Huízar y de sus pequeñas hijas.

Si el hombre continúa viviendo y del artista queda el recuerdo imborrable por lo profundo de su huella, la Patria le estima en lo mucho que vale y así fue como el Instituto Nacional de Bellas Artes acordó concederle el Premio Nacional de Ciencias y Artes correspondiente al año de 1951.

Este premio, instituido por Ley del 9 de abril de 1945, consiste en veinte mil pesos en efectivo. Ha sido otorgado en este orden: 1945, al humanista licenciado Alfonso Reyes; 1946, al pintor José Clemente Orozco; 1947, al compositor Manuel M. Ponce; 1948, al médico cirujano Maximiliano Ruiz Castañeda; 1949, al novelista Mariano Azuela; 1950, al pintor Diego Rivera y 1951, al compositor Candelario Huízar.

A las 12 horas del martes 22 de enero de 1952, el Presidente de la República, licenciado Miguel Alemán, en la residencia presidencial de Los Pinos, Tacubaya, D. F., entregó a Huízar el premio y diploma correspondiente. En la ceremonia, el maestro Carlos Chávez, director del INBA, pronunció el discurso oficial.

Jesús C. Romero
Candelario Huízar
revista *Nuestra Música*
Núm. 25, 1er. trimestre, 1952
México, D. F.

Candelario Huízar

Candelario Huízar, escribe asimismo en un estilo fuertemente arraigado en el pasado romántico. Su procedencia del lirismo operístico francés —transmitido a México por su maestro Campa— se nota desde sus primeras obras sinfónicas. Su escritura es ágil y movida, su orquestación virtuosista, de gran colorido. Huízar es, esencialmente, un melodista, cuya adhesión inquebrantable a la gran tradición clásica se manifiesta en la observación estricta de los esquemas sinfónicos tradicionales. Es el único autor contemporáneo de su país, que ha escrito y sigue escribiendo sinfonías de vastas proporciones. Sus temas son de gran exuberancia; su lirismo intrínseco penetra todas las voces. (Véase el ejemplo musical número 39).

Su "folklorismo" deriva muchas veces —como en el anterior ejemplo del poema *Pueblerinas* (1933)— del Estado de Zacatecas, en donde el compositor pasó su primera juventud. El bello tema popular *Danza de los panaderos* (madera y trompetas) se halla envuelto en un doble contrapunto melódico: los dos temas (cuerda), igualmente de inspiración popular, se erigen sobre un fondo rítmico estereotipado (violoncellos, bajos y trompas). La escritura "folklorizante" de Huízar, de un romanticismo expresivo y plástico, tiene una disciplina rítmica más rigurosa que la de Ponce; su contrapunto melódico, en cambio, es menos intrincado que el de Rolón. Su procedimiento de combinar distintos planos de la materia popular conduce directamente a *Revueltas*, en el cual estos elementos adquieren mayor emancipación armónica. Uno de los pasajes más inspirados en este sentido se halla al principio de la citada obra: el tema popular aparece sobre un nuevo fondo rítmico, combinado con el ritmo (muy español) que, en los conjuntos pueblerinos, interpretan el bombo y el tambor. (Véase el ejemplo número 40).

Otto Mayer-Serra

Panorama de la Música Mexicana

El Colegio de México, 1941

México, D. F.

29

Cuerda.

MADERAS y TPTS.

Cornos.

V. Cello.
pizz.

C. B. A.

Ejemplo musical número 39.

40

Fl.

Cuerda.

Ejemplo musical número 40.

Candelario Huízar

1951

15 de diciembre

En la historia reciente del arte mexicano, fueron los pintores los primeros en recoger un triunfo, en vigencia y en resultados positivos de todo orden, el fruto social de su dominio de la técnica. Diego, Orozco, Siqueiros, no habrían bastado que poseyesen el talento creador que les distingue, si no hubieran sabido como manifestarlo: si no lo hubieran entregado al disfrute del pueblo a través de la forma accesible a éste.

Al lado de los pintores mencionados, ¡cuántos y cuánta pintura al lado de la suya naufraga!, por falta de técnica, ya en el autoerotismo snob del "ismo", ya en la anonimia lastimosa del "arte popular". En igual medida la música mexicana halló en Carlos Chávez, en Silvestre Revueltas, en Blas Galindo, en Luis Sandi, en Candelario Huízar, a los artistas que mediante el dominio de su técnica le dieran forma eminente.

1952

3 de febrero

El martes, en cambio, fuimos a Los Pinos, a la ceremonia de entrega del Premio Nacional 1951 al maestro músico Candelario Huízar.

No había yo vuelto ahí desde la entrega del otro Premio Nacional a don Mariano Azuela. Y no sé si entonces, como fue mucha más gente (son por lo visto más abundantes los escritores que los músicos) no me fijé, o si la organización de Los Pinos se ha perfeccionado cada vez más; el caso es que me impresionó. Al detenerme frente a la puerta, un oficial de la policía llegó y me dijo: —Yo estaciono su coche, señor Novo— y se lo llevó. Ya aguardaba don Manuel Espejel, y como llegaba en ese instante el maestro Huízar, nos introdujo en una sala de espera. Armando Echeverría* traía el pergamino-diploma, sin la firma aún del Presidente. le dije al señor Espejel que era necesaria esa firma, y en un abrir y cerrar de ojos apareció un mayor

* Bibliotecario de la Orquesta Sinfónica de México (en sus postrimerías), y posteriormente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

ayudante, lo tomó de mis manos, entró por una puerta —y salió por otra ya con el pergamino firmado. Fuimos introducidos en una sala que se ve recién instalada, sobria y amplia; y en el instante al segundo en que sonaban las campanillas de un reloj que daba las doce, apareció por una puerta el señor presidente de la República, rodeado y seguido por el licenciado Gual Vidal, el maestro Chávez, el licenciado González de la Vega y Rogerio de la Selva. Al segundo, con una puntualidad de cronómetro. Llegaron hasta el estrado y, de pie todos, comenzó la breve ceremonia, que consistió en que el maestro Chávez leyera un hermoso discurso sobre la riqueza nacional que el arte constituye, y los deberes, en realidad, entregaron al maestro Huízar su diploma y su cheque, y desfilamos a saludar al señor Presidente. Fue todo.

Salvador Novo
*La vida en México en el
Período Presidencial de
Miguel Alemán*
Empresas Editoriales, S. A.
México, 1967

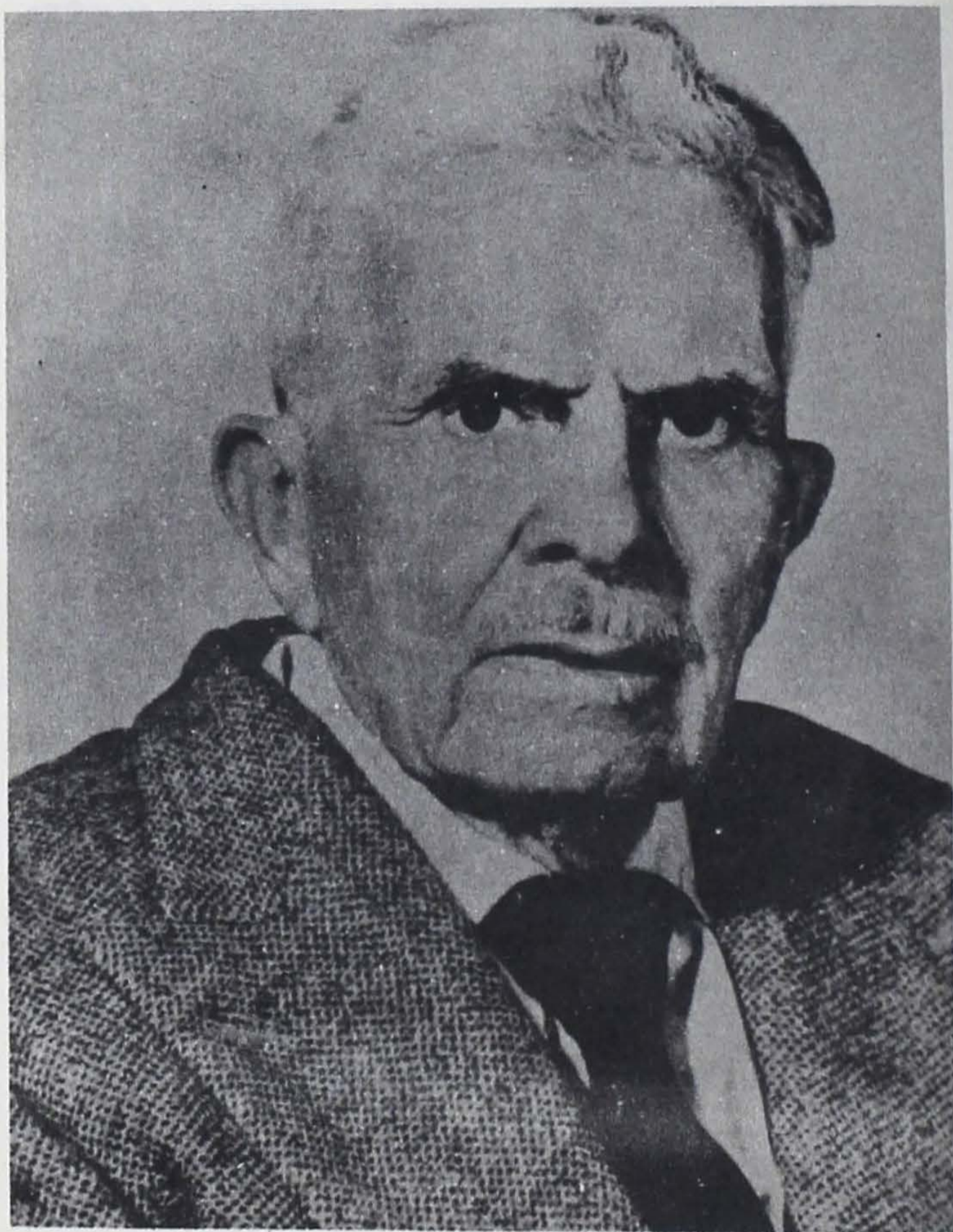


*Atrás: Graciela Segura, José Pablo Moncayo y Consuelo Luna.
Adelante: Candelario Huízar.*

III. Tres poemas orquestales

ámbar, canela, harina y nube.

La Ultima Odalisca.



Huizar en sus últimos años.

Imágenes

Esta, es una música con frecuencia inestable, especialmente en el plano estilístico. Se trata de un pequeño fresco *naif*, persuasivo porque en él se manifiesta una personalidad aún en gestación pero dotada ya de atractivos individuales evidentes, hoy entrañables. Predominan frescura y autenticidad, con idéntico aliento.

Resulta perceptible asimismo una fuerte vena popular festiva, un tanto juguetona, romántica después (casi melodramática). El compositor incluye entre sus episodios rapsódicos una marcha, al igual que más tarde sucederá en *Surco* (1934-35). La vertiente nacional llega a ser aquí incluso pomposa a la vez que de coloración viva y múltiple, intrincada, por lo que bien puede equipararse a aquella del barroco mexicano que estalla en Tonazintla.

Los momentos evocativos tienen un suave aroma, entre Ponce y el Dvorák (1841-1904) de las *Danzas Eslavas* (1a. serie 1878, 2a. 1886). Por otra parte, cuando el corno inglés se manifiesta para entonar un pasaje de dulzura expresiva nutrido en las mismas fuentes que afloran en López Velarde, la materia sonora se acerca, por una parte a la canción popular (*Cuiden su vida*) y por otra a cierto perfil mahleriano con algún ocasional destello impresionista.

Es obvio que Mahler (1860-1911) —el compositor que afirmaba: “todos los instrumentos deberían cantar, la tuba debe cantar como el timbal debe cantar”— aparece aquí en funciones de la perspectiva actual. Al momento de ser escrita *Imágenes* (1927), en el ambiente profesional de la música mexicana Mahler era punto menos que una vaga ficha de diccionario. Lo mismo sucedió, *grosso modo*, durante el período en que se desarrolló la carrera de Huízar y su catálogo fue tomando cuerpo.

El que para Huízar no constituyera potencialmente siquiera un pormenor en la compilación histórica, no es obstáculo para utilizar a Mahler como referencia, hoy inmejorable. Que una época o tendencia dadas, soslayan o ignoren por completo a un compositor, no invalida la compleja trama virtual de semejanzas y/o proporciones al alcance de quien dispone de otros encuadres, puesto que —además— dichas relaciones se han efectuado muchas veces a trasmano o tangencialmente. Aceptaciones y rechazos explícitos —aun cuando en el momento llegan a constituir elementos fundamentales— terminan por formar parte del anecdotario. Por lo contrario, los elementos que se manifiestan en la escritura misma admiten, con la renovación

conceptual que efectúan cada corriente o generación, una óptica diversa cuyas consideraciones, al efectuarse de manera retrospectiva, disponen de un mayor margen (a la vez más firme y amplio) para alcanzar un discernimiento que se quiere lúcido, por muy anticonvencionales o heterodoxas que puedan aparecer las posturas derivadas o conclusiones correspondientes.

Así, no resulta descabellado, ni siquiera riesgoso, afirmar que en el *allegro* iniciado con un *pizzicato* en los cellos, donde se utiliza *La chinita* como material temático, haya un claro presagio de Bernal Jiménez (1910-1956). Los pasajes melódicos en la sección de violoncellos nos remite de nuevo a Dvorák. Para terminar la obra aparece otro de esos finales climáticos donde hay un despliegue frondoso de fértil complejidad, muy a la manera de Nielsen (1865-1931); capaz sin embargo de sugerir la presencia de una rama colateral de la familia Mahler-Ives (1874-1954). Esto, a causa de su sorprendente modernidad ocasional emparentada, por extraño que esto pueda parecer, a Grieg (1843-1907), Dvorák (como ya se ha dicho) y —por supuesto— Sibelius (1865-1957).

Los nombres de todos estos compositores, vale la pena insistir, aparecen aquí y ahora, en funciones de mera referencia auditiva y/o anímica. Rasgos, giros, situaciones, elementos de redacción se acercan, por momentos, en el compositor mexicano a esos otros colegas suyos (lo mismo precedentes que posteriores). La cita de dichos autores musicales, no quiere tampoco constituirse en abrumador repertorio de pormenores virtuales; intenta proporcionar —tan solo— cierto índice de orientación cuyas presencias suelen estar al alcance de la mano, o quizá sería mejor escribir: al alcance del oído.

La profusa variedad de materiales motívicos que habrá de caracterizar a Huízar, es perceptible ya en esta obra. Difícilmente se encontrará una partitura sinfónica suya cuyo total sea monotemático. Incluso puede afirmarse que en su producción medular (*Sinfonías*; *Piezas para orquesta*), no hay siquiera un movimiento con esa característica.

En Huízar fluye la invención generosa, fantasía continua: el compositor nos evita el asistir a manipulaciones donde se haga alarde de técnicas “magistrales” (o magisteriales); su generoso don creativo ahorra al consumidor desarrollos, recapitulaciones, reexposiciones rutinarias carentes de seducción auditiva, pues a este músico no le preocupa satisfacer cánones ortodoxos, tradicionales o academizantes, sino llevar a cabo una tarea musical expresiva, poética, capaz de



proporcionar gozo, emancipada lo mismo de dictámenes endémicos que de cualquier cartabón formalista.

Huízar prefiere disolver en el silencio un segmento de una obra suya, antes de crear un contexto árido por escolástico. En ese sentido *Imágenes* bien puede considerarse decisiva porque algunas de sus formulaciones melódicas y armónicas, así como un evidente sentido tímbrico, son heraldo ya del Huízar maduro.

Por lo mismo resulta muy significativo el pasaje del corno inglés, que brota como bordado sobre un horizonte distante; despierta y, con él, se va iluminando el trasforo hasta adquirir una saturación crepuscular.

Sucede así, el anuncio concéntrico de rasgos que habrán de constituir un tipismo entre ellos, un tema largo, cuya duración sobrepasa con mucho los límites habituales de una célula generadora, asimismo que establece ciertas asociaciones francamente gráficas.

Tales referencias sugerentes, se establecen al incidir el compositor en vectores literarios, mismos que a manera de elemento motor reaparecen (depurados) periódicamente en su obra posterior, como en el caso de *Ochpaniztli*, en *Pueblerinas*; incluso en *Surco* —como poema sinfónico que es— a manera de confirmación ontológica.

Pueblerinas

Otto Mayer-Serra es particularmente incisivo cuando llama a Candelario Huízar: "...un Sibelius mexicano". En efecto, pueden encontrarse afinidades manifiestas de índole anímico, así como en la realidad acústica, de ambos compositores: la estimulante aspereza de sus texturas; abruptos cambios ambientales y de material; punzante sentido climático; combinaciones armónicas agridulces y fascinación rítmica obtenida por medio de robustos trazos rústicos (que en realidad son resultado de un atento observar ciertas características de las músicas nacionales respectivas, mediante una capacidad creativa y de absorción caracterológica muy penetrante).

Esta similitud se acentúa evidentemente en terrenos de la forma, donde una escritura asimétrica individual lleva a diluirse, de manera pronunciada, los esquemas tradicionales hasta hacerlos acercarse a un corte más bien rapsódico y crear cierta ambigüedad estructural. Auditivamente esta concepción se presenta como un tanto semejante a la manera en que se yuxtaponen las secuencias de un montaje cinema-

tográfico y toma en ocasiones la apariencia de una sucesión de episodios miméticos, conectados entre sí apenas de manera muy distante.

Dentro del nacionalismo musical mexicano, la obra de Huízar constituye una de las manifestaciones más importantes, misma que a *grosso modo* se distingue por dos características principales: su luminoso sentido del color ambiental y una genuina adscripción a la vertiente indígena en varias partituras.

Esto último, sin embargo, no es característica dominante en *Pueblerinas* (1931), partitura de Huízar estrenada por la Orquesta Sinfónica de México, el 6 de noviembre del mismo año en que fue escrita, pues tanto sus orígenes populares como el carácter de la obra misma resultan claramente mestizos. Las tres secuencias que la integran son: *allegro moderato*, un *largetto* central y el *allegro* con que termina.

El análisis de Francisco Agea acerca de la naturaleza y materiales de cada uno de estos episodios, resulta particularmente esclarecedor:

“El tema principal del primer *allegro* es el de los “panaderos”, un jara-be que hay la costumbre de bailar en las reuniones familiares que se organizan al terminar la época de la cosecha de la sierra de Jerez.

“Los hombres hacen algún regalo a sus compañeras y es de rigor el baile de “los panaderos”: ¡Qué bonitos panaderos! ¡Quién lo supiera bailar! ¡P’ a regalar a mi chata, la hija del caporal! El segundo tema del *allegro* es original y contrasta por su carácter melódico con el primero.

“El *largetto* es una sencilla canción, también original, que evoca el ambiente tranquilo de las rancherías. El *allegro* final está basado en el tema de otro baile de la misma región, llamado “el sauce y la palma”. El tema se presenta tres veces: la primera acompañado por variantes del mismo, la segunda con una instrumentación típica de las orquestas del lugar: requinto, clarinete, dos trompetas, bombo y tambor; al final aparece en forma parecida a la primera vez, pero con un aspecto distinto gracias al nuevo colorido...”

La postura de Huízar como compositor es notable por su intransigente individualidad, misma que muchas veces le lleva a radicalismos insólitos para un mexicano de su generación (anterior a la aparición de Chávez y Revueltas e incluso —en algunos sentidos— contemporáneo de Ponce), posición compartida con idéntica solvencia sólo por José Rolón (1876-1945).

Así, el corazón generoso y lúcido de Silvestre Revueltas (1899-1948) no se equivocaba cuando le impulsó a escribir: "Huizar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad a su expresión medularmente mexicana."

En el primer movimiento de *Pueblerinas* se manifiesta una patente predilección por el trazo sinuoso, de ritmos entrecortados, cuyo pulso se anima gradualmente al ser bordado en frotación por los relucientes arabescos de la cuerda, a veces casi furtivos; otras, caprichosos en su brevedad quintaesenciada. El total lleva la marca de un voluble sentido del humor.

La ternura del movimiento lento le sitúa en un constante clima nostálgico donde canta la voz tornasolada de las maderas y los elementos temáticos encarnan de manera conmovedora la vena lírica de emociones (tácitamente) en conflicto, expresadas con elocuencia lo mismo en los pasajes principales que en aquellos de naturaleza subsidiaria. Por consiguiente, sectores temáticos y subalternos vienen a tener idéntica importancia poética; sus funciones morfológicas son las que marcan una posible diferencia: la valoración no será la misma de acuerdo al aspecto que se considere, sin ser factible efectuar una drástica disyunción de sus elementos constitutivos, desglose que aquí resultaría un tanto maniqueo.

Esta es una música sin momentos adustos o lánguidos, pues el episodio final constituye lo que puede considerarse como una jubilosa danza de victoria, tramada paulatinamente hasta la crucial aparición de los metales. Al resurgir su alocución, cada vez con mayor pujanza y variada ahora, culmina el acopio de energías rapsódicas que desembocan al último acorde, proferido de modo tajante.

El arrastre de esta música solar, proviene de una hábil relación con artesanados populares, que en su juego se apropia con desenfado de cierto temperamento arcaico y simultáneamente de la novedad agresiva. *Pueblerinas* es, así, la obra donde gracias a la fantasía racional de Huizar se reúnen, con particular fortuna, tradicional e inédito.

Surco

En esta partitura orquestal, Huizar roza ciertas zonas impresionistas (lo mismo instrumentales que armónicas), tal como sucede con sus varios gemelos a distancia en el siglo XX: aquellos compositores para

quienes el entorno, el paisaje, son factores decisivos en la respectiva poética y que —en una forma u otra— tienen simultáneamente nexos a las corrientes nacionalistas y actitudes derivadas (Vaughan, Williams, Sibelius, etc.).

La escritura correspondiente a esa línea anímico-estética, deriva en *Surco* (1934-35) casi de inmediato a zonas que se antojan con frecuencia emparentadas a Milhaud (1892-1974), especialmente en la parte central de la obra. Materia sonora dotada de obstinada compulsión rítmica; rudeza incitante nacida de sobreposiciones verticales donde los choques de fuerzas encontradas no intentan disimular su presencia repetida, sino por lo contrario son asumidos como elemento tónico y actúan en conjunción estrecha a combinaciones instrumentales abigarradas, mismas que recurren con eventual periodicidad al uso de registros extremos; las granulaciones resultantes articulan los varios bloques acústicos con manifiestas eficacia y coherencia.

La función de estos elementos varios tiende a fusionarlos como vertientes nutricias de un brío colorido generalizado, aun cuando, paradójicamente, dichos componentes tienen tendencia en su mayoría, a ser estáticos.

De esta manera, además del compositor francés, Huízar se encuentra aquí muy cercano por momentos al Chávez (1899-1978) del *Concierto para piano* (1938).

Acidulado complejo masivo que, *grosso modo*, se desarrolla a lo largo de las décadas 1920 y 30; cuyas consecuencias últimas se hacen sentir de manera palpable, todavía hacia los años 50.

El uso del mismo demuestra hasta qué punto era congruente Huízar con su momento, de acuerdo a las bases y parentescos que el nacionalismo musical mexicano había escogido (con lucidez e intuición simultáneas) como referencias ancestrales fuera del territorio propio: Stravinski (1882-1971); el *Grupo de los Seis*; los nacionalistas norteamericanos educados por Nadia Boulanger (Copland, Thomson), principalmente.

En la sección primera prevalece un saxofón (alto), vaporoso, sereno, cuyo dibujo es animado con discreción extrema: la claridad diáfana del fragmento, su exquisita interiorización —el “íntimo decoro”— se sirve de delgados filamentos horizontales cuyo trazo se devana con fluidez hasta llegar a otorgar al instrumento durante ese episodio una función casi solista extenso *obligato*, en cierta forma semejante a los que ocurren con frecuencia en los *Conciertos de Bradenburgo* (1721). Sólo que, aquí el *ripieno* tiene relieve propio

por medio de una armonía que —curiosamente— se acerca a Rajmáninov (1873-1943).

A diferencia, la marcha final de *Surco* en su brillante trayectoria, recuerda el agreste sabor mahleriano del conjunto bandístico pueblerino.* Los acordes repetidos del xilófono (la dotación original requiere dos instrumentos de este tipo) constituyen un marcado toque indígena, afín a la gran tensión que se percibe en la cuerda, alcanzada de manera muy individual.**

Desde el punzante acorde inicial cuya textura se integra tanto con el color de las maderas como por estar cargado de elementos disonantes superpuestos, hasta el último sonido —triumfal— que remata la robusta proclama épica con que termina la partitura, se producen numerosas situaciones atractivas cuya presencia pone de relieve la singularidad estilístico-gramatical de redacción en Huízar.

En la vasta secuencia, a cargo de los alientos —sobre un murmullo de las violas y con un leve toque de las arpas al principio que opera a manera de transición entre el primer acorde y la entrada en materia propiamente dicha— el material surge y se entreteje muy gradualmente, desplegando espaciosamente sus dibujos melódicos —placidez de un canto nocturno, casi tangible, telúrico— hasta que interviene por primera vez la percusión. Son notorias, lo mismo en este pasaje que en otros posteriores, construcciones acordales propias del impresionismo, aunque un tanto alejadas —voluntariamente— de la disposición y recursos armónicos que habitualmente identificamos con esa escuela: los componentes tienen mayor diversidad y hacen uso de estrategias dotadas de decidida modernidad, notoria especialmente —en México— al momento de ser escrita la obra.

* “...una banda barata tal como las que se escuchan en los funerales campestres; se acerca, toma forma y desaparece llegando así a ser finalmente lo que es. Y en medio de esto todo lo burdo, el regocijo y la banalidad del mundo se oyen en el sonido de la banda de una aldea bohemia”. Ludwig Karpath, acerca del tercer movimiento de la Sinfonía I (1884-88) de Mahler. Citado por Donald Mitchell en *The Wunderhorn Years*.

** La descripción que Luis Sandi hace de este hipnótico fragmento es particularmente feliz, llena de gráfico arrastre: “*Surco* parece terminar un 16 de septiembre, al son de la música del regimiento que desfila ante los embobados ojos de los provinciannos bajo el oro del sol”.

Y si este sector inicial convence a causa de su acre refinamiento hasta llegar al condimento estimulante, pronunciado, de la canción popular magnificada, expandida, no lo es menos la manera en que se hace oír ese corrido tan estilizado, cuyas frases sirven como punto de partida para metamorfosis entreveradas.

Así, se producen imágenes fugaces: lo mismo músicas en el quiosco dominguero que otras elegíacas provenientes —se antoja— de una serenata, al escucharse las arpas. A estos destellos vendrá a sumarse un pasaje de las trompetas, cuyas apariciones recurrentes serán textuales a manera de señal, para percibir la distancia recorrida en el trayecto.

Todo este amplio fragmento acontece en un espacio a la vez nítido e inasible, situado en alguna parte entre Falla (1876-1946) y Janáček (1854-1928).

Con esa sutileza que enhebra el discurso, contrasta dramáticamente la fuerza monolítica del *tutti*, misma que da lugar a insistentes frases cortas, cada vez más penetrantes, con que arranca la fascinante marcha —cuyo crecimiento se diría biológico— culminación de *Surco*.

El juego de densidades de Respighi (1879-1936) se planteó en *Los Pinos de Roma* (1924) —una década antes, justo es subrayarlo— ha sido resuelto por Huízar evitando en forma muy inteligente caer en la grandilocuencia hipertrófica del italiano (misma que casi logra aniquilar la estatura e importancia de los hallazgos manifiestos en sus —tres— episodios precedentes).

Surco es una obra concreta donde impera la concisión, compacta lo mismo en sus trazos caleidoscópicos cargados de poesía bucólica como en la secuencia final más cercana a los patrones morfológicos habituales del desarrollo sinfónico, aprovechados con idénticas dosis de sagacidad y éxito. Partitura que manifiesta en el catálogo del compositor su experiencia tenaz, arsenal técnico muy diversificado y sólido; integridad artística; intensidad expresiva, sentimiento e imaginación unánimes.

BIBLIOGRAFIA MUSICAL DE CANDELARIO HUIZAR

Compilación del Dr. Jesús C. Romero

1. Obras para piano.

- 1920 Melodía en Si bemol.
- 1921 Tempo di Minuetto, en La bemol.
- 1921 Gavota en Si bemol.
- 1922 Fuga en Do mayor a dos partes, sobre un sujeto de Gedalgue.
- 1922 Fuga en Fa mayor a dos partes, sobre un sujeto de Gedalgue.
- 1922 Noviembre 18. Fuga en Sol mayor.

2. Para canto y piano.

- 1921 "Tristezza d'amore", romanza en La mayor, para soprano, texto italiano de autor anónimo.
- 1922 "Quando cadran le foglie e tu verrei", romanza en Si bemol, para soprano, verso de L. Steccheti.
- 1933 "Corrido de Domingo Arenas", en La mayor, para tenor, texto de Miguel M. Lira.
- 1936 "Hermana, hazme llorar", en Do mayor, para tenor, verso de Ramón López Velarde.
- 1942 "Huelen tus 18 años", en Do mayor, para tenor, verso de Rafael López.
- 1943 Diciembre. "¿A quién?", atonal, para tenor, verso de Glorinela.
- 1944 Abril 9. "El amor", atonal, para tenor, verso de Héctor Garsi Véjar.

3. Para voz y orquesta.

- 1923 "Priére pour ma Mère", en Re mayor, para tenor, verso de Alfred de Vigny.
- 1923 "Chanson triste", en Do menor, para soprano, verso de H. Duparc.
- 1924 "Chère Nuit", en Re bemol mayor, para soprano, verso de Alfred Bachelet.
- 1928 "A una onda", romanza en Re bemol mayor, para soprano, verso de Luis G. Urbina. Estrenada el 7 de julio de 1930.

4. Música de cámara.

- 1924 Andante para violoncello y piano.
1925 Noviembre 17. Sonata en Mi bemol para piano y corno (*allegro lento y allegro moderato*).
1931 Marzo. Sonata para clarinete y fagot en Re menor (*adagio, lento, allegro con brio*). Estrenada el 13 de julio de ese mismo año.
1938 Cuarteto de Arcos.

5. Música sinfónica.

- 1926 Suite en Estilo Antiguo (*moderato, minueto, tempo di gavota*).
1927 "Imágenes", poema sinfónico (Impresiones de mi pueblo natal: 1. Preludio; 2. marcha nupcial; 3. en el templo; 4. tema regional, cabalgata). La obra fue premiada el 29 de octubre de 1927. Se estrenó parcialmente el 26 de marzo de 1928 y lo fue íntegramente el 13 de diciembre de 1929.
1930 Primera sinfonía en Si bemol mayor (*maestoso-allegro, andante, allegro scherzando*). Estrenada el 14 de noviembre de 1930.
1931 "Pueblerinas", poema sinfónico nacionalista (*allegro moderato, larghetto, allegro final*). Estrenado el 6 de noviembre.
1935 "Surco", poema sinfónico de carácter bucólico. Estrenado el 25 de octubre.
1935 2a. sinfonía "Ochpaniztli" (Danza del sacrificio, danza de los pájaros y las mariposas, danza de los disfraces). Estrenada el 4 de septiembre.
1939 Reorquestada, especialmente en el tercer tiempo, y estrenada así la noche del viernes 25 de agosto.
1938 3a. sinfonía, estilo nacionalista (*maestoso, allegro, scherzo, larghetto, allegro final*). Dedicada al maestro Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica de México, en ocasión del X aniversario de la orquesta. Estrenada el 29 de julio.
1942 4a. sinfonía "Cora" (*largo, allegro non troppo, allegro assai, andante, largo, allegro moderato*). Estrenada el 7 de agosto.
1943 Febrero 21. Preludio y fuga en Do mayor. Escenas de la vida novohispana (ballet). Llegan los encomenderos; llegan las mujeres conduciendo el alimento; el capataz azota a las mujeres; danza del látigo; se retiran los labriegos; coro interno; oración (el Alabado); pasa la Llorona; Morelos cae prisionero.

6. Música coral.

- 19... "Los xtoles", melodía maya para coro mixto.
"Kurikinga", melodía inca para coro mixto.
"Paloma blanca", melodía inca para coro mixto.
- 1934 Junio. "Tenábari", melodía paurépeche para coro mixto.
"Dead come to my house", melodía negra para cuarteto masculino.
"Zekiel saw de wheel", melodía negra para coro mixto.

7. Instrumentaciones.

- 1923 "Chanson triste", de P. I. Tchaikowski, para cuarteto de cuerda.
- 1923 "Chant sans paroles", de P. I. Tchaikowski, para cuarteto de cuerda.
- 1923 "To the moon", de MacDowell, para oboe, flauta, clarinete, fagot y cuarteto de arcos.
- 1923 "Reverie", de E. Schütt, op. 34 No. 5, para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y cuarteto de arcos.
- 1923 "Années de pelegrinage", canzoneta de Salvador Rosa No.3, de F. Liszt, para flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, cuarteto de cornos, trompeta, trombones 1o. y 2o., trombón bajo, tuba, timbales y cuerda.
- 1924 "Elegie", de Nikolas Amani, op. 7 No. 3, para gran orquesta.
- 1937 Concierto Grosso en Re menor, op. 3 No. 11, de Vivaldi. Estrenado el 24 de septiembre. Reorquestado en 1939 y estrenado el 7 de julio.
- 1939 Tocata, adagio y fuga en Do mayor, para órgano, de Juan Sebastián Bach. Instrumentación para gran orquesta.
- 1939 "Sobre las Olas", vals de Juventino Rosas. Instrumentación para orquesta sinfónica. Estrenada el 24 de septiembre.
- 1940 Kirie y Credo de la "Misa" en Re, de José María Aldana. (Valladolid de Michoacán, 1750. México, 7 de febrero de 1810). Estrenada en Nueva York en mayo de 1940 y en México el 15 de agosto de 1941.
- 1941 "Plegaria a la Virgen María", con texto en náhuatl y música vocal del P. Hernando Franco (México, 1580). Arreglo para coro a capella. Estrenada el 15 de agosto.
- 1942 "Suite de la ópera *Giustino*", de Haendel, para orquesta y voz de soprano. Estrenada el 19 de julio.

- 1942 "La creación del hombre", ballet de Blas Galindo, instrumentación para orquesta sinfónica.
 "El carretero", canción popular, para clarinete, trompeta, trombón, guitarra 1a. y 2a., cuarteto de cuerda y voces mixtas (sopranos, niños, tenores 1o., 2o. y 3o. y bajos).
 "Una mañana", canción para orquesta, coro mixto y sopranos solistas.

*“Porque me acompasaste
en el pecho un imán
de figura de trébol
y apasionada tinta de amapola”*

Humildemente...

For the use of the
of the
of the
of the
of the
of the

INDICE

	A manera de preliminar	5
	Huízar sinfonista	9
I.	Las Sinfonías	
	<i>Sinfonía I</i>	15
	<i>Sinfonía II Ochpaniztli</i>	17
	<i>Sinfonía III</i>	19
	<i>Sinfonía IV Cora</i>	21
	<i>Sinfonía V</i>	
	<i>I. Lectura...</i>	22
	<i>II. ...y audición</i>	24
II.	Otras voces (<i>En homenaje a Huízar</i>)	
	Luis Sandi	29
	Blas Galindo	30
	Dan Malmström	33
	Jesús C. Romero	34
	Otto Mayer-Serra	42
	Salvador Novo	44
III.	Tres poemas orquestales	
	Imágenes	49
	Pueblerinas	51
	Surco	53
	Bibliografía musical de Candelario Huízar	57

JOSE ANTONIO ALCARAZ (México, 1938), realizó estudios de piano, contrapunto, composición y dirección escénica de ópera, en las siguientes instituciones: Conservatorio Nacional de Música, en México; Scholla Cantorum de París; Cursos para la Nueva Música, en Darmstadt; Conservatorio Benedetto Marcello, en Venecia y Centro de Opera, en Londres; con los maestros Armando Montiel Olvera, Esperanza Pulido, José Pablo Moncayo, Daniel Lesur, Pierre Wissmer, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Gordon Kaember, Ghedini y Otto Mayer-Serra.

Ha sido becario de la UNESCO (1961), del Gobierno Mexicano (1963 y 1964), del British Council (1964-65), del Studio Vacanze Musicale di Venezia (1964) y de la Ferienkurse en Darmstadt (por recomendación de Olivier Messiaen e Ivonne Loriod).

Ha ocupado los siguientes cargos: director artístico de la radio-difusora XEN y director de la revista *Selemúsica 690* (1958), colaborador de Diorama de la Cultura de *Excelsior* (1960-66), corresponsal extranjero de la revista *Audiomúsica* (1962-68), encargado de programas musicales y de danza en *Radio Universidad*, fundador y director general de la compañía de ópera *Micrópera de México* (1966-71), crítico del diario *El Heraldo*, director de la ópera de cámara del INBA, anotador oficial y musicólogo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad. Actualmente es crítico de la revista *Proceso*, colaborador de la revista *Heterofonía* y maestro en el Centro Universitario de Teatro.

Recibió la Medalla Mahler por el mejor artículo sobre Mahler publicado en México en 1960 y el Gran Premio de Concurso en la Universidad del Teatro de las Naciones, en París, por la música del ballet *Homenaje a García Lorca* para clavecín y coro hablado, en 1962. En 1974 ganó el premio Manuel M. Ponce de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, por su cantata dramática *Yo Celestina*.

Publicó el libro *Hablar de Música*, editado por la UAM-Iztapalapa, en 1982. Ha dirigido la puesta en escena de diversas óperas, ha escrito, además, la música de quince películas; *Los días del amor* y *El muro del silencio* fueron premiadas con el Ariel.

Ha participado como intérprete, compositor y conferencista en el Festival de la OSN, en el Foro Internacional de Música Nueva, en el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea y en el Festival Cervantino.

Sus principales obras son: *Arbre d'Or a Deux Têtes* para soprano, piano e instrumentos de juguete (1964-65); *Que es lo que faze a queste gran roido* para clarinete, oboe, guitarra, voz aguda, actores, mimos y diapositivas (1964); *Yo Celestina, puta vieja* cantata dramática (1964-65); *Homenaje a García Lorca* para clavecín y coro hablado (1962); *De Telémaco* para voz, piano e instrumentos de aliento (1981).

producción: PROLIBRO, S. A.



21

colección ensayos

1

publicaciones

