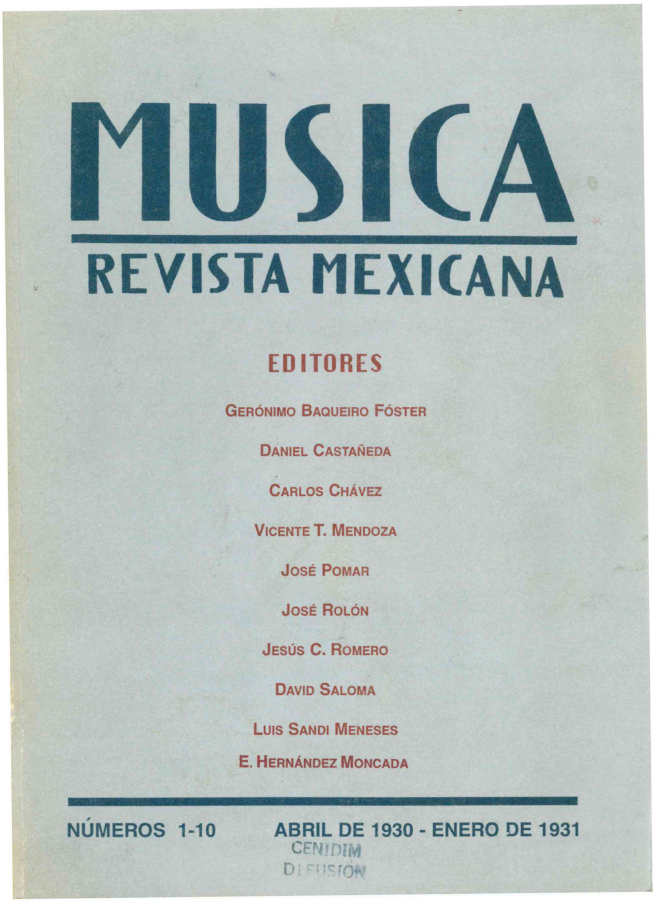
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBA

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



# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

EDITORES

GERÓNIMO BAQUEIRO FÓSTER

DANIEL CASTAÑEDA

CARLOS CHÁVEZ

VICENTE T. MENDOZA

JOSÉ POMAR

JOSÉ ROLÓN

JESÚS C. ROMERO

DAVID SALOMA

LUIS SANDI MENESES

E. HERNÁNDEZ MONCADA

NÚMEROS 1-10 ABRIL DE 1930 - ENERO DE 1931

CENIDIM
DIFUSIÓN

CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Música. Revista mexicana, números 1-10, abril de 1930 - enero de 1931
(reimpresión facsimilar), México: INBA, Cenidim, 1995.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

### EDITORES

GERÓNIMO BAQUEIRO FÓSTER

DANIEL CASTAÑEDA

CARLOS CHÁVEZ

VICENTE T. MENDOZA

JOSÉ POMAR

JOSÉ ROLÓN

JESÚS C. ROMERO

DAVID SALOMA

LUIS SANDI MENESES

E. HERNÁNDEZ MONCADA

NÚMEROS 1-10 ABRIL DE 1930 - ENERO DE 1931

CENIDIM
DIFUSIÓN

Música : revista mexicana
dir. Carlos Chávez. -- núm. 1 (abril 1930)--
núm. 10 (enero 1931). --
México. CENIDIM, 1995

1 v. : il., mus.

Lista de editores: Gerónimo Baqueiro
Fóster, jefe de Redacción; Daniel Castañeda;
Eduardo Hernández Moncada, Vicente T.
Mendoza, administrador; José Pomar,
José Rolón, Jesús C. Romero, David Saloma,
Luis Sandi
Primera edición, 1930 - 1931

Primera reimpresión facsimilar, 1995.
DR © de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco esq.
Calz. de Tlalpan s/n.
Col. Country Club
04220, México, D.F.

ISBN 968-29-8356-8

Impreso en México
*Printed in Mexico*

CENIDIM
DIFUSION

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

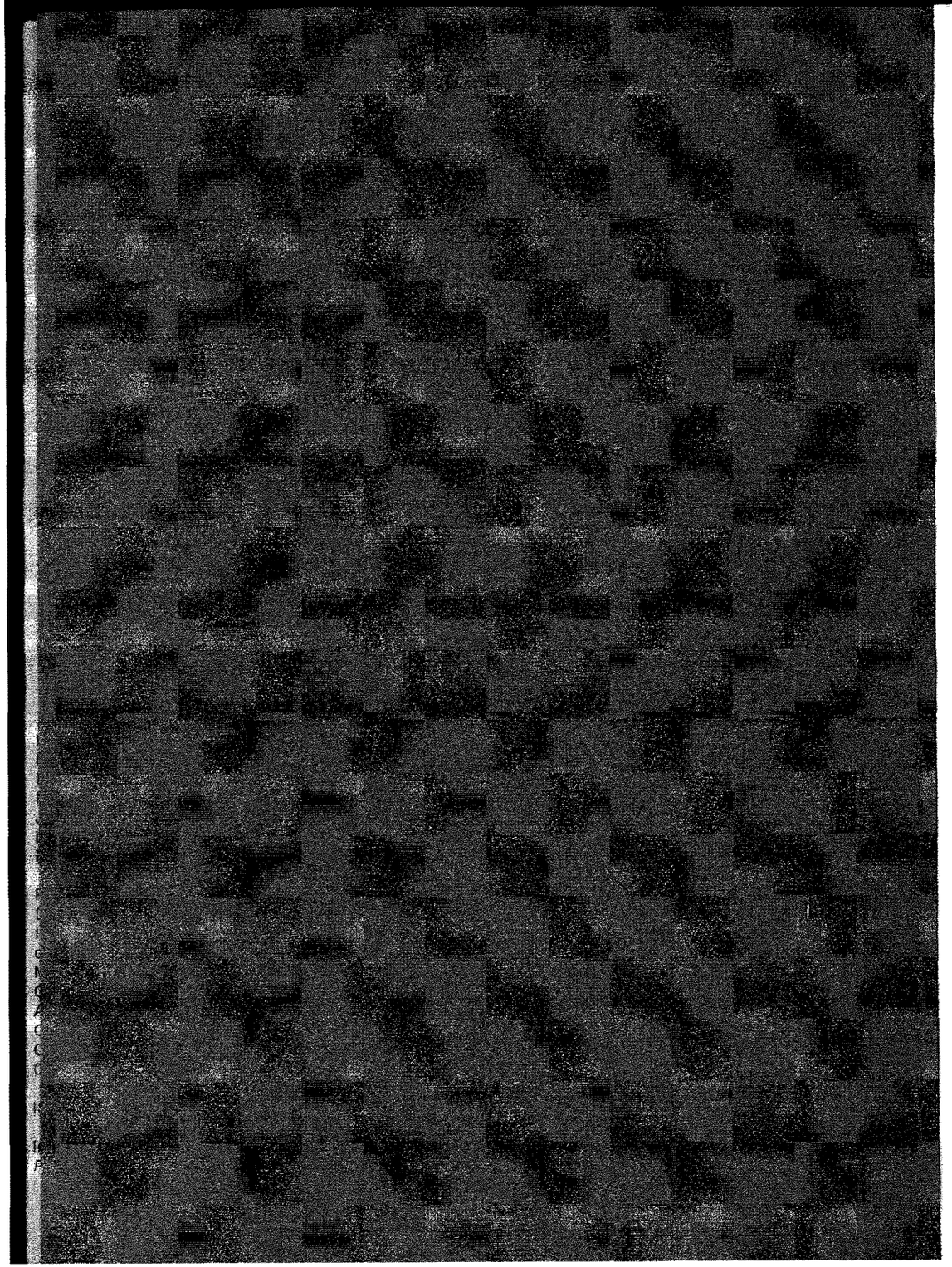
# 1

CENIDIM
DIFUSION

**VOLUMEN I** **NUMERO 1**

**PRECIO: $0.50** **15 ABRIL DE 1930**

**"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A. EDITORA**



"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A.

EDITORA DE

# M U S I C A

REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

APARTADO POSTAL No. 1942

EDITORES:

Gerónimo Baqueiro Foster
Jefe de Redacción,

Daniel Castañeda
Director en funciones,

Carlos Chávez
Director,

Vicente T. Mendoza
Administrador,

E. Hernández Moncada

Jesús C. Romero

José Pomar

David Saloma

José Rolón

Luis Sandi Meneses

SUBSCRIPCIONES

| | | |
|---|---|---|
| En la República Mexicana: | Por 6 meses..... | $ 3.00 |
| | Por 1 año..... | „ 6.00 |
| En el Extranjero: | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*Notas.* 1.—La correspondencia debe dirigirse a Daniel Castañeda: Calle de la Moneda núm. 10, o apartado núm. 1942, Ciudad.

2.—Solicitamos el canje nacional y extranjero.

3.—Tiro de este número: 2,000 Ejemplares.

# SUMARIO


CHAVEZ, Carlos
*Carta abierta a la juventud*..... 3

CASTAÑEDA, Daniel
*Las Academias del Conservatorio N. de Música*..... 6

BAQUEIRO FOSTER, G.
*Los instrumentos de émbolos a la luz de los armónicos naturales*..... 14

ROMERO C., Jesús
*Nuestra Música Colonial*..... 20

POMAR, José
*Escalas y Modos*..... 27

HERNANDEZ MONCADA, E.
*El Vitáfono y los trabajadores de la Música*..... 36

SALOMA, David
*Actividades Musicales en la República*..... 39

ROLON, Ana C. de
*La Música en el Extranjero*..... 44



**Tiro de este número: 2,000 Ejemplares.**


# CARTA ABIERTA A LA JUVENTUD

*Por Carlos CHAVEZ.*

Es natural comenzar una obra donde los antecesores la han dejado. El proceso que encadena las obras de los hombres, en eslabones, es ineludible. La evolución y la revolución, términos que designan, el primero un cambio gradual y el segundo uno brusco, no difieren en esencia cuando son efectivas; es decir, cuando no se usa el término evolución para disfrazar de prudencia a cobardía o impotencia, o no se usa el término revolución para calificar arbitrariamente un arrebato indisciplinado. Observación, esta, muy importante, cuando se reflexiona que las generaciones que han sido estériles y llegan a viejas siendo estériles, quieren engañar la opinión pública, tachando de revolución arbitraria la obra fecunda de la generación joven, y de prudente evolución la que han palpado necesaria y no han podido realizar por falta de comprensión y de vigor. La Revolución Mexicana ha colocado las bases de una nueva conciencia nacional; la civilización precortesiana y la europea, que se consideraron excluyentes durante siglos, ahora arrojan, en la presente Revolución y como saldo magnífico, el fruto de la expresión artística de la raza nueva. Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos supervivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta

generación de hoy niega a las inmediatas anteriores y va tan lejos a encontrar el eslabón perdido.

Un poco tardía ha parecido la música en este actual desarrollo de México. Hay personas que aún ponen en tela de juicio la existencia de la música mexicana, sin ver que en sus ojos se presenta ya el fruto. Personas son estas que hay que tomar en cuenta, a pesar de su insignificancia, porque las obras constructivas deben lo mismo crear lo nuevo que impedir que los enemigos destruyan.

El fenómeno se presenta claro, cuando observamos la actitud de los representantes de las generaciones estériles ante la inevitable renovación que los artistas jóvenes, llevados por la Revolución, teníamos que verificar en la Música, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura mexicanas.

El "arte oficial", estéril por excelencia, se vuelve fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario. Y entonces, las "izquierdas" se vuelven oficiales, con gran pesar de las derechas, quienes hacen toda suerte de inútiles y malévolas maquinaciones.

Un grupo de jóvenes artistas llega a la vieja Academia de San Carlos y al Conservatorio. Esto quiere decir que el arte llegará a las multitudes. Que el mismo obrero músico encontrará una enseñanza apropiada. Que se legisla para el tipo medio y no para el virtuoso. Que se mira hacia todas las épocas y todos los componentes de la familia mexicana y se encuentra fácilmente la música, expresión nacional, que las generaciones extranjerizantes no habían podido ver. Y que las derechas tienen que salir, naturalmente, y que al irse acumulan un lastre que inevitablemente morirá de inanición, pero cuya desaparición hay que violentar para bien de la juventud.

Al soltar el cetro oficial, las derechas nos llaman advenedizos, pero, tardíamente, nos imitan mal. No es posible exigirles que comprendan que no somos advenedizos, porque nó creemos haber *llegado;* nuestra vida es un constante proceso. Para ellos la meta es el Conservatorio, y para nosotros es un medio de acción. Nuestro problema profesional está resuelto en cualquier parte: no somos más o menos buenos músicos o maestros por estar dentro o fuera del Conservatorio, ni necesitamos buscar prestigio a la sombra de instituciones muy respetables, pero muy ajenas a la finalidad artística propiamente dicha. Los profesores de las derechas sufren las lastimosas consecuencias de su falta de personalidad. Por ejemplo, uno de ellos, para dorarse al emprender una empresa disfrazada de artística, tiene que recurrir a la exhibición pública del epíteto de "profesor universitario". Otros, al perder una situación oficial, no tienen más remedio que buscar otra parecida, alegando la necesidad de fundar un establecimiento diverso, que en realidad sólo repite mal al original. Otros, en fin, padeciendo de inacomodación, en una situación molesta, exaltan sus recuerdos y ratifican así su fracaso.



La situación nueva es un hecho. La nueva conciencia ha comenzado. El arte de México será cada vez más fresco y más legítimo. Podrá haber reacciones y recaídas, pero el nuevo organismo, con espíritu propio, ha nacido ya. Nosotros no dejamos ni dejaremos de ser nosotros mismos dentro o fuera de la acción del Gobierno. Nuestra cortesía oficial no impide que seamos, personalmente, los mismos. Y he aquí esta Revista que es la de la generación libre. Está abierta a todo intento constructivo.

¡Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles!—Nosotros nos quedamos a la izquierda.

*Carlos CHAVEZ.*

# LAS ACADEMIAS DEL CONSERVATORIO N. DE MUSICA. [*]

Por *Daniel CASTAÑEDA.*

EL problema de nuestra música popular, planteado con anterioridad a los hechos de la Revolución, pero hijo de ésta en espíritu, es, a la fecha, uno de los tópicos fundamentales, por lo que toca a la cultura, de su aspecto creador.

Ante este problema, práctico y técnico a la vez, el Conservatorio Nacional de Música ha adoptado una vía de planteo y resolución irrecusables, desde el punto de vista moderno: la investigación experimental de los hechos, su recopilación y estudio y, por último, su crítica y justipreciación.

Como ya es del dominio público el establecimiento de las Academias de investigación; y sus propósitos, fines y justificación se han dado a conocer en la prensa de la Capital, me limitaré en esta conferencia a dar a conocer el plan de trabajos y las finalidades que persigue la Academia de Demótica.

Esta Academia, cuyo asunto principal es la organización de los estudios conocidos universalmente con el nombre de "folklore", ha dividido sus trabajos en dos grandes secciones: una práctica y otra teórica o de especulación.

(*) Conferencia pronunciada en el C. N. de M. el día siete de marzo de 1930 por Daniel Castañeda.



## SECCION PRACTICA: COLABORACION.

Esta sección práctica se propone dos fines:

1º—Reunir, para su estudio y justipreciación, la literatura mexicana y extranjera que hasta la fecha existe, respecto a nuestra música, danza y musicografía.

2º—Formular el *Calendario Indígena* de fiestas populares, profanas y religiosas.

Es de evidencia plena que para emprender con toda seriedad el estudio de nuestro folk-lore, lo primero que hay que conocer, como riguroso antecedente, es toda la literatura que respecto a sus temas se ha producido. Esta literatura puede clasificarse, para el propósito de su recolección, en nacional y extranjera. La extranjera puede reunirse con facilidad relativa, ya que sus autores son contados y reconocidos por su especialidad. Por lo que toca a la nacional, el problema se complica. Excepción hecha de la literatura oficial que sobre la materia se ha logrado y de algunas producciones de muy conocidos autores, cuyas obras se pueden adquirir con facilidad, existe toda una producción, desconocida en su mayor parte, especialmente la de las provincias, que toca temas de mucha importancia con orientaciones folklóricas y con propósitos nacionalistas.

Ahora bien, por nuestro peculiar carácter de mexicanos y por las condiciones tan especiales en que esta producción se ha venido acumulando en el transcurso de los años —puede decirse que desde 1850, época en que los asuntos mexicanos se pusieron de moda en Europa—, resulta labor dificilísima la reunión de esos trabajos, entre los cuales existen algunos de suma importancia, ya porque consignan hechos, música y costumbres hoy desaparecidos entre nuestros indígenas, o bien, porque los puntos de vista de sus autores, por regla general testigos presenciales, interesan al juicio que sobre nuestro folk-lore puede expresarse.

Para obtener tal recolección no queda, a nuestro entender, sino un solo camino. La difusión de la necesidad, casi imperiosa, para conseguir esos trabajos, por medio de la prensa diaria y de las conferencias ante el micrófono, con objeto de que todos los amantes de nuestra música popular y los estudiosos y eruditos de provincia

colaboren en esta obra de verdadero nacionalismo, proporcionándonos datos interesantes en la materia, títulos, con especificación de ediciones y aun folletos y libros que sobre costumbres, y especialmente sobre música y danza, haya producido la literatura de los Estados de la Unión.

Para tal objeto, el público puede dirigirse al Conservatorio Nacional de Música, en México, D. F., que estimará y atenderá cualquier asunto o indicación que sobre la materia se le haga.

Esta colaboración que solicitamos del público será honrosa para quienes la proporcionen y para quienes la recibamos, pues tiende a formar un venero de patria inagotable: nuestra música propia, reflejo de nuestro sentimiento artístico y valor indiscutible que debemos ostentar ante el mundo del Arte. Por otra parte, ha pasado ya el tiempo de los trabajos aislados. La época impone la colaboración, no solamente en el terreno de la lucha social, sino también en el del estudio, como uno de los medios más eficaces para llegar al fin propuesto, siempre que esta colaboración se aproveche bajo una dirección especialista.

## CALENDARIO

El *Calendario Indígena* de fiestas populares, profanas y religiosas, debe formularse con *dos datos* necesarios para cada fiesta: la *fecha* y el *lugar*. De esta manera quedarán definidas univocamente, es decir, sin equívoco posible, todas y cada una de las principales fiestas con que nuestros aborígenes acostumbran celebrar sus más caros regocijos anualmente.

Esta especie de coordenadas topocrónicas—de tiempo y de lugar—de nuestras fiestas, en las que el arte aborígen o criollo de la música y de la danza se muestra en todo su esplendor y con toda su naturalidad, permitirán, una vez obtenidas y clasificadas, la formación de un *Calendario* de fiestas: por *fechas*, durante el curso del año, y por *lugares*, en la carta geográfica de la República. Con ese Calendario, así obtenido, es ya fácil formar itinerarios, teniendo en cuenta nuestros principales medios de locomoción —ferrocarriles y caminos—, que permitirán la salida racional de comisiones de estudio que lleguen en las fechas y a los lugares precisos de las fiestas, li-



gándolas, y con el propósito de recolectar la música, la danza y las demás particularidades folklóricas. Por otra parte, con esos datos también podrán formularse itinerarios de excursión y de turismo, de utilidad evidente, ya sea que se les mire desde el franco punto de vista del estudio y de la recopilación, ora que se les estime desde el punto de vista del recreo, de la utilidad o del beneficio—en metálico—que puedan proporcionar los turistas a los lugares que visiten, pues entonces se podrá excursionar con el propósito de escuchar música folklórica, nativa y real, de la misma manera que hoy excursionamos y visitamos las bellezas naturales de nuestro pródigo suelo, o las ruinas con que nuestros antepasados dan testimonio de la cultura y de la fuerza de la raza, que son y han sido siempre de latente importancia y de justa admiración por parte de nacionales y de extranjeros.

Claro está que para la formación de este Calendario nos será también de utilísima ayuda la colaboración de elementos oficiales y particulares de los Estados, que puedan suministrarnos datos precisos, señalando *tiempo—días y mes del año*—, lugar e importancia de las fiestas lugareñas, especialmente de aquellas en que intervenga como elemento principal de color, la música y la danza autóctonas o criollas, no importa lo apartado del lugar y las dificultades de transporte. El elemento oficial y el público podrán dirigirse, en su colaboración a esta bella obra de nacionalismo, al Conservatorio Nacional de Música, en México, D. F.

## RECOLECCION

Formado ya el Calendario, es claro que se puede sistematizar una serie de trabajos para la recolección de la música, la danza y las demás particularidades que forman el ambiente folklórico. La recolección de las canciones, sones y músicas para baile, se hará por medio de fonógrafos o aparatos similares que permitan recogerlos *en toda su pureza*, sin alteración alguna y, sobre todo, sin la *interpretación personal* de artistas y comisionados que, por muy competentes y bien intencionados que se les suponga, siempre teñirán con su particular interpretación la blanca tilma sobre la que se diseña, como un bordado, la emoción musical del pueblo, ajena a técnicas y nota-

ciones cultas; a más de que en muchos casos es materialmente imposible *traducir* a nuestros convencionalismos musicales intervalos que no figuran, ni pueden figurar, en las gamas europeas que manejamos. De esta manera se pondrá remedio al error substancial que se ha venido cometiendo por coleccionistas oficiales y particulares, de nuestros tesoros de folklore.

Para la recolección de las danzas y el desarrollo de las ceremonias, se utilizará el cinematógrafo; y para el ambiente, trajes, decoraciones y colorido, las comisiones deben integrarse, cada una, con un pintor que complete este trabajo por medio de acuarelas, croquis e impresiones, de indiscutible utilidad para mayor comprensión del ambiente.

Obtenidos ya estos datos, con la mayor pureza posible, especialmente los que a la música y a la danza se refieren, así como los relativos a instrumentos, se procederá, en el gabinete, a su estudio técnico desde el punto de vista puramente musical, es decir, al estudio de la escala o escalas usadas, al estudio de las características de las frases melódicas regionales, al estudio de las particularidades del instrumental, al estudio de los ritmos más típicos y al estudio de los medios armónicos que utilizan nuestros aborígenes, por muy rudimentarios que se les encuentre.

Una vez terminada esta paciente y fuerte labor técnica, se podrá ya poner en manos de nuestros artistas un acervo de melodías, ritmos y uso de instrumentos, de pura inspiración popular, que será un tesoro no solamente capaz de servir de inspiración y guía a los artistas de México, sino a los de todo un continente.

Este será el coronamiento de la obra. Sus frutos, claro está, no se verán, por lo que toca a la recolección, sino hasta dentro de tres o cuatro años por lo menos, y por lo que se refiere a la producción artística, empezarán a florecer, como botones abiertos en los primeros días primaverales, justamente cuando la generación que hoy lucha esté en plena madurez.

## SECCION TEORICA: PENTAFONIA

Respecto a la sección teórica o de especulación, a más de trabajo de revisión y estudio técnico de la recopilación de que hablé anteriormente, por ahora se limitará a la formulación de una teoría de la música pentáfona.



Esta teoría tiene una importancia vital como directora y orientadora de los estudios técnicos necesarios para emprender el análisis de nuestros melodías autóctonas. Y la tiene, porque sería caso excepcional y único—imposible por lo poco que sabemos actualmente—, el que la producción musical de nuestros pueblos no cayera dentro de la órbita gravitacional en que gira toda la música de los primitivos: la pentafonía.

Pentáfonas son todas las melodías primitivas de los cuatro Continentes y aun las peruanas y las de los pieles rojas de Norteamérica, y así deben serlo las nuestras. Mas, para proceder con método y para no dejar lugar a ideas preconcebidas y a dudas que con el tiempo surgieran, allí estarán las recolecciones que se hagan para comprobar o no, en forma definitiva, si la pentafonía es la base de nuestra música primigenia.

## LOS TLACUILOS

Otro problema de capital importancia que a esta sección teórica compete, es el de perseguir la evolución del autoctonismo musical, desde la época precortesiana hasta nuestros días, registrando, con el mayor esmero posible, la huella europea y las influencias de la música religiosa y profana que introdujeron, primeramente, los frailes y los misioneros, y después, los músicos profanos de las cortes virreinales. Competirá después, ya en la época de nuestras libertades, el estudio del europeísimo, que por muy distinta vía que la española nos legó la Europa del siglo XIX. Este estudio es paralelo y cabe compararlo con el que puede hacerse de la obra de nuestros primitivos "tlacuilos".

Eran los tlacuilos pintores oficiales de la corte de los reyes aztecas; pero pintores de un género especial, dedicados exclusivamente a consignar los hechos más salientes de los reinados y las costumbres más caractersíticas de los pueblos sujetos a la corona. Pinta-

ban hechos y costumbres con símbolos y representaciones que, las más de las veces, eran de un convencionalismo religiosamente severo y austeramente invariable. Usaban para ello jeroglíficos en sus variedades primitivas y en sus formas de posterior evolución. Estos tlacuilos, verdaderos escribas, que tienen su irrecusable paralelo con el *escriba* típicamente egipcio, los siguieron utilizando los primeros misioneros y frailes que llegaron a Nueva España; y con sus trabajos se formaron, por ejemplo, las admirables láminas que ilustran la inapreciable obra de fray Bernardino de Sahagún. La labor de estos tlacuilos, que nunca podrá loarse extraordinariamente, está en el tesoro de códices que reflejan nuestro pasado y que es y será la clara fuente y la inagotable mina de inspiración para la pintura y la decoración nacionales.

Pues bien, el trabajo de los tlacuilos sufre marcadas influencias que pueden estudiarse comparando códice a códice, desde los primitivos hasta los producidos en el primer siglo de la Conquista. Las representaciones invariables, que la religión y la costumbre imponían en el Imperio de Moctezuma, se fueron modificando poco a poco, a medida que se introducía la simbólica española. Esas modificaciones transformaron la pintura autóctona, dándole un "color" peculiarísimo que evoluciona, con el transcurso de los siglos, desde los códices verdaderamente primitivos, hasta llegar al resultado de los retablos de nuestras humildísimas iglesias pueblerinas.

Un proceso análogo debe haber sufrido la música autóctona, pura, pues también debe tener sus tlacuilos musicales, por mejor decir, sus músicos. Ese proceso debe darnos una serie no interrumpida, desde las canciones con que acompañaba sus recitales Netzahualcóyotl, desde los ritmos que servían de fondo a las danzas guerreras de nuestros crueles aztecas y desde los sones con que distraían el ocio en ceremonias y banquetes los señores de la corte, hasta nuestras actuales canciones criollas (retablos) escritas, pensadas y ejecutadas en las europeizantes escalas mayor y menor de la cultura del Viejo Continente, y que sólo filtran, muy de cuando en cuando, el perfume de sus ritmos característicos, como símbolo inequívoco de la oreja de la raza.



Tal es, a grandes rasgos, el programa general de trabajos que se propone esta Academia de investigación del Conservatorio Nacional de Música. Muchas esperanzas tenemos en esta labor y en la colaboración que nos llegue de los Estados, cuya sangre joven, libérrima y espontánea, si se ha brindado a las conquistas sociales, con mayor razón debe colaborar con el ínfimo esfuerzo de un comentario o de una indicación para formar la verdadera Patria, la que nunca muere, aunque desaparezcan los hombres que la integran, aquella que se plasma en la Ciencia y en el Arte.

*Daniel CASTAÑEDA.*

# LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS A LA LUZ DE LOS ARMONICOS NATURALES

*Por G. BAQUEIRO FOSTER.*

CUANDO, hace apenas unos cuantos años, se preguntaba a los numerosos profesores ejecutantes de instrumentos de émbolos la razón de ser de determinados sonidos que, alejados de la escala habitual, escuchábamos sorprendidos, la contestación inmediata era esta: son sonidos falsos. A medida que nuestra curiosidad siempre exigente aumentaba, se hacía más imperiosa la necesidad de explicarnos aquellos sonidos misteriosos que, sin quererlo, entrecruzándose malévolamente, atormentaban nuestras imaginaciones juveniles. Si pusiése ante los ojos de mis lectores todas las leyendas que sobre dicho tema llegaron a mis oídos en unos cuantos años, no haría más que patentizar la ignorancia de músicos que adquirieron renombre inexplicable ahogando en sus alumnos el espíritu de investigación al evitar, sistemáticamente, la pregunta fecunda de la juventud que, contestada por el profesor, conduce hacia el pro-



greso. Es aquél recuerdo de momentos inolvidables el que me ha movido a escribir una serie de ensayos sobre los temas que más fuertemente inquietaron, torturándola, mi adolescencia. A muy pocos músicos ha preocupado el conocimiento de la acústica musical e instrumental; es más, maestros eminentes declaran aún inútil su estudio. Por consiguiente, hablar de Temperamento, de armónicos naturales, de los sistemas de Pitágoras, de Aristógenes o de Zarlino era provocar en la juventud estudiosa verdadero pavor. Fué en el primer Congreso Nacional de Música donde se evidenció la necesidad de que los músicos estudiaran la acústica y de que los físicos estudiaran la música. A la doble ignorancia de físicos y de músicos obedeció el que, como entre los primitivos, fenómenos fácilmente explicables con sólo rudimentos de física o de música se consideraran obra de milagro y de encantamiento. Los armónicos naturales, sobre cuyo principio descansa la construcción de instrumentos en general, no se han estudiado por la física de acuerdo con las nuevas necesidades. Tampoco los tratados especiales de acústica se han preocupado por problema tan urgente. El valor de ellos se ha expresado siempre por quienes los estudian por medio de los únicos signos de que se compone el sistema de doce sonidos que usa la mayoría de los pueblos de la cultura occidental. Es este, pues, el error de los físicos, puesto que de los 16 primeros armónicos de la naturaleza que en muchos instrumentos puede el hombre producir, únicamente 9 (1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12 y 16) se aproximan a los sonidos que practicamos quedando, por lo tanto, 7 (5, 7, 10, 11, 13, 14 y 15) sin equivalencia en él.

Fué en México Julián Carrillo el primero que señaló el mal y algunos de sus discípulos asesorados por Daniel Castañeda, raro caso en nuestro medio de un músico-matemá-

tico, los encargados de valorar científicamente los errores. Se hizo un estudio comparativo, por vibraciones, entre los 16 primeros sonidos de la naturaleza que el hombre es capáz de producir mecánicamente y sus equivalentes temperados, obteniendo el resultado que sigue: el armónico 5 es un dieciseisavo de tono bajo, aproximadamente, con relación al sonido que le corresponde en el sistema temperado. El armónico 7, un octavo de tono bajo en igual caso. El armónico 10, lo mismo que el 5, un diciseisavo de tono bajo. El armónico 11, un cuarto de tono alto, si lo comparamos en la escala de armónicos de do, por ejemplo, con un fa y un cuarto de tono bajo si la comparación se hace con un fa sostenido. Esta advertencia se debe a que en las físicas se usan indistintamente una u otra nota para expresar la serie de los armónicos naturales. El armónico 13, es 5 dieciseisavos de tono bajo con relación al Lá temperado, y tres dieciseisavos de tono alto con relación al Sol sostenido. El desconocimiento de los diversos sistemas de subdivisiones del tono hizo que los físicos relacionaran toscamente los armónicos de la naturaleza con sonidos de un sistema de tonos y semitonos que los colocaba a una distancia muy grande de su valor positivo. El armónico 14, lo mismo que el 7, es un octavo de tono bajo y el 15, un dieciseisavo de tono bajo. Estas son las mejores aproximaciones que se pueden obtener en un sistema temperado tan imperfecto aún, de los armónicos de la naturaleza. Augusto Novaro, eminente investigador mexicano, es quizá el único que ha logrado encontrar, subdividiendo temperadamente la octava o dupla de muy distinta manera que la propuesta por Julián Carrillo y otros investigadores, las mejores aproximaciones a los sonidos de la naturaleza; pero como se alejan de nuestra mentalidad mejor adaptada para comprender los



sistemas dicótomos, hemos preferido, en el caso que nos ocupa, continuar la tradición.

Todos los instrumentos de boquilla circular tienen como agente vibrador los labios. Se clasifican como de cañas dobles porque los labios vibran como tal, produciendo vibraciones transversales. Un sonido es tanto más agudo cuanto mayor es la velocidad imprimida al aire de los pulmones por los movimientos de los labios que, ya sea por restiramiento o por el acortamiento de la columna de aire bien regulada, permiten producir normalmente hasta los armónicos 15 y 16. Los instrumentos con mayor longitud de tubo, el corno por ejemplo, pueden producir mayor número de armónicos. Por eso en los siglos pasados se escribieron las partes para este instrumento, obligados también por la falta de émbolos, a una altura que los modernos, desde la generalización de los émbolos llevada a cabo por Adolfo Sax, ya no pueden producir, pues se estandarizó, con perjuicio de las conquistas musicales anteriores, hasta el armónico 8 solamente. En los tubos delgados no se percibe como sonido musical la nota fundamental que conocemos con el nombre de armónico 1. Por eso los compositores desaprovechan, pues nunca lo escriben en sus partituras, este bello sonido que producen los instrumentos, desde el alto de mi bemol hasta las tubas de tonalidades más graves.

He aquí sintéticamente, los errores en que incurren casi en general, los ejecutantes de estos instrumentos:

Tomemos para las demostraciones una trompeta en si bemol (no olvidar que este instrumento parte del armónico 2, porque su sonido fundamental, debido al poco grosor de su tubo, es casi imperceptible). Cuando se toca el Mí índice seis (para los índices, emplearemos siempre la nomenclatura alemana) o sea el Mí del cuarto espacio usan-

do la clave de Sol, lo hacemos con la posición cero, es decir, se toma dicha nota como armónico 5 de la base Do. Por consiguiente, este error de la vieja técnica hace que el sonido que se escucha esté un dieciseisavo de tono bajo. La solución estriba en producir dicho Mí como armónico 6 de la base Lá; sirviéndose de la posición 1-2 ó de la posición 3.

En igual caso estarán el Re sostenido índice seis, que es el armónico 5 de la base Sí; mejor si se toma como armónico seis La bemol, posición 2-3; el Re índice seis armónico 5 de la base Si bemol, que es mejor como armónico seis de la base Sol, posición 1-3; el Do sostenido índice seis, armónico 5 de la base La; mejor como armónico 6 de la base Fa sostenido y así sucesivamente. Pasando por alto el armónico 7, que es un octavo de tono bajo, aproximadamente, en relación con el equivalente temperado, advertimos que el armónico 9, casi exacto, nunca se utiliza por ignorancia.

Ensáyese, por ejemplo, producir el Re índice 7 con la posición cero y los sonidos Do sostenido, Do, Si, Si bemol, La y La bemol con las posiciones 2, 1, 1-2, 2-3, 1-3 y 1-2-3 respectivamente; el resultado será excelente porque además de ser muy fácil su ejecución posee una sonoridad diáfana.

Conviene aclarar que los émbolos sirven para añadir longitudes temperadas de tubo al tubo principal que se encuentra, como todos saben, en la afinación que da nombre a cada familia de estos instrumentos (Si bemol, Mi bemol, Do, etc.) que estas longitudes se obtienen dividiendo geométricamente, como si fueran guitarras, no la longitud básica, sino ésta más la longitud adicional o sea la que aumenta una quinta disminuída, en los instrumentos de tres émbolos, al tubo principal, y representada por la suma de



los tubos que resulta al bajar los tres émbolos. La parte temperada de un trompeta de Si bemol, será, pues, la comprendida entre el Fa sostenido índice 4, el más grave que posee y el Do índice 5, entendiendo que los sonidos reales están en estos instrumentos que son transpositores a un tono bajo. Conocida la longitud de tubo correspondiente al sonido de que hablamos, la fórmula para buscar los semitonos será $1, \sqrt[12]{2}, \sqrt[12]{2^2} \ldots\ldots \sqrt[12]{2^{12}}$ hasta llegar a Do (Si bemol real). Si quisiéramos dividir esa longitud en cuartos de tono temperados, bastaría añadir un émbolo dividiéndola de esta manera: $1, \sqrt[24]{2}, \sqrt[24]{2^2} \ldots\ldots \sqrt[24]{2^{12}}$ hasta llegar a Do. Si en octavos, añadiremos otro émbolo procediendo así: $1, \sqrt[48]{2}, \sqrt[48]{2^2} \ldots\ldots \sqrt[48]{2^{24}}$ hasta llegar a Do. Si en dieciseisavos, añadiremos otro émbolo para tener: $1, \sqrt[96]{2}, \sqrt[96]{2^2} \ldots\ldots \sqrt[96]{2^{48}}$ hasta Do. En esta forma se podrían aplicar émbolos a los instrumentos para producir las subdivisiones que se deseen, trabajo que puede realizar un simple obrero.

En los instrumentos de varas no es necesario ningún artificio para ejecutar la música de intervalos menores que el semitono. Bastará, conociendo bien el valor de lor armónicos, aplicar una técnica análoga, (guardando las proporciones), a la que se sigue para los semitonos. En próximo artículo se hablará de estos instrumentos (1).

*G. BAQUEIRO FOSTER.*

(1) Las personas que se interesen por estos estudios pueden dirigirse al firmante solicitando los cuadros para el funcionamiento de los instrumentos de émbolos que se enviarán sin requisito alguno. Moneda 10, entresuelo.

# NUESTRA MUSICA COLONIAL

*Por el Dr. Jesús C. ROMERO.*

¡COMO es inmenso el tesoro musical de México! ¡Cómo nos es desconocido a pesar de su inmensidad y de su magnificencia! ¡Tan rico y tan ignorado de nosotros como nuestra flora exúbera! Es fuente inagotable no sólo para las investigaciones del historiador, sino para el compositor y para el etnógrafo y tan sólo espera para brillar en todo su explendor, la llegada de un nuevo mesías que le diga como a Lázaro, ¡Levántate y anda!

Esta riqueza enorme, más por apatía y por inconsecuencia que por ignorancia o impreparación, permanece inexplorada y vírgen; y si la música pre-cortesiana es venero inagotable para saciar nuestra sed de investigación, según he demostrado en el 2º Congreso Nacional de Música, en la Conferencia que sobre dicho punto sustenté el 29 de noviembre de 1929 en el Conservatorio Nacional de Música y desde las páginas de la Sección Musical del Periódico



"Excélsior" de la Ciudad de México, (Diciembre de 1929 y enero de 1930 en una serie de cuatro artículos), la Música Colonial también debe serlo, ya que si la primera es la base de nuestro folk-lore musical autóctono, la segunda es el cimiento de nuestro folk-lore musical criollo, tan interesante y tan rico y tan espléndido como el anterior.

Si la existencia y la autenticidad de nuestro autoctonismo musical ha sido tan rudamente discutido, negándole infinidad de músicos y de investigadores, quienes han principiado a creer en él sólo hasta éstos últimos años, no menos combatida y no menos dudada y aún lo es, la existencia de una música criolla, como manifestación inconfundible de mexicanismo musical y por ello su exposición indiscutiblemente será benéfica.

Es de obvia comprensión deducir el que la música criolla sea el producto de la simbiosis entre la pentafonía autóctona con la música europea traída a Nueva España por los conquistadores y así es como se le comprende; pero la inmensa mayoría de los escritores que ha tratado éste punto, han incurrido en el error de suponer que uno de los términos de esa simbiosis, el hispanismo, debía su origen a la música popular, cultivada en aquel entonces, por los diversos elementos sociales de la Colonia y que en aquella música radicaba el núcleo de la aportación simbiótico-musical.

Consecuentes con dicha opinión, los investigadores marcharon únicamente por tal camino, lográndose tan sólo con ello, desgraciadamente, conclusiones del todo falsas. En efecto: ¿Qué importancia pudo tener para el desarrollo de la música criolla durante el segundo tercio del siglo XVI, la actuación de Maese Pedro "el del arpa" y la de Benito Be-

jel, a quienes según las actas del Cabildo del año de 1525, se les rentó un solar en la plaza de México para poner una escuela de danza por ser ennoblecimiento de la Ciudad, según lo apunta don Rubén M. Campos en su libro "El Folklore y la Música Mexicana" si ellos, por medio de sus actividades musicales no estuvieron en contacto con los indios?

¿Qué influencia llegarían a ejercer en nuestro criollismo musical los conquistadores Ortíz "el nahuatlato", tañedor de guitarra y de viola, a quien el Ayuntamiento le concedió un solar en la calle de las Gallas para que diera lecciones de vihuela; Pedro de Simancas y Alfonso Merón, a quien tanto admirara Bernal Díaz, si todos ellos permanecían en las ciudades llevando una vida cortesana y por ende alejados por completo de la vida de los indios?

Una prueba irrecusable que apoya mi duda en cuanto a que la música popular española no fué la autora de la simbiosis del criollismo, la constituye el hecho, por demás elocuente, de que desde el año de 1853 en que fué publicado en México el segundo tomo del Diccionario Universal de Historia y Geografía, los estudiosos en general conocieron los nombres de los primeros músicos que entre los conquistadores vinieron a la Nueva España, pues aquellos se consignan en la lista que de éstos formuló el señor Orozco y Berra a páginas 495 y 570 de dicho tomo segundo, y no obstante ésto, nadie, hasta la fecha, ha obtenido el menor provecho respecto al punto que vengo estudiando, a pesar de haber transcurrido 77 años desde que dicha noticia se conoce.

Debemos convencernos de que el factor hispánico de nuestro criollismo musical, fué el canto llano, difundido entre los indígenas por los monjes, únicos maestros de la raza méxica.



Esta afirmación mía tiene por fundamento hechos y observaciones incontrovertibles.

Los hechos son los siguientes:

I.—Los sacerdotes fueron los únicos extranjeros que estuvieron en contacto directo con la intelectualidad indígena y la música de los sacerdotes era el canto llano.

II.—Sobran pruebas consignadas por infinidad de autores fehacientes, de que los misioneros enseñaron a los indios el dicho canto llano, para satisfacer las necesidades de sus templos.

III.—Para incorporar a los indios a la cultura occidental, era indispensable que sus mentores poseyeran las lenguas nativas, lo cual sólo era posible entre los monjes; una prueba de mi afirmación con respecto a música, la proporciona el señor Dn. Rubén M. Campos a páginas 43 de su mencionado libro (México, 1928), consignando el ejemplo subsiguiente usado según él, por Fray Pedro de Gante para enseñar la religión cristiana a los indios en el Colegio de San Juan de Letrán, cuyos destinos rigió por cerca de media centuria. (1).

IV.—Los misioneros enseñaban la doctrina a los indios *en su lengua* "y para que mejor le tomasen y sintiesen algún sabor", diéronsela cantada "en un canto llano y gracioso" como lo afirma Motolinía en su capítulo IV de su "Historia de los Indios de Nueva España".

Comprobando el dicho de Motolinía existe la obra *"Psalmodia Christiana y Sermonario de los santos del año en lengua mexicana*. Compuesto por el M. R. P. Fray Ber-

(1) Cito este dato por la veracidad que me merece el señor Campos; pero ignoro la fuente de donde lo tomó, tanto más cuanto que está escrita con notación del siglo XVIII.

nardino de Sahagún de la Orden de San Francisco, ordenado en cantares y psalmos para que canten los indios en los areitos que hacen en las iglesias" (México-1583) Impreso por Pedro Ocharte).

V.—Las primeras composiciones musicales post-cortesianas de nuestros indígenas, fueron de índole religiosa. Motolinía refiere en el capítulo XII de su mencionada Historia, la cual fué escrita a mediados del siglo XVI, la existencia de una misa compuesta por un indio cantor de Tlaxcala, la cual es, probablemente, la obra más antigua de la Historia Musical Mexicana.

VI.—Los libros musicales impresos en México durante el siglo XVI, y conocidos hasta hoy, son exclusivamente religiosos.

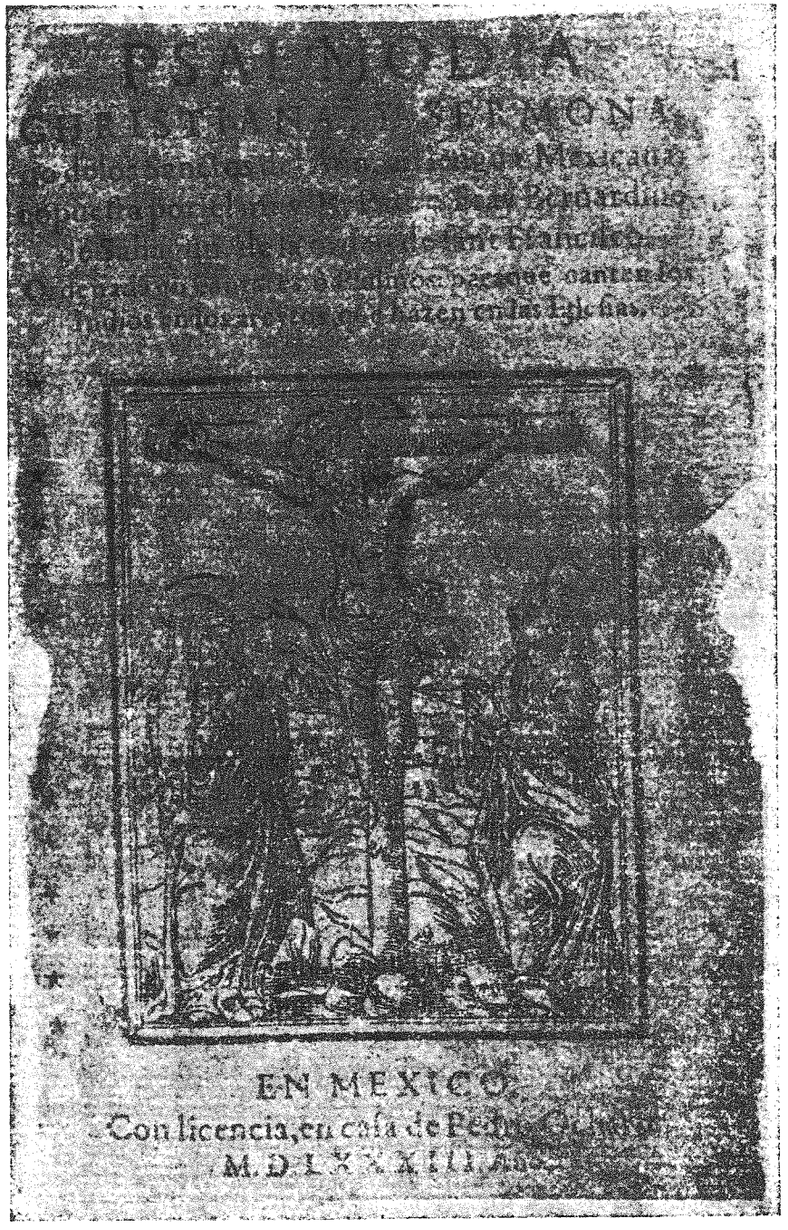
(A) *Graduale Dominicale.*—(México 1576. Impreso por P. Ocharte) de ésta obra se conocen dos ejemplares, uno de ellos se encuentra en la Biblioteca Nacional de México y hasta ahora es el libro de música más antiguo que se conoce impreso en América.

(B) *Antiphonarium.*—(México 1577. Impreso por Petrus Ocharte). (Sólo se conoce por referencias).

(C) *Antiphonarium.*—(México 1579. Impreso por P. Ocharte).

.. (D) *Psalterium antiphonarium Sanctorale, cum Psalmis & Hymnis, positis in suis locis propriis uius cuiusque diei festi totius* anninunc primo cum licentia excussum. México 1584. Impreso por Petrus Ocharte).

(E) Se tiene noticia de un *Antiphonarium Dominicale* que se estaba concluyendo de imprimir en 1572 en las prensas de Antonio Spinosa, aunque sólo por medio de éstas referencias se conoce la existencia de dicho libro. (Libros y libreros del siglo XVI. México 1914).




Psalmodia Christiana de Fr. Bernardino de Sahagún que demuestra que a los mexicanos se les enseñaba la doctrina mediante el canto llano. Este rarísimo ejemplar se publica por la cortesía de D. Pedro Robredo de la Junta Directiva de la Sociedad de Bibliófilos Mexicanos. (Tamaño natural).

La observación es la siguiente:

VII.—El Prof. Baqueiro Foster, de las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música, sustenta la opinión de que el canto llano es posible implantarlo fácilmente en las razas primitivas de América cultivadoras de la pentafonía musical, porque tanto este sistema como el del canto llano, tienen la similitud de carecer de nota sensible, opinión que yo acepto en toda su amplitud.

En vista de lo expuesto creo poder resumir diciendo:

1.—La música criolla mexicana, es el resultado de una simbiosis de la pentafonía autóctona con el canto llano y no con la música popular española.

2.—La música popular española es un elemento secundario y tardío en el desarrollo del criollismo musical mexicano.

*Jesús C. ROMERO.*

# ESCALAS Y MODOS

*Por José POMAR.*

ES cuestión dudosa, dice Hull, la de si ha existido siempre una escala realmente fija, estable y definida, y más adelante añade: es de importancia el recordar que toda escala es un producto meramente convencional y que existe sólamente en la imaginación. Hugo Riemann, sobre el particular, a su vez, dice: no se ignora que el diapasón... es cosa puramente convencional, y que ha cambiado en el curso de las edades.

Por otra parte, Helmholz, opina "que el sistema de las escalas, modos y tejidos armónicos no está fundamentado sólamente sobre tonos naturales inmutables, sino que es, por lo menos en parte, el resultado de principios estéticos que ya han sufrido cambios y que siguen sujetos a sufrirlos posteriormente en consonancia con el desarrollo progresivo de la humanidad".

Efectivamente, las escalas pentafónicas de los pueblos primitivos de la mayoría del Universo responden a los elementos de vida también primitivos de aquellas épocas; posteriormente, el reflejo de la manera de ser física y moral del

pueblo griego quedó simbolizado en las escalas o modos que le fueron propios; volviendo la vista a los pueblos orientales encontramos sus escalas cargadas de semitonos característicos de la sensualidad inconfundible de la raza.

Siguiendo a grandes pasos la historia de la música vemos repetirse el mismo caso en el período Renacentista, época en la que, producto del dominio de ambos modos, mayor y menor, fueron éstos los tiranos autócratas que en contubernio con su derivada forma mixta constituyeron la Trinidad dominadora de tal período y, como si no bastara, hoy vemos la tendencia, acaso iniciada por Zarlino o por Tartini y que, con esporádicos intentos antes, se generaliza entre los compositores modernos, que a toda costa tratan de escapar hacia nuevas formas, aspectos o particularizaciones del concepto escala y que responden sin lugar a duda, dentro del momento actual, a las necesidades intensas y multiformes del presente.

Todo lo dicho sin desconocer las sorpresas que nos reserva el futuro al generalizarse las escalas que ya se estudian desde sus bases científicas y bajo un amplio y documentado criterio, sobre las posibilidades de nuevas escalas que deriven de la atomización, dijéramos, o subdivisión del tono, desde la división dicótoma hasta las más pequeñas porciones; como ya se inicia en México en el Conservatorio Nacional de Música y Danza y en forma privada u oficial en otros países, y que, una vez resueltos los medios prácticos de realización, ofrecerán ricos y fértiles campos de cultivo a las venideras generaciones que de tal manera contarán con otras formas de expresión para grabar la huella de sus pasos a través de los asuntos de interés artístico musical.
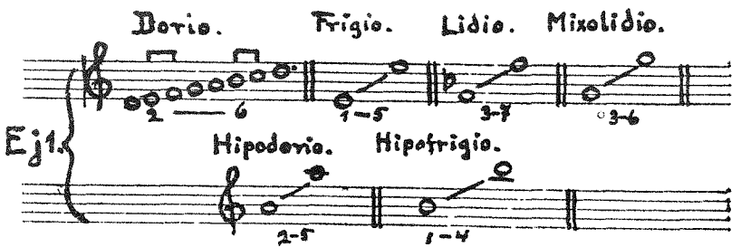
Teniendo en cuenta todos los puntos expresados, dentro de todos sus múltiples aspectos, si alguna síntesis debe darse, la escala puede definirse como una sucesión convencionalmente ordenada de varias notas de las cuales, la última, es reproducción de la primera.
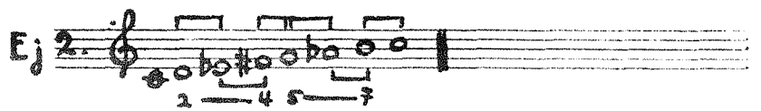


Establecido el concepto de lo que significa una escala, que no pretendo sea nuevo ni exclusivamente mío, paso a señalar algunas particularidades sobre el mismo tópico de interés para la juventud estudiosa y con el único propósito de despertar en ella la curiosidad y el más vivo deseo de investigación, profundizando tal materia.

Dejo a un lado todo lo concerniente a la pentafonía, toda vez que existe en el Conservatorio Nacional una Academia de investigación especializada, y entusiastas expertos en ella que le dedican buena parte de su vida, y es a ellos a quienes corresponden desde los conocimientos generales que tengo sobre el particular hasta el derecho de hablar fundadamente sobre tan interesante tema que, o mucho se equivoca mi deseo, o no tardarán en tratarlo ampliamente en esta misma Revista.

Ya estando frente a la expresión musical del pueblo griego, o mejor dicho: frente a su sistema escalístico, para constreñir, diré que, a mi juicio lo que interesa al estudioso moderno es el aspecto que, transformado por el Gregorianismo, el Ambrosianismo y el Glareanismo, sostiene hoy la Iglesia Católica, a condición de que no se haga sino en casos especiales un estudio encauzado a la composición de monodias litúrgicas; pero sí es de vital importancia el dominio modal de las 6 formas de escalas eclesiásticas (modos dorio, frigio, lidio, mixolidio y los dos plagales correspondientes a los dos primeros que se indican).




También considero del mayor interés el atento estudio sobre la escala Zíngara, con sus 4 semitonos, sus 2 intervalos de segunda aumentada y, especialmente, sobre la armonización que se deriva de los acordes que pueden formarse correspondiendo a sus 7 grados, con elementos de la propia escala.

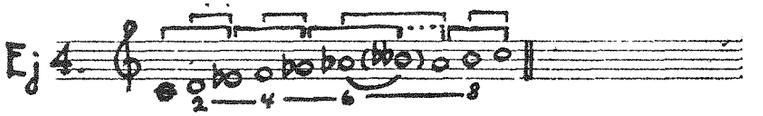



En igual forma y para idéntico fin señalo la escala tonal, de la que, si bien es cierto sólo se obtiene en síntesis un único acorde de quinta aumentada, en cambio se presta a una completa vaguedad armónica y, podría asegurarse con Villermin en su tratado de armonía ultramoderna "que, por excelencia, esta es la escala que contiene combinaciones de la más sugerente politonalidad".

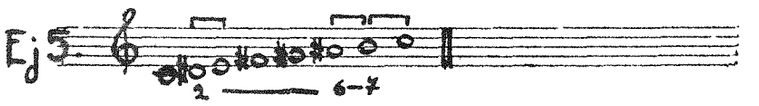




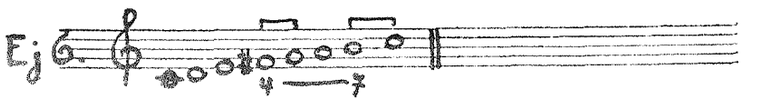

Entran bajo el mismo aspecto las escalas formadas por intervalos determinados, como la de cuatro terceras menores.




La enigmática.




Las usadas por el finlandés Sibelius.




Por Hull.




Por Scriabin el ruso.



Las politonales.




en cuya composición entran notas alteradas por sostenidos y bemoles juntamente y, en general, las exóticas, de las que existen y se pueden formar múltiples tipos. Los músicos árabes de la Escuela de Sevilla conocieron y practicaron 24 modos, . . . ."herencia de la música helena, avalorada y aumentada por influencias persas y bizantinas: el *remel maia* . . . corresponde al frigio; el *adrak* (mayor sin sensible) al hipofrigio; el *dil*, el *maia* y el *monal* fueron un tiempo 3 modos distintos que han pasado a constituir la gama hipolidia; el lidio griego al *mezmum* árabe; el mixolidio al *sika;* el llamado cromático oriental al *zidane;* otro de los modos que apasiona a los cantores indígenas". Felipe Pedrell, Folk-Lore Musical Arabe.

Precisa que el estudioso, si no quiere fosilisarse colocándose voluntariamente en la época de nuestros abuelos, vea y analice, sereno, sin prejuicios de ultraista ni de arcaista, los elementos que en todas las épocas han servido de canevá a los creadores de música en el mundo entero, y que han dejado a la disposición del curioso investigador y para su provecho los genios de todas las edades; que compare aquellos modos pentafónicos con los griegos, sus directos descendientes y éstos con los europeos que fueron derivación de aquéllos, como a su vez lo son los nuevos preceptos escalísticos actuales que provienen de todos ellos: son eslabones de una sóla cadena ininterrumpida y quien la



examine desde su nacimiento hasta su desarrollo actual o hasta el futuro, acaso, si puede preverse siquiera en parte, puede palpar y seguir su marcha ascendente confiado en que le guiará hacia nuevos horizontes, reservándole las más bellas sorpresas. "¿Qué viene a representar nuestro sistema dualista modal europeo al lado de aquella octava del sistema árabe dividida en 17 intervalos y cinco especie de cuartas llamadas mers, makamat o modos que se distinguen entre sí por la composición del tetrocordo inferior y del pentacordio superior; de aquellos modos musicales que tienen 84 circulaciones y que, transportando cada gama sobre cada uno de los 17 grados de la escala, producen la sorprendente cifra de 1,428 escalas tonales, al lado de las cuales, confesémoslo, nuestras 2 escalas modernas mayores y menores quedan humilladas como pobres vergonzantes de arte?" Felipe Pedrell, Folk-Lore Musical Arabe.

Por todo lo expuesto llego a la conclusión siguiente: en pocos casos será necesario usar el criterio de vieja procedencia que determina funciones tonales a ciertos grados de una escala; en otros deberá hacerse el mismo estudio de ellas bajo el punto de vista modal, más amplio y mucho más sugestivo y, en la mayoría y especialmente para la mayor compresión de la obra actual, deberá tenerse en cuenta cada caso individualmente; no descuidando las características de autor, pueblo o época histórica y la psicología aplicada por todos ellos en el momento de la creación de la obra, expuesta a variantes leves o esenciales, aún dentro de las partes o porciones de un mismo trozo; es decir: usar en general de un amplio criterio que, dentro de sus preferencias indispensables, sepa distinguir desde las más ténues gradaciones de ambiente hasta el uso del mayor rigorismo técni-

eo que ofrezca la escala o escalas o modos empleados en un trabajo musical.

Cabe aquí aclarar que mi punto expuesto está bajo el aspecto pedagógico sin el menor propósito constructivo para el aspirante a compositor, ya que es muy otro el camino que en este caso prefiero aconsejar y, dentro de ese punto enfocado, como confirmación de su aspecto, paso a exponer una idea que me parece eficaz ayuda nemoténica para obtener el conocimiento preciso y detallado de toda escala atendiendo a su composición por tonos y semitonos —siempre dentro del sistema temperado— y que debe ser aplicada sin la menor ficción de tonalidad alguna, o lo que es mejor: dentro de la amplitud máxima de nuestro sistema duodécuple, por igual en todo caso; consiste en lo siguiente: fijémonos, por ejemplo, en el modo Dorio de la actual liturgia (re, mi, fa, sol, la, si, do, re) como sus semitonos se hayan entre los grados 2-3 y 6-7 y conviene retener en la memoria este dato que caracteriza al modo, retengamos sólamente las cifras 2-6 que son los grados iniciales de ambos semitonos y los restantes grados vendrán como consecuencia, cualquiera que sea la nota inicial que se tome. Así, por el mismo método obtendremos del lidio y del mayor europeo las cifras 3-7 y de la escala Zíngara los números 2-4-5-7; de de la escala exatona, que carece de semitonos, obtendremos consecuentemente la cifra 0 y de la de Sibelius, que aparece en el ejemplo número 6 los guarismos 4-7.

Tal procedimiento aplicado por mí ya tiempo hace y mejorado con la ayuda de mis alumnos es de resultados fáciles y seguros para distinguir rápidamente una escala de otra, siendo indispensable este conocimiento al tener a la vista y con criterio actual una monodia, obra antigua o moderna, de las que precisa fijar el modo o ambiente modal para fines analíticos.



Es oportuno aclarar que los anteriores apuntes, sacados del programa que desarrollo en la clase de Teoría Musical Superior en el Conservatorio, son aquí tratados someramente; pues el tema *ESCALA*, que autores como Bussoni y otros han ampliado con ventaja, al tratarlo yo extensamente, no cabría ni en un ejemplar de este periódico dedicado exclusivamente a tal objeto.

*José POMAR.*

# EL VITAFONO Y LOS TRABAJADORES DE LA MUSICA

*Por E. HERNANDEZ MONCADA.*

CADA día que pasa hace más grave la crisis de trabajo que sufren los filarmónicos, es decir los músicos que han hecho de la ejecución de un instrumento una profesión, un "modus vivendi", hasta el grado que no es aventurado afirmar que para un futuro más o menos próximo habrá de desaparecer, si no se pone remedio, el tipo especial de ejecutante de música no bailable.

La Capital de la República ha sido la Meca para todos aquellos aficionados que distinguiéndose en la ejecución del instrumento tratan de encontrar un trabajo de índole musical. En efecto, en el Distrito Federal existe un gran número de espectáculos amenizados con la música de agrupaciones más o menos importantes según el número de sus componentes: los cines, teatros, restaurants, etc., etc., habían empleado, hasta hace poco, un número crecido de filarmónicos de todos géneros.

Especialmente los cines eran para el músico ejecutante una fuente importante de ingresos ya que en algunos de ellos las empresas, estimuladas por la competencia, llegaron a sostener tres y hasta cuatro agrupaciones musicales en un solo cine. Estas agrupaciones consistían generalmente: en una orquesta de música de baile o sea la "jazz" (indispensable desde que el gusto por lo yanqui se hizo tan



popular), de una orquesta seria o "clásica" como se dió en llamarlas para distinguirlas de las anteriores, y de un trío (piano, violín y cello).

De estas agrupaciones las primeras en desaparecer fueron los tríos, a consecuencia de una crisis sufrida por las empresas exhibidoras y que fué debida principalmente a la competencia desordenada y algunas veces a falta de pericia; actualmente a consecuencia del establecimiento de los aparatos vitafónicos los grupos serios o clásicos tienden a desaparecer igualmente, por la sencilla razón de que las empresas y los públicos prefieren conservar sus grupos Jazz.

El Vitáfono es el enemigo más formidable de los músicos que ejecutan instrumentos orquestales y que son, dicho sea sin ánimo de ofender a los ejecutantes de jazz, los que mayor falta hacen para la conservación y divulgación del gusto por la música seria; el vitáfono les cierra las puertas en los cines, le hace la competencia al teatro, obligando a éste a emplear un número menor de filarmónicos y por otra parte los restaurants en donde anteriormente encontraban ocupación, están transformados en flamantes cabarets donde impera el jazz; el músico serio acabará por abandonar una profesión que no le proporciona medios de vida y tal vez llegará el día en que será difícil reunir una orquesta de importancia con elementos que estén acostumbrados a tocar en conjunto; en consecuencia el gusto se irá corrompiendo más y más hasta desaparecer por completo el tipo del buen aficionado.

Pero haciendo punto omiso de la cuestión artística y refiriéndonos exclusivamente al lado sociológico del tema, el reajuste de filarmónicos reviste una gravedad desusada. No se trata aquí de obreros que no tienen gran dificultad en cambiar la índole de su trabajo sino de verdaderos profesionales que en la mayoría de los casos han invertido varios años en adquirir una técnica regular en su instrumento sin la cual no hubieran podido trabajar en un conjunto artístico; ahora bien, para estos elementos el cambiar de profesión no es asunto que se pueda resolver fácilmente y por otra parte no pueden tener esperanzas de volver a encontrar trabajo musical por ser cada vez menor el número de lugares que continúan ocupando filarmónicos en vez de aparatos mecánicos.

La indemnización que han recibido los músicos que ya han sido reajustados no es ni siquiera lejanamente una solución del problema

que señalamos; como por desgracia y a pesar de la buena voluntad que las Cámaras Legisladoras han expresado poseer, el Código del Trabajo no ha pasado de ser un proyecto, no hay una base firme sobre la que se pueda buscar una compensación al reajuste que nos preocupa.

Es evidente que la indemnización de tres meses de salario que la Ley del Trabajo previene para los trabajadores que sean injustamente despedidos no puede tener aplicación en este caso, ni se trata tampoco de un reajuste temporal por una pasajera crisis en la industria sino de una exclusión de los trabajadores musicales, de un cese definitivo y es imposible que el recibo de tres meses de un sueldo, por lo demás modesto, sea suficiente para el sostenimiento de una familia por un lapso de tiempo indefinido hasta tanto que el filarmónico cesante encuentre una ocupación de índole completamente distinta en la que, naturalmente, por estar impreparado percibirá un sueldo más raquítico.

Tal es, a nuestro ver, el problema que el Vitáfono presenta para el gremio musical, problema económico, independiente del artístico que en próximo artículo nos proponemos exponer. Sin pretender detener el avance de la civilización ni del maquinismo, señalamos uno de los males que causa y de desearse es que tanto los filarmónicos, como principales afectados, los empresarios cinematográficos, por un espíritu de justicia para con sus antiguos servidores y las autoridades respectivas, por la obligación que tienen de velar por que la situación económica general no se agrave aun más, se reunan y empeñosamente busquen su solución, estableciendo el monto equitativo de las indemnizaciones e intenten todos los medios para evitar el reajuste que es una continua amenaza para el numeroso gremio de los filarmónicos.

*E. HERNANDEZ MONCADA.*

# ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA

*Por DAVID SALOMA.*

EL conocido violoncellista Rubén Montiel, llevó a efecto en el Teatro Arbeu, a principios del mes de marzo, su recital de despedida. Montiel obtuvo un señalado éxito artístico.

*

El notable pionista argentino Héctor Ruiz Díaz ofreció al público de México, el mes pasado en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, una serie de Tres Conciertos. Esta serie constituyó un nuevo triunfo artístico para Ruiz Díaz.

*

Arthur Judson, presentó al público de Nueva York en el "Engineering Auditorium", a la distinguida cantante mexicana María Bonilla, el día 19 del mes pasado. La Srita. Bonilla interpretó un programa verdaderamente selecto.

*

El Cuarteto Clásico Nacional dependiente de la Secretaría de Educación Pública, llevó a efecto durante los cuatro miércoles de marzo y los dos primeros de abril, su Quinta Serie de Conciertos de Música de Cámara, en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Los programas que se interpretaron tuvieron un gran interés desde el punto de vista de los autores que figuraron en ellos, se incluyeron composiciones de los más notables representantes de

la literatura de cámara, asimismo se concedió un sitio preferente a las obras de nuestros compositores nacionales, Rolón, Gaitán, Mariscal, Ruvalcaba, y Chávez. La interpretación de dichos conciertos estuvo a cargo de los señores Ezequiel Sierra, David Saloma, David Elizarrarás y Teófilo Ariza, colaboraron con ellos los distinguidos pianistas, Ana C. de Rolón y Carlos Chávez.

*

El Conservatorio Nacional de Música ha iniciado brillantemente su segunda serie de radio-conferencias; la primera tuvo efecto el lunes 17 de marzo sujetándose al siguiente programa:

I.—Cuarteto de Cuerda.....Ravel.
Cuarteto Clásico Nacional.

II.—"LA MUSICA PROPIA DE MEXICO". Conferencia Sustentada por el Sr. Prof. Daniel Castañeda.

III.—Sketches.....Bela Bartok.
Gavota.....Prokofief.
Gopak.....Mussorgsky.
Piano, Srita. Gruña Gankin.

y la Segunda tuvo lugar el viernes 11 de los corrientes conforme al siguiente programa:

I.—Preludio y Allegro.....Pugnani Kreisler.
Violín, Sr. Luis Guzmán.

II.—"LA HISTORIA Y LA BIBLIOGRAFIA MUSICALES SEGUN LAS NECESIDADES DE NUESTRO PAIS". Conferencia sustentada por el Sr. Prof. Jesús C. Romero.

III.—Preludio y Fuga.....Bach Busoni.
Piano, Srita. Angela Ventimilla.

*

La Academia Musical "Esperanza Rodríguez Segura" ha efectuado en su Sala de Conciertos diferentes audiciones a cargo de aventajados alumnos. Se han interpretado preferentemente composiciones de autores modernos.



En el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria dió la Facultad de Música, el domingo 16 de marzo, su concierto inaugural correspondiente al año escolar de 1930. En el mismo local llevó a efecto dicho Plantel los días 25 y 27, dos audiciones de alumnos en las que se interpretaron composiciones de Paisiello, Rossini, Flotow, Weber, Lotti y Verdi.

*

El Sr. Miguel García Mora, dió un Recital de Piano en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el sábado 29 de marzo próximo pasado. El programa que interpretó estuvo formado con obras de Tcherepnine, Scriabin, Wladigeroff y Liszt.

*

La Orquesta Sinfónica de México dió en el Centro Obrero de Balbuena, el domingo 30 de marzo, su tercer Festival Sinfónico Popular; se interpretó el siguiente programa:

I.—Sinfonía Patética.....Tschaikowsky.
II.—Vals Poético.....Villanueva.
III.—Obertura de Oberón.....Weber.
IV.—Danzas Polovtzianas.....Borodine.

*

En el Teatro Nacional tuvo lugar el domingo 30 de marzo una Conferencia-Concierto, con motivo de la inauguración de la exposición de Encuadernaciones Antiguas y Modernas. Se desarrolló el siguiente programa:

I.—La Violeta.....Mozart.
Sueño de Elsa.....Wagner.
Canto, Srita. Berta Ortiz.
Piano, Sr. Ignacio Rodríguez.

II.—La Función de la Belleza en el Libro. Conferencia por el Sr. Enrique Fernández Ledesma, Director de la Biblioteca Nacional.

III.—Rapsodia Húngara.....Hauser.
Violín, Sr. Higinio Ruvalcaba.
Piano, Sr. Ignacio Rodríguez.

*

En el Teatro Bartolomé de Medina, de Pachuca, Hgo., ofreció la

Banda del Estado un concierto en el que se ejecutaron obras de los compositores mexicanos: Carrillo, Mariscal, Vázquez, Ordóñez y Montoya.

*

La Sociedad de Música de Cámara de México dió en la Sala Wagner su concierto reglamentario de fin de mes; se ejecutaron obras de Schoemberg, Beethoven y Tschaikowsky. El Lic. Ignacio Valarta Bustos tuvo a su cargo la interpretación de la Sonata a Kreutzer.

*

La Escuela Central de Artes Plásticas organizó una exposición pictórica; para el efecto se llevó a cabo una ceremonia que tuvo lugar el 31 de marzo, en la que tomó parte la Orquesta Sinfónica de México interpretando los "Integrales", de Varese y el "Fuego Nuevo", de Carlos Chávez.

*

La Asociación Alemana de Música llevó a efecto en el Anfiteatro de la Preparatoria su decimocuarto Concierto Sinfónico, tomó parte como solista la Srita. Consuelo Villalón Alemán quien interpretó el Concierto para piano de Rachmaninoff.

*

La Universidad Nacional Autónoma organizó un concierto-conferencia que estuvo a cargo del Sr. Manuel Barajas quien habló acerca de la Psicología aplicada a la enseñanza de la música por medio de la Visuola.

*

El Sr. Ricardo Lezama con la cooperación de un grupo de sus discípulos distinguidos, llevó a efecto en la Sala Wagner un concierto dedicado a la memoria del ilustre Maestro Carlos J. Meneses, dicho concierto tuvo lugar el día 5 de los corrientes.

*

El Coro del Conservatorio Nacional tomó parte en la Solemne ceremonia del descubrimiento del Monumento al ilustre Maestro Carlos J. Meneses, que tuvo lugar en el Panteón Francés el domingo 6 de los corrientes, dirigió el Maestro Carlos Chávez.

*

Los cantantes Luis Alberto Elizalde y Nestor Mesta Chayrez dieron el lunes 7 de los corrientes en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria un concierto de Música Popular.



*

El Conservatorio Nacional y el Ateneo Musical Mexicano organizaron una Ceremonia en ocasión del descubrimiento de la Placa del Aula "Carlos J. Meneses" en dicho Centro educativo, se desarrolló el siguiente programa:

I.—Cuarteto Op. 59 No. 7.....Beethoven.
Cuarteto Clásico Nacional:
Prof. Ezequiel Sierra.
Prof. David Saloma.
Prof. David Elizarrarás.
Prof. Teófilo Ariza.

II.—Palabras del Presidente del Ateneo Musical Mexicano y del Director del Conservatorio Nacional.

III.—Descubrimiento de la Placa en el Aula "Carlos J. Meneses".

La Orquesta Sinfónica de Jalapa, Ver. dió en esa ciudad su Segundo Concierto bajo la dirección del Sr. Juan Lomán; se ejecutaron la Sinfonía Incompleta de Schubert, la Fantasía Húngara de Liszt y la Primera Sinfonía de Beethoven.

*

Se ha reorganizado la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes bajo la dirección del Sr. Miguel Macías Fernat.

*

La Srita. Esperanza Cruz, recientemente llegada de Europa, ofrecerá al público de México una Serie de Conciertos de Piano.

*

La Orquesta Sinfónica de México ha anunciado tres Conciertos extraordinarios que deberán tener lugar el próximo mes de mayo en el Teatro Hidalgo.

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON.*

## PARIS.

*La Ronda Burlesca, de Florent Schmit;* ejecutada por L'Orchestre Symphonique de París, bajo la dirección de Georgesco, el mejor director con que cuenta Rumanía; es una obra que con sus vigorosas deformaciones denota una gran ironía. A juicio de los críticos es uno de los trozos mejor logrados por Schmit; sólidamente construído, con una arquitectura inteligente y bien equilibrada, nutrida por un conocimiento profundo de la armonía, con una orquestación deslumbradora en extremo variada y a la vez transparente.

*

*Vorspiel, de Paul Hindemith;* obra curiosa en la que el compositor alemán hace que los instrumentos de viento predominen. Esta música llena de sonoridades y de acentos vivos, tomó bajo la batuta de Pierre Monteux, vigorosos y justos relieves.

*

*Harald Harfagar, de Elsa Barraine;* inspirado en un poema de Henri Heine. Su autora obtuvo el Gran Premio de Roma el año pasado y es discípula de Paul Dukas. Se descubre en la obra un conocimiento ya grande del conjunto orquestal y un empleo de los nuevos procedimientos armónicos.

*

*Capriccio, de Strawinsky;* para piano y orquesta. (En extremo caprichoso). Ejecutado por su autor en la Sala Pleyel con la "Orchestre Symphonique de Paris" dirigida por Ansermet.



*

*Momo Precoce, de Héctor Villa-Lobos;* estrenada el 23 de febrero por Magda Tagliaferro, notable pianista francesa, en el concierto que dirigió Arbos con la Symphonique de Paris. Obra muy interesante y bastante tonal.

*

*Bembé, de Caturla;* obra orquestal presentada por Gaillard y que resultó demasiado larga a pesar de los cortes que sufrió. Su autor, joven compositor cubano, tiene la intuición de la orquesta pero todavía no es dueño del equilibrio que exige una obra sinfónica.

*

*Sous-marine, de Honegger,* Poema coreográfico, en la orquesta de Chatelet; trozo bien logrado, de justas proporciones cuya línea melódica ondula como las lianas vistas a través de los vidrios de un acuario de museo.

*

*Dos Salmos, de Darius Milhaud;* canto y orquesta; el primero hecho con un canto que la liturgia romana utiliza en el "De Profundis", el segundo con una melopeya en que tres voces del hombre cortan cada estrofa con una especie de responso. Las dos están marcadas con un verdadero sentimiento bíblico.

*

*Sinfonía de Villa-Lobos;* su sinfonía está hecha en un plano bien determinado y vibra con una vida intensa que hace pensar en la vegetación desbordante de una selva virgen. Las ideas son francas, los ritmos compactos en su diversidad y los temas se transforman hábilmente. La orquestación es de un vigor poco común.

## LONDRES.

*Las Bodas de Strawinsky;* fué lo que más ha interesado; ejecutadas en un concierto organizado por la Corporación del Radio, bajo la dirección de Ansermet, quien las dirigió por primera vez en concierto el pasado año en París con los coros de "L'Opera Privé". La

impresión que despertaron fué mayor que la que causó su presentación como Ballet.

## GINEBRA.

*Concierto Campestre de Poulenc,* para clavecin y orquesta; fué presentado por Wanda Landowska bajo la dirección de Ansermet quienes hicieron la creación la temporada pasada en París. Obra de perfecto equilibrio en la que lo moderno y lo antiguo se amalgaman perfectamente y que interpreta la Landowska con ingeniosos y pintorescos efectos logrados al emplear los diferentes registros del clavecin.

*

*Suite Harry Janos, de Kodaly;* especie de Rapsodia Húngara, sobre temas populares de "Música de Mirlton", muy original, llena de vida y colorido en la que el empleo del címbalo ha sido muy feliz.

En el nuevo estilo, Bartok y Kodaly representan la soberanía musical de Hungría.

## LISBOA

*El Pacífic 231, de Honegger,* fué recibido por el público con grandes ovaciones.

*

*Iberia de Albeniz-Arbos;* orquestada admirablemente fué presentada en París el año pasado en los "Ballets de La Argentina".

*

*Impresioni dal Vero, de Malipiero,* compositor italiano que sigue la escuela moderna.

*

*Silmgres, Poema Sinfónico de Fernández Fao,* compositor y director de orquesta, portugués.

## *VIENA.*

Sinfonía Clásica de Prokofief, cuya ejecución se puede anotar como uno de los últimos acontecimientos.

La Opera del Estado ha dado al fin en una primera representación una creación de la ópera de Verdi "Simone Bocanegra" con una nueva versión de Franz Werfel. La ópera escrita en 1856 muestra la



primera reacción de Verdi contra las reformas wagnerianas. Verdi ensaya por primera vez en esta ópera suprimir el tipo de "números" separados y de ligar las diferentes escenas según los principios del drama musical. No obstante que estos ensayos no tienen un éxito completo, nos hace presentir las obras maestras que están por venir, como Aida y Otelo.

## HOLANDA.

*Concierto de Viola, de Darius Milhau;* defendido magistralmente por su amigo Paul Hindemith que ejecutó en el mismo programa su propio concierto.

*

*Concierto de Ernst Toch,* para cello acompañado de orquesta de cámara, presentado por el eminente cellista Emmanuel Feuermann. Esta obra es representativa de las tendencias de la escuela alemana contemporánea: el uso frecuente de ciertas formas contrapuntísticas como cánon, fugato, etc.; indiferencia total por todo efecto resultante de la belleza individual de sonoridades y realización de un conjunto sólidamente trabajado en el respeto a las formas clásicas.

*

*Cinco piezas para Orquesta de Anton von Webern,* discípulo de Schoenberg; su audición sólo dió lugar a explosiones de risa. Esta lamentable manera de apreciar una obra de las más interesantes no es sin embargo inexplicable. Imagínese una serie de cinco minúsculos solos orquestales; ningún desarrollo en el sentido clásico de la palabra, nada más que visiones impalpables. Como orquesta: 4 instrumentos de cuerda, siete de viento, harmónico, mandolina, guitarra, arpa y batería. Nada más irreal que esta música o mejor dicho que este gérmen de música, una abstracción, algo perteneciente a un estado anterior al nacimiento de lo que acostumbramos llamar música; la expresión de las fuerzas misteriosas que pueden determinar su nacimiento.

## TOKIO.

*Fallen Angelo, ópera escrita por Kosaku Yamada,* uno de los más renombrados compositores japoneses; libreto del Dr. Shoyo Tsubouschi; comentador de Shakespeare y autor dramático japonés; represen-

tada en Kabukiza, el teatro más grande de Tokio. Es la primera gran ópera escrita, musicada, puesta en escena y representada exclusivamente por japoneses.

## MEXICO.

*Programa Strawinsky:* El Pájaro de Fuego, Fuegos de Artificio, Petrouschka; llevados con la precisión rítmica y el dinamismo que esta música requiere, por la batuta de Carlos Chávez. Este programa fué recibido con gran entusiasmo. La psicología del pueblo mexicano hace que asimile fácilmente el sentir del gran músico ruso.

Kitej, El zar Saltan, Schnegorouchka de Korsakoff, Príncipe Igor de Borodin. Por la Opera Privé de París.

*Ana C. DE ROLON.*

## EN EL PROXIMO NUMERO:

Panorama de la Melodía, por Vicente T. Mendoza.

La Música en el Perú, André Sas. Traducción, notas y comentarios de Daniel Castañeda.

Los diferentes Sistemas de subdivisiones del Tono en los instrumentos de varas, por Gerónimo Baqueiro Fóster.

La Música en la América Latina, por Luis Sandi Meneses.

Solicitamos el canje nacional y extranjero.

Tiro de este número: 2,000 Ejemplares.

Editorial "Cvltvra", Rep. Argentina 3, México, D. F.

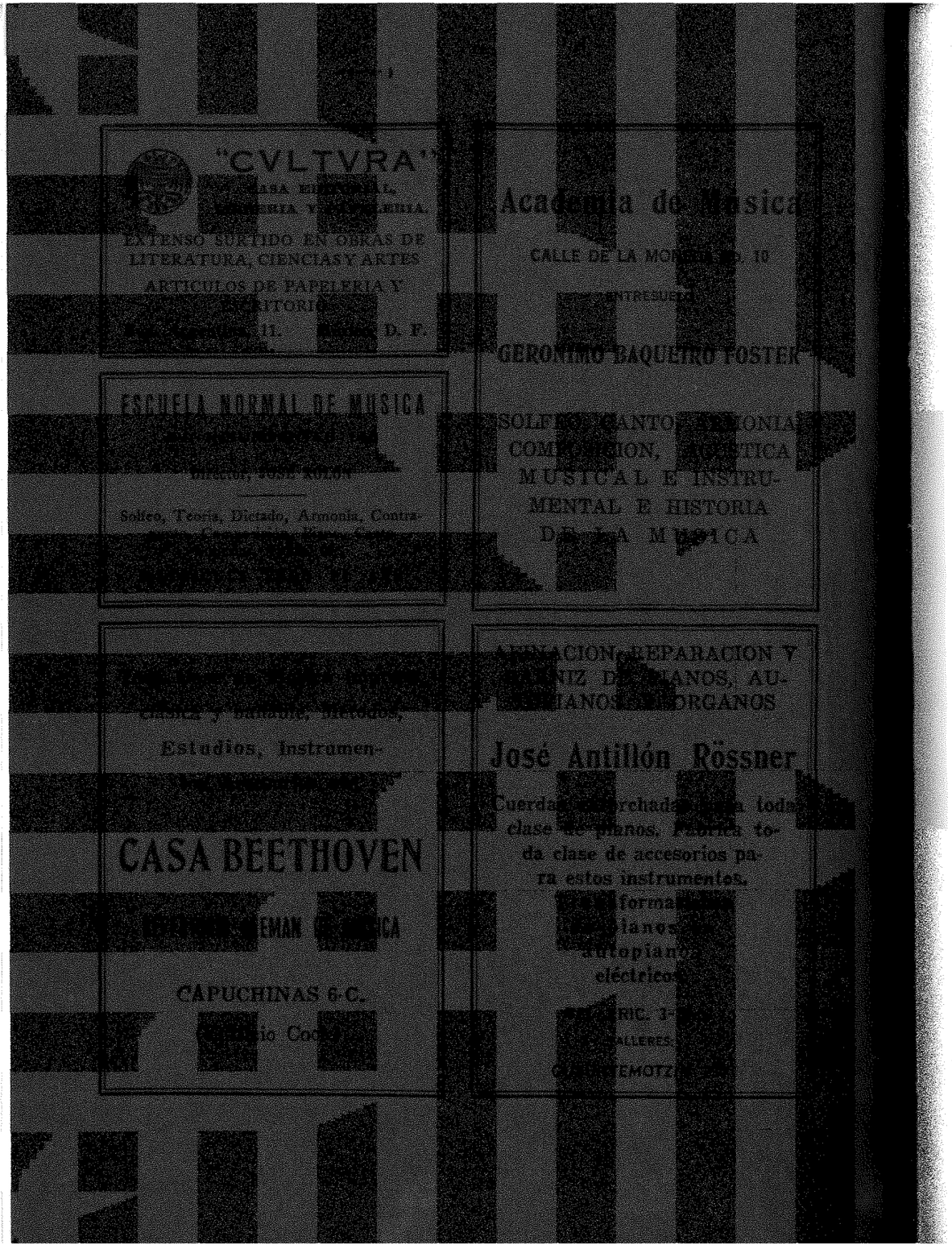
# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 2

VOLUMEN 1 NUMERO 2
PRECIO: $0.50 15 DE MAYO DE 1930

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A. EDITORA




"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A.

EDITORA DE

# M U S I C A

REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930.

APARTADO POSTAL No. 1942

EDITORES:

Gerónimo Baqueiro Foster
Jefe de Redacción,

Daniel Castañeda
Director en funciones,

Carlos Chávez
Director,

Vicente T. Mendoza
Administrador,

E. Hernández Moncada

Jesús C. Romero

José Pomar

David Saloma

José Rolón

Luis Sandi Meneses

SUBSCRIPCIONES

| | | |
|---|---|---|
| En la República Mexicana: | Por 6 meses..... | $ 3.00 |
| | Por 1 año..... | „ 6.00 |
| En el Extranjero: | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*Notas.* 1.—La correspondencia debe dirigirse a Daniel Castañeda: Calle de la Moneda núm. 10, o apartado núm. 1942, Ciudad.
2.—Solicitamos el canje nacional y extranjero.

# SUMARIO


Vicente T. MENDOZA
*Panorama de la Melodía* ..... 3

André SAS
*La música popular en el Perú. Traducción, notas y comentario de Daniel Castañeda* ..... 11

Gerónimo BAQUEIRO FOSTER
*Los diferentes sistemas de subdivisiones del tono en los instrumentos de varas* ..... 24

José ROLON
*El Porvenir de la música latinoamericana* ..... 31

Jesús C. ROMERO
*La historia y la bibliografía musicales, según las necesidades de nuestro país* ..... 35

Luis SANDI MENESES
*La música latinoamericana* ..... 39

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero* ..... 44

David SALOMA
*Actividades musicales en la República* ..... 47


Propiedad literaria registrada conforme a la ley.

# PANORAMA DE LA MELODIA

*Por Vicente T. MENDOZA.*

LA melodía actual, hija del sentimiento de la época, no tiene, ni la incisiva fórmula mágica de los primitivos, que usaban del canto y del grito como medio propiciatorio para acercarse a sus divinidades, ni el aspecto ornamental que adquiere todo arte culto en su etapa ascendente, ni la elocuencia, emotividad y expresión apasionada que a principios del siglo pasado ostentaba en toda Europa como cualidades intrínsecas; sino que ha adquirido un valor de situación que le imprime la más extraordinaria importancia.

La Música, como la pintura, la escultura y la poesía, no puede quedarse estacionada; va a la zaga, porque es el lugar lógico que le corresponde, pero no amplía la distancia que siempre ha existido entre ella y sus hermanas mayores; si éstas han logrado arrancarse de la materia inerte y de evolución en evolución han llegado a la espacialidad, la melodía, como parte integrante de la Música, va cumpliendo su destino y en alas de su propia esencia se ha remontado hasta ocupar el plano que le corresponde.

Tratemos de contestar esta pregunta: ¿Qué es melodía? Después veremos su evolución histórica.—Despren-

diéndonos de conceptos abstractos, la melodía es ante todo línea; y en ese mismo sentido, la armonía es color y el ritmo, movimiento. Tres conceptos diversos de los cuales el primero es el que nos ocupa. Entonces, el estudio de la melodía es el estudio de las líneas, es decir, del dibujo, en oposición al de la armonía que lo es del colorido. Podemos, pues, dividir en los siguientes aspectos el arte de las líneas.

1°—Un arte primitivo a base de rectas.

2°—Un arte decorativo, cuyo fundamento es la combinación de rectas y curvas.

3°—Un arte gótico o sea un entrelazado de líneas, que forman algo así como las celosías árabes, un tejido sabiamente realizado.

4°—Un arte barroco: primer impulso hacia el espacio, a base de una paciente y minuciosa estilización, que imprime a las líneas ligereza y movimiento.

5°—Un arte romántico cuyos cimientos son una simplicidad expresiva y la representación más íntima y fiel del alma del artista.

6°—Un arte simbolista en el cual la línea inicia un proceso de disolución.

7°—Un arte actual, premioso y certero, basado en la espiritualidad de nuestra época, en el que las líneas han sido substituidas por halos y nimbos.

Ahora tratemos de buscar la equivalencia en lo que a la línea musical se refiere.

La melodía primitiva, construida sobre los cinco únicos grados de su escala, con sus cinco modos igualmente pentáfonos y sus dos únicas posibilidades psicológicas: aspecto mayor y aspecto menor, produce en el observador la sensación de que se encuentra ante una de esas pinturas rupestres que dibujan con tanto acierto los indígenas de



Australia o de la Polinesia y cuyo elemento plástico es la greca y las combinaciones de líneas rectas, ya en rectángugos, ya en estrellas, ya en polígonos. El elemento primordial, el grito, apoyándose sobre estos cinco grados y logrando una superación armónica en las esferas superiores pero posibles de la voz humana, logra con el auxilio de instrumentos igualmente primitivos, una zigzagueante riqueza de combinaciones, una agudeza acerada, incisiva, que se asemeja en muchos aspectos al arte pictórico y en relieve de nuestros antepasados, como lo encontramos en códices, estelas y monolitos de piedra. El lineamiento sonoro toma entonces todo el sentimiento primitivo, recoge e ingerta en sí las fórmulas mágicas, el número cabalístico que le entrega las partes constitutivas que lo han de integrar, las leyes rítmicas dentro de las cuales se ha de mover, la proporción y el módulo que tiene que regir su forma externa. Es el reflejo del pensamiento de su época, guarda todos los secretos, los tabús tienen en él representación, los totemes por él se manifiestan y todos los sentimientos aparecen, las supersticiones, la sensualidad, el apetito y el trabajo; sobre todo éste, bajo el aspecto de cantos rítmicos y con sus reiteraciones características, nos dá toda la esencia de la vida diaria, doméstica y pública, de aquellas etapas de cultura.

Al iniciarse el segundo aspecto se pasa a un desenvolvimiento ornamental que usa de las notas diatónicas, como notas de paso pero sin abandonar sus puntos de apoyo pentáfonos; o se crean todos los Modos de la cultura griega que la Iglesia Cristiana tranformara sabiamente. Tal sucede con las piezas de cerámica en las que encontramos la espiral, la voluta y el acanto entremezclados con elementos rectilíneos. La melodía de este período es fuertemente plás-

tica; basada en la *Monodia* propiamente dicha, adquiere un valor de expresión gracias a la disposición fragmentaria en tetracordios dando así nacimiento al estilo neumático. Principia entonces en el organismo musical una etapa de ascenso; lo mismo en el recitado que en la declamación, se siente cómo el arte melódico toma impulso y trata de abandonar el pedestal a que se halla sujeto; pero su impulso no tiene éxito aún, el acoplamiento de las voces en masa cerrada todavía es materia inerte bajo las leyes de la pesantez. En cambio se reviste de los más bellos adornos; el rítmo musical se sujeta a la prosodia del idioma y viste entonces, por medio de los neumas, túnicas rutilantes. Los tetracordios bajo sus tres aspectos: diatónico, cromático y enharmónico, elaboran los principios elementales para la aparición de la música temática. La melodía, en forma de temas y motivos de pequeñas dimensiones, adquiere un profundo aspecto ornamental, que logra su culminación en el período siguiente.

Cuando las líneas del dibujo se entremezclan siguiendo la ley de los enlaces, es decir, cuando la tecnología de la industria humana deduce un arte plástico del simple tejido de esteras, telas y banastas; cuando el mimbre, la cuerda o la tira de palma adquieren, bajo la dirección hábil del hombre, una trayectoria que, pasando por el tapiz persa, el arabesco, el azulejo morisco y el estuco en yeso estilizado al máximun para formar techos y plafones, celosías y ventanas, llega a la nervadura, a la columna retorcida, a la ojiva y al arte propiamente gótico de las catedrales; la melodía, el lineamiento sonoro, se afina, se retuerce, se quiebra a su vez y bajo el mismo principio que la línea del dibujo, se torna huídiza, se esconde, aparece, se invierte, crece y decrece, dá margen a la aparición del arte polifónico, coronando las formas musicales que esa época consagra: la Cantata, el Oratorio y la Opera, consecuencias del Motete y del Madrigal.



Con la aparición de la harmonía todo el complejo lineal, implícito en la melodía, se desploma para surgir nuevamente transformado, vistiendo simplistas atavíos, concretándose en la Fuga, diluyéndose en la Suite, perfilándose en la Sonata; Bach y Haendel le imponen disciplinas austeras, Haydn y Mozart le abren nuevas rutas con el auxilio de los instrumentos que entonces principian a tener preponderancia, substituyendo la Orquesta al Orfeón y a la masa coral. Es Beethoven quien le impone la más alta dignidad imprimiéndole el impulso máximo en las Nuevas Musas cristalizadas en sonidos. Arte barroco, por antonomasia musical, toma bajo la mano del genio de Bonn, un afiligranado aspecto cuya semejanza perfecta con la joyería y esmaltes que produce la época, le dá la supremacía entre todas las artes. La línea melódica posee entonces una elocuencia a base de precisión, la suprema delicadeza, el arte de la miniatura, lo minucioso y al mismo tiempo esencial la fraternizan con el dibujo de David y Delacroix; el arte temático desarrollado en la melodía continúa su ascensión y al mismo tiempo se humaniza, se inclina hacia las criaturas y les tiende la mano en actitud misericordiosa, que se plasma en el Andante de la Quinta Sinfonía.

El ascenso continúa sin interrupción; pero del mismo modo que el arte del dibujo cambia de ideología buscando temas cuyo estímulo es la emotividad y amplía su técnica en el sentido de una expresión fiel de los sentimientos humanos, la melodía se refugia en los modos mayor y menor

y obtiene de la felicidad y la desgracia, de la alegría y el dolor humanos, los dos polos en que va a girar su eje. Entonces adquiere un aspecto contemplativo y extático; sus intervalos destilan ternura, placidez o patéticamente se licúan en lágrimas; el piano se torna el confidente de los seres que sufren y la voz humana reivindica sus derechos, pero aislada, ya no en conjunto, porque es la mejor expresión de lo íntimo y recóndito del corazón. Aparece en el *Lied*, con palabras o sin ellas, como la forma representativa cuyos exponentes son Schubert, Schumann, Chopin y Liszt.

En medio de aquel desbordamiento de emociones, las líneas fuertemente expresivas van serenándose y en medio de ambientes luminosos o sombríos se destacan impalpables, suspensas casi por milagro, como se ven los haces luminosos en tardes lluviosas, pasando a través de nubes desgarradas, o como brotan en resplandores dispersos y transparentes los albos rayos en los crepúsculos matutinos; los giros melódicos a través de la fuerte personalidad de Modesto Moussorgsky se fueron serenando y quedaron presos entre las inflexiones del lenguaje hablado, en forma de recitado melódico, o bien suspensos, un poco absortos bajo la impresión de ambientes de color, hasta entregar dócilmente el cuello, como esclavos, bajo la carnosa y exquisita mano de Claudio Aquiles Debussy que les dió por misión susurrar en voz baja o con monosílabos para no turbar el misterio que se escondía tras las miradas de Peleas y Melisanda. Y en aquel ambiente de misterio, de incertidumbre y de inconsciencia, las líneas se transformaron, tanto se aligeraron, que perdieron precisión y consistencia quedando en forma de haces luminosos a los cuales sólo se les adivina el



límite; las claras armonías de Debussy operaron este prodigio y en tal forma nos entregaron la tradición melódica.

¿Quiere decir esto que la melodía actual ya no es línea, ya no es perfil, ya no es arista. Pues entonces, ¿qué cosa es? De evolución en evolución, la línea se ha transformado en luz, es decir, en color. Entonces, ¿la melodía nos lleva insensiblemente a la harmonía? No, ciertamente, puesto que los haces luminosos pueden ser la transición gradual de la luz a la sombra, además de que agrandando la distancia entre el observador y el objeto se reconstruyen las líneas. La línea no puede dejar de existir, es algo imprescindible, esencial, sólo que el observador tiene que concebirla imaginariamente, lo mismo en la deslumbradora armonía moderna, que en la pintura igualmente moderna a base de halos y nimbos luminosos. Entonces ¿cómo se concibe la melodía moderna? Como hija de una harmonía multiforme y protéica.

Justamente a una época atonal y politonal —postulados del presente agitado, inconforme y veloz, tendente a una mejor comprensión del espacio y del tiempo—, corresponde una melodía impalpable, que mejor se presiente que se explica, que mejor se percibe que se analiza; algo infinitamente más hondo y a la vez más vaporoso que todos los aspectos logrados en las etapas ya idas; fuerte equilibrio entre lo diatónico y lo cromático. Derivada de escalas novísimas que se desarrollan en ambientes extraterrestres, forzosamente la melodía tiene que ser como el vaho de un nirvana, como el paso a otros mundos...

Si entre los primitivos la melodía va en línea recta y por saltos en las dos terceras características de la pentafonía, porque los grados de su escala así lo exigen y su har-

monía así lo impone, en la actualidad, debe corresponder a este vasto horizonte estético e ideológico y es de tal índole su esencia que por movimientos, a veces imperceptibles, por características cromáticas de una novedad cegadora y por mecanismos imprevistos que apenas concebimos, ha logrado cautivarnos en un ensueño inefable, como en la Consagración de la Primavera, El Pájaro de Fuego o la Petrouchka del formidable eslavo Strawinsky, encantamiento del que sólo nos logra sacar la agitación problemática de la vida actual y la angustia vertiginosa de este siglo, raudo hasta en el deslizar de los dolores.

*Vicente T. MENDOZA.*

# LA MUSICA POPULAR EN EL PERU

*Por ANDRE SAS. (De "Le Courrier Musical & Theatral". - Enero de 1930).*

Traducción, notas y comentario de

*Daniel CASTAÑEDA.*

EL PERU es un país donde hay mucho oro y está representado en París por un ministro elocuente. Aun hace algunos años que esto era, poco más o menos, todo lo que se sabía en Europa de uno de los más bellos países del mundo, que yo llamaría, con gusto, la Francia de la América Latina. El arte ancestral de los peruanos apenas es conocido de algunos iniciados que han leído la obra de A. Brasler y E. Brumer ("L'Art précolombien. París, 1928), pues más raros son aún los que saben del estudio interesantísimo consagrado a la música de los incas por M. y Mme. R. y M. d'Harcourt. ("La Musique des Incas et ses survivances". París, 1925). Felizmente parece que ya terminó esta lamentable ignorancia, pues desde mi reciente viaje a Europa estoy convencido de que la América Latina comienza a llamar la atención de los europeos, en todas las actividades y profesiones. Los mismos artistas parecen interesarse vivamente por lo que sucede más allá del Atlántico, hacia el Sur, y claro está que no van mal encaminados, pues en el Perú y, sobre todo, más allá de la Cordillera, vive un arte potente que solo anhela servir al Folk-lore. Como fuente inagotable de riquezas, quizá ya es tiempo de recurrir a su gran belleza. El negro principia a ser conocido, veamos lo que dice el indio.

Conservador por temperamento y protegido de los contactos impuros del exterior por los mismos elementos naturales, —planicies áridas, montañas infranqueables, selvas impenetrables—, el indio serrano (1) perpetúa las costumbres, las prácticas y los gustos de sus ancestros. Para él, como para los habitantes de otros pueblos, el extranjero es un enemigo del que debe huirse, so pena de ser explotado sin beneficio, sin reconocimiento, o de verse tratado como paria, sin piedad. El desgraciado indio no tiene contra este mal otros recursos, sino el concentrarse en sí mismo, el esperar tiempos mejores (esperanza ilusoria quizá, pero bien arraigada en el corazón del indio) y el llorar y el lamentar su miseria en la Quena. (2).

Si es verdad que el arte de la arquitectura y de la decoración, entre los incas, es de una superioridad evidente sobre el que practicaron las otras razas de América (aunque una vez más sea atrevido el hablar de superioridad en materia de arte) (3), la música incaica que nos ha sido trasmitida por los descendientes del Inca-rey, no es menos bella ni menos importante que sus hermanas. De ella hablaré brevemente.

★

El arte musical que es, en la vida intelectual de los pueblos, la imagen quintaesenciada del refinamiento de su civilización (hindúes, chinos, árabes, griegos, etc.), nos muestra también los caracteres esenciales, interiores y secretos de su vida social.

Bajo el Inca-rey el indio lleva una vida sobria, sin aspiraciones

(1). Indio serrano, de la sierra, en oposición al indio costeño, de la costa. A. S. Esta misma división puede establecerse y, de hecho existe, en nuestro País. Tal vez pueda generalizarse a toda la América latina.—D. C.

(2) Quena. Flauta vertical en uso entre los incas y empleada aún en nuestros días por los indios del Perú, de Bolivia y del Ecuador.—A. S.

(3) Esta afirmación de André Sas es perfectamente gratuita y sólo me la explico por sus predilecciones artísticas y por su entusiasmo por el arte del Perú. Nada, absolutamente nada, ni ruinas, ni hechos, ni hipótesis, permiten suponer que en la América pre-colombiana haya existido un arte de la arquitectura y de la decoración, ya no superior, ni siquiera comparable, por su fuerza de expresión y por su belleza, al que produjeron las civilizaciones maya-quiché, en la península yucateca y las nahóas, en los valles de Teotihuacán y de Anáhuac. El arte maya-quiché y el nahóa sólo admiten parangón con los indiscutibles de egipto, caldea, china, etc.—D. C.



y sin pasiones, arreglada minuciosamente hasta en sus menores detalles. Artesano o campesino, no puede esperar una situación mejor. Los mismos elementos que le rodean parecen obrar pesadamente sobre sus espaldas e inteligencia. Camina con torpeza, lentamente; y no piensa. Sus alegrías son ingenuas e infantiles y sus penas se desgranan sin morbideces en notas agudas y penetrantes, de una melancolía dulce y resignada. Sin embargo, no está exento de cierta nobleza orgullosa, ni tampoco de fuerza corporal. Las altas montañas que le rodean y las inmensas planicies que contempla le impresionan instintiva e inconscientemente, y así se encuentran en su música notas altas y grandes intervalos. Su resignación es más bien afectada que real. Quisiera algunas veces rebelarse contra los poderes que, en su alma, representan la opresión. ¡Pero, para qué! Sabe que toda revolución será ahogada sin piedad en sangre. Nacido esclavo, muere esclavo, física y moralmente. ¿Qué le queda, pues, como paliativo? ¡Cantar! ¡Cantar, último refugio de los pueblos desgraciados! (4) Y la música del indio de los Andes refleja perfectamente su estado espiritual y físico: la melodía es sobria y melancólica, como su vida; ingenua, como sus alegrías; noble y sincera, como su corazón; sin ostentación, ni sensualidad.

Las transformaciones sucesivas que sufrió su música, bajo la acción persistente de los conquistadores españoles y bajo la influencia malsana del negro, contaminada a su vez por los desórdenes del blanco, no llegaron a eliminar la gran belleza del encanto, un poco salvaje, de las melodías indias. La forma cambiará, la estructura melódica se hará bastarda, los ritmos se mestizarán, pero el espíritu musical "INDIO" quedará siempre, a pesar del tiempo y de la civilización que le oprime.

★

El cuadro forzosamente restringido de un artículo no me permite presentar un estudio profundo sobre lo que fue y lo que es, cons-

(4). Esta apreciación de André Sas respecto al espíritu de los indios peruanos me hace pensar en algunas de nuestras masas indígenas, especialmente en las de Oaxaca y Michoacán, anteriores a la Revolución, y cuya situación puede fijarse, en el tiempo, hasta 1910. El paralelo es evidente; solo que México avanza, en la evolución social de las razas indígenas de la América latina, con ventaja de cincuenta años por lo menos.—D. C.

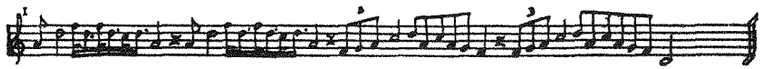
cientemente o no, la teoría musical de los indios de los Andes. Bosquejaré únicamente lo que tiene de esencial.

Todo el arte musical inca puro, aunque esencialmente monódico, gira alrededor de dos acordes perfectos: el uno menor y el otro mayor, situado este último sobre la tercera del primero, y ligados entre sí, ambos, por una nota de paso, rara vez nota de apoyo, que es la cuarta del primer grado del acorde menor, o la segunda del bajo del acorde de mayor: (figura Nº 1).

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.
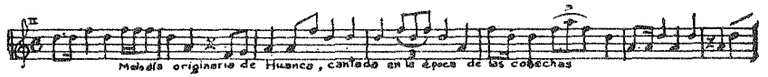


He aquí un ejemplo melódico de los alrededores de Huaral:



Estos dos acordes y esta nota de paso, repartidos sobre la escala de las quintas, dan la sucesión pentáfona siguiente que forma todo el material sonoro de la música inca pura: (figura Nº 2).

Esta escala (sucesión) da lugar a diferentes combinaciones de modos que en ocasiones tienen una y en ocasiones otra quinta como punto de partida y que, como lo han hecho notar perfectamente M. y Mme. d'Harcourt, siguen una dirección descendente, como los viejos modos griegos.

Se encuentran, sin embargo, melodías con menos de cinco notas. He aquí una basada sobre el acorde perfecto menor, a pesar de su único SOL de paso:



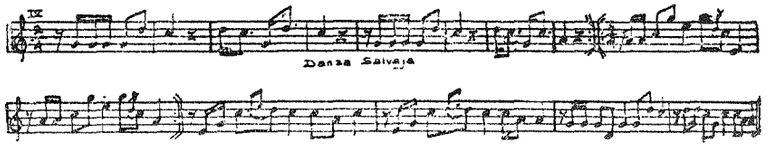

He aquí otra, sin la nota de paso, formada tan solo con los grados de los dos acordes perfectos:
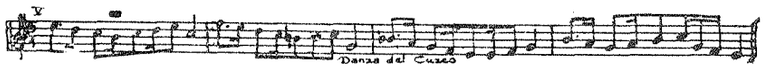



Como se ve, ninguna sucesión melódica pasa de los límites de la



pentafonía. Se objetará, pues, que una escala sonora así reducida no puede permitir una gran variedad de contornos melódicos. Tal objeción no es justa sino en parte, porque esta pobreza es, en efecto, relativa. Sin olvidar que todos los pueblos tuvieron esta escala como punto de partida de su acervo sonoro, cada raza le ha impreso sus caracteres personales e inequívocos; así, la atmósfera que se desprende de ciertas melodías francesas, construidas sobre cinco notas, no tiene psicológicamente nada de común con las melodías escocesas, chinas o indias. El inca, pues, suple la indigencia de sus modos por el empleo de intervalos tan extremadamente variados como inesperados. Parece tener una particular predilección por los grandes intervalos sonoros: el de séptima menor, en uno o en muchos saltos, no solamente es de uso frecuente, sino sistemático; la segunda, en dos saltos, es frecuente; y la sexta, la quinta y la cuarta, abundan. Se puede aun afirmar que una de las características de la curva melódica inca pura es la separación de sus grados. He aquí una melodía particularmente notable a este respecto:




No es sino más tarde, bajo la influencia de la música española, cuando el "aire" inca se concentrará; pero siempre un detalle, una nota escapada, nos recordará su origen, como lo demuestra la danza siguiente:




En cuanto al modo en que el indio concibe la melodía que transmite o improvisa es, con frecuencia, difícil su determinación. Si ciertas melopeas no dejan lugar a duda sobre su identidad modal, otras, por el contrario, son verdaderamente enigmáticas: lo cual proviene, en primer lugar, del hecho que las melodías indias no terminan siem-

pre sobre el primer grado de la escala modal (5), circunstancia que nada tiene de particularmente anormal, ya que muchos cantos diferentes de los andinos siguen una vía análoga (véase, entre otros, el estudio ejemplar sobre los cantos populares serbios formulado por Ernest Closson) y en segundo lugar, porque el vaivén melódico continuo entre los dos acordes perfectos, el mayor y el menor, produce un equívoco difícil de resolver desde el punto de vista modal. Así, muchas melodías que parecen estar establecidas en un modo terminan bruscamente en otro, como por ejemplo la danza siguiente que, aunque escrita en el modo FA, concluye en el de RE:




Existen otras melodías, mucho más importantes, que siguen una vía análoga o inversa. Terminaré este párrafo haciendo notar que los cantos incas ignoran la modulación.

★

La primera modificación que sufrió la estructura de los modos incas tuvo lugar después de la conquista de la América del Sur por los españoles y bajo la influencia primera de la música religiosa. Esta nueva sumisión, después de tantas otras más dolorosas, no representó, sin embargo, un gran sacrificio para los gustos musicales del indio. La escala musical, en boga bajo la dominación de los reyes-soles americanos, enriqueciéndose con uno o dos grados más y conservando los grados habituales de los modos en vigor, permitió mantener en las nuevas melodías, más ricas en grados e intervalos, este "espíritu indio" que jamás le faltará y que aún en las melodías más bastardas, (las más criollas) se manifestará de una manera evidente e inequívoca. Esta aportación nueva, debida a la música religiosa, se resume con la introducción de dos nuevos grados a la escala pentáfona; o, en otros términos, en el agregado sucesivo de dos nuevas quintas a

(5). Me reservo el desarrollo de este asunto para un estudio más profundo.—A. S.



la escala en uso (6). Esta aportación entrega primero la sucesión siguiente: (figura Nº 3) de la cual puede tomarse como ejemplo esta resolución melódica:
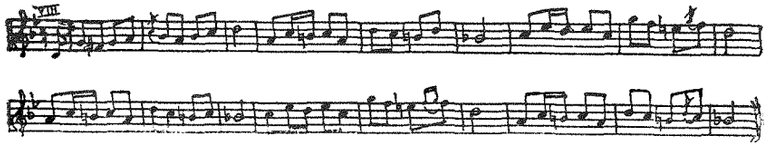



y después, con una séptima quinta, la escala se completa así: (figura Nº 4).

Analizando estas gamas con más detenimiento, no se tarda en descubrir que son la disección teórica de dos modos caros a la Edad Media, a saber: el eólio modificado, falso frigio, o primer modo de la Iglesia: (figura N: 5); y nuestro viejo modo de FA hipolidio griego, o segundo modo de la Iglesia: (figura Nº 6).

Sin embargo, siempre encontramos una ondulación suave y perpetua entre los acordes del primero y del tercer grados, o inversamente, como puede notarse en la melodía el ejemplo Nº VII, ya citada.

En resumen, la compenetración de las razas ibéricas e indias permitió una evolución mayor en la transformación del arte musical inca. La influencia española, intérprete de la evolución europea, deforma cada vez más y más la melodía andina. El menor se impone bajo su aspecto de modo de RE, haciéndolo el mayor enseguida, como modo de FA. La curva melódica gana en sutileza a expensas de su originalidad, pero si se "rasca" un poco el barniz colonial muy pronto aparece la materia prima, a pesar de las trituraciones, de las torturas, me atrevo a decir, a que se le ha sometido. He aquí un ejemplo típico de la "colonización" musical de la melodía inca:




Esta queja amorosa es célebre en todo el Perú. Nos encontramos claramente ante un SOL menor con recuerdos de eólio modificado;

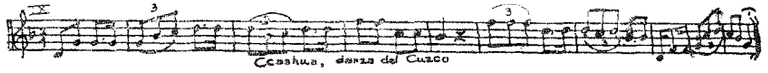
(6). Este desarrollo explicativo es puramente teórico, pues es completamente seguro que los Incas ignoraban el uso de la escala por quintas.—A. S.

la curva melódica es demasiado conjunta, aunque muy melismática, particularidad debida a los españoles, que la tomaron de los árabes.

Los negros importados (la palabra es cruel, pero exacta) por los españoles, no ejercieron ninguna influencia sensible sobre el desarrollo del arte inca. Este último se fusionó mejor con el arte español originando un arte híbrido que se encuentra en todos los países latinos de América. Agregaré que actualmente se escriben tangos y foxtrots incas. ¡Oh poder de la osmosis!

★

Completaré este breve estudio con algunas palabras sobre los ritmos, las formas y los instrumentos que aun se usan actualmente en el Perú. La rítmica india es de las más ricas, lo que, en general, es una de las características de la canción popular en todos los países, antes de la detestable introducción de la barra de compás. Todos los ritmos, posibles e imaginables, se encuentran en la melodía inca, desde el dáctilo hasta el arítmo absoluto, y en ella el binario se combina al ternario con una desenvoltura sorprendente. Con respecto al ritmo, aunque más tardíamente que en la melodía, la conquista también impuso sus marcos, en razón de que la introducción de la mayor parte de las palabras españolas, en la lengua quéchua, debió modificar forzosamente la prosodia del verso indio y desnaturalizar, en consecuencia, la rítmica general de la melodía. Por otra parte, una razón de importancia para la modificación rítmica fue la introducción al Perú de los instrumentos nuevos: guitarra, etc. (7), que permitieron algunas combinaciones rítmicas imposibles, o difíciles, sobre la quena o la antara (8). La síncopa, aunque empleada constantemente, es, entre los incas, de un uso menos obsesionante que en ciertas melodías inglesas o norteamericanas. (Véanse las melodías —V— y —VI—) He aquí un curioso ejemplo de combinaciones rítmicas binarias y ternarias:




(7). No olvidemos que los instrumentos de cuerdas eran desconocidos entre los incas.—A. S.

(8). Flauta de Pan peruana.—A. S.



Las formas, como los ritmos, son las de todos los cantos populares: cantos de amor, cantos funerarios, pastorales, despedidas, (cacharpari), rondas y danzas diversas, (ccashua y huayno) etc. El género épico parece que les fue desconocido.

A la quena, antaras, tínia (tambor), ocarinas, trompas y pitos, se agregaron, trasmitidas por los españoles, la guitarra, más empleada bajo la forma reducida de charango (pequeña mandolina a carapacho de armadillo, en general) y el harpa. He encontrado en el Cuzco violines y clavicordios fabricados por los indios. ¡Curioso espíritu de imitación!

★

Terminaré con un resumen sobre el actual estado de la música en el Perú. En mi sentir la música peruana es, espiritualmente, y guardando todas las proporciones del caso, lo mismo que lo que era la música en Rusia antes de Glinka. Un movimiento nacionalista se perfila vigorosamente entre el elemento popular y entre los artistas, en la misma forma que en Europa entre los países balcánicos y eslavos, aunque la "buena sociedad" cree siempre en la omnipotencia de la música italiana, (óperas, romanzas, etc.) Hay, sin embargo, felizmente, numerosas excepciones. J. M. Valle Riestra, educado musicalmente en Francia por Gedalge, emplea con timidez en su ópera "Ollantai" un son popular, que parece un poco desairado en medio del ambiente meyerberiano que envuelve a la partitura, en detrimento del libreto y que le quita toda tendencia verdaderamente nacionalista. Mi posición en el país me impide escribir explícitamente sobre el asunto. Tal vez un Glinka peruano haya nacido. Lo deseo ardientemente.—ANDRE SAS.

★

## COMENTARIO

Como algunas de las conclusiones particulares de la música del Perú, que se encuentran en este interesante estudio de André Sas, fueron ya expuestas, desde el punto de vista del folk-lore en general,

por Gerónimo Baqueiro Fóster y por mí en diversos trabajos presentados a la consideración del primero y del segundo Congreso N. de Música, (1926 y 1928) creo de mi deber formular algunos comentarios rápidos a este respecto.

Las conclusiones más importantes del estudio de André Sas pueden resumirse así:

1º—La música peruana gira alrededor de dos acordes perfectos: uno menor y otro mayor.

2º—La escala peruana es pentáfona y descendente. Sus variables provienen de tomar diversos grados como tónicas.

3º—Por el hecho anterior y no existiendo sino dos acordes perfectos, es difícil en ocasiones determinar el modo de una melodía.

4º—Los cantos incas ignoran la modulación.

5º—La primera modificación que sufrió la estructura de los modos incas tuvo lugar después de la conquista de la América del Sur por los españoles y bajo LA INFLUENCIA PRIMERA DE LA MUSICA RELIGIOSA.

6º—Las modificaciones sufridas aportan dos sensibles: primero la de tónica y luego la del tercer grado; es decir, la séptima y la cuarta, esta última aumentada si se le juzga en nuestro modo mayor, en el de FA, por ejemplo, con SI becuadro...

7º—La introducción de estas dos sensibles, que formó la colonización de la música del Perú, permite considerar a estas notas como "de paso", o lo que es lo mismo, sin papel funcional, pues en nada modifican la esencia primitiva de la música inca, siempre fácil de reconocer.

8º—Los negros no ejercieron influencia en la música inca.

9º—La rítmica peruana es de las más ricas. También fue modificada, aunque con posterioridad a las melodías.

10.—Las "formas" empleadas son las características de todas las músicas primitivas.

11.—Los instrumentos de cuerda fueron desconocidos de la civilización inca.

12.—La imposición de la nueva lengua fue la causa de las principales modificaciones de la prosodia musical inca.

13.—Un movimiento nacionalista se perfila vigorosamente entre el elemento popular y los artistas del Perú.



Respecto a las conclusiones consignadas en los puntos 9, 10 y 12, relativas al ritmo, a las "formas" y a la prosodia musical, creo que pueden aplicarse íntegramente a los casos de nuestras dos grandes civilizaciones precortesianas, la maya-quiché y la nahoa. Sólo que entre nosotros el fenómeno es todavía más exagerado, quiero decir, más favorable a la deformación y menos a la conservación de lo autóctono. Es indudable que el fenómeno de la mayor "colonización" artística de la Nueva España se debió a la mayor importancia que esta colonia siempre tuvo, respecto al Perú, para la Corona española, probablemente por tener más fácil y directo acceso por el Atlántico. Por esa razón, desde el punto de vista actual, puede afirmarse teóricamente la mayor pureza del arte musical autóctono del Perú con respecto al de México; y digo teóricamente, porque México aún está inexplorado con métodos científicos y bien pudiera ser que sus riquezas extraordinarias en materia de arte nos llevaran a una conclusión contraria.

La conclusión del punto número 8, perfectamente admisible para el Perú, no es de correcta aplicación en nuestro territorio, por lo que toca a influencias de otras razas o pueblos. Puede, por el contrario, afirmarse de una manera general, sobretodo a partir del siglo XIX, que, a más de la española (período de dominación) y de la europea (de 1850 a 1930) se distinguen tres importantes influencias musicales para México: la negro-yankee en los estados del Norte de la República, iniciada probablemente antes del siglo XIX, y la colombiana y la cubana en la península yucateca y en la costa Sur del Golfo de México.

El hecho consignado en el punto número 11, respecto a que la civilización inca desconoció el uso de los instrumentos de cuerda, hecho de importancia vital, puesto que sus consecuencias musicales son de trascendencia, creo que puede también afirmarse respecto a las civilizaciones nahóa y maya-quiché, aunque esta afirmación no puedo sostenerla en absoluto por falta de datos precisos. La afirmación rotunda de este hecho permite, entre otras, la conclusión del punto número 4 respecto a la ignorancia de la modulación entre los incas. (Entiéndase tonulación: transporte de una misma gama).

El ensayo de teoría pentafónica, expuesto ante los dos congresos ya citados por Baqueiro Fóster y por mí, ha sido completado úl-

timamente por mi amigo y compañero con el establecimiento de los tres tipos de escalas pentáfonas que en la práctica pueden distinguirse, a saber:

A. Tipo sin sensibles.
B. Tipo con una sensible, o semitono.
C. Tipo con dos sensibles, o semitonos.

Del primer tipo, que para este comentario es el que importa, la escala básica y sus variantes son, tomando a FA como tónica:




Los puntos 1, 2 y 3, corroborando en lo general la teoría pentáfona a que hice referencia, la comprueban en lo particular con el caso concreto de la música autóctona del Perú y le dan mayor fuerza probatoria. La música incásica queda, pues, comprendida dentro del primer tipo de las escalas pentáfonas y utiliza la escala básica, en su aspecto de modo mayor (acorde fa-la-do) y la cuarta variante, en su aspecto de modo menor (acorde re-fa-la).

La conclusión del número 3 no hace sino corroborar la regla general sobre el empleo de las variantes 1ª, 2ª y 3ª, deducida como consecuencia lógica del establecimiento de las mismas, y cuya regla Baqueiro expresa así: "las variantes que no admiten acordes de tres sonidos, por terceras, sobre su nota fundamental, pueden considerarse y tratarse como escalas plagales, RIGIENDO SU CADENCIA POR LA ESCALA BASICA".

La conclusión del punto número 5 es perfectamente aplicable a nuestro caso, debiendo aceptarse como probada musical e históricamente. Puede considerarse como excelente guía para que nuestros eruditos inicien el estudio de la influencia que la música de los conquistadores (religiosa) ejerció en la de nuestros aborígenes.

La introducción de las dos quintas sucesivas a que se refiere el punto número 6, corrobora, con el caso concreto del Perú, nuestra manera de juzgar de la pentafonía y de sus modificaciones naturales, expuesta, como ya dije, ante los congresos de 1926 y 1928. Puede decirse, de acuerdo con el estudio de André Sas, que las gamas de siete sonidos, que resultan de la introducción de las dos sensibles europeas,



no son sino LA ADAPTACION MAS FACIL Y NATURAL, de las dos gamas pentáfonas incaicas al sistema reinante en Europa en tiempos de la conquista, especialmente al de tradición religiosa, en cuya adaptación se conservaron los intervalos fundamentales del autoctonismo.

Por esta razón, ya que las dos sensibles no desempeñan papel funcional, —es decir, ya que no deben considerarse como elementos de las funciones modales—, puede concluir André Sas, teórica y prácticamente, "que en nada modifican la esencia primitiva de la música inca, siempre FACIL DE RECONOCER".

Si este punto de vista es exacto en teoría, nuestras juventudes deben rehuirlo como orientación de nacionalismo, pues aunque sea fácil reconocer una melodía autóctona en estas condiciones, cuando las dos sensibles desempeñan el papel de verdaderas "notas de paso", no por ello deja de tener el arte concebido así su vestimenta europea, y, aunque es verdad que si "la mona se viste de seda mona se queda", para el nacionalismo es preferible el mirar huis-titís autóctonos, saltando de rama en rama y en pleno paisaje tropical, y mirarlos sin más vestidos que los de las simples y hermosas zagalejas de que habló Don Quijote a los cabreros, que el presenciar en los salones y escenarios piruetas de changos ataviados, como lacayos y bufones, con casaca a la europea.

El mismo fenómeno que señala el punto número 13 puede indicarse para México: como una aspiración inconsciente, —caso actual del Perú—, desde los primeros ensayos, de 1905 a 1914, y como una aspiración consciente, —aunque falta de técnica propia—, desde 1914 a la fecha.

*DANIEL CASTAÑEDA.*

# DIFERENTES SISTEMAS DE SUBDIVISIONES DEL TONO EN LOS INSTRUMENTOS DE VARAS

*Por G. BAQUEIRO FOSTER.*

DE los numerosos compositores que hoy realizan su obra con intervalos menores que el semitono y sus consecuencias, ninguno se ha ocupado de los trombones y trompetas de varas que ofrecen un fecundo campo de exploración, como la voz humana y el grupo de arco, para el arte musical del porvenir. Solamente el cuarteto de cuerda, el piano, el armonium, la guitarra y sus congéneres y el clarinete han sido utilizados desde hace largo tiempo por los investigadores que, fundándose en teorías superficiales, en experiencias mal profundizadas y en falsas interpretaciones de las leyes de la física, han procurado, sin lograrlo aún satisfactoriamente, adaptar los instrumentos de la orquesta clásica a las nuevas exigencias del arte. Por el hecho de haber pasado indiferentes ante estos instrumentos, no sólo de timbre deslumbrador sino de recursos naturales incomparablemente más fecundos, se concluye que, en general, faltan al músico de América y hasta al Europeo conocimientos importantes que forman en su profesión lagunas que debe a toda costa llenar con prontitud. Trato, pues, con cuidado y claridad, en lenguaje sencillo, sin cálculos matemáticos ni tecnicismos atemorizantes, de indicar a los instrumentistas de varas una forma fácil para servirse de sus instrumentos, sobre la base inconmovible de los armónicos naturales y producir sin ninguna nueva adaptación mecánica todas las subdivisiones del tono temperado conocidas hasta hoy.



Comprende la familia de los trombones de varas cuatro instrumentos: el trombón alto, cuyo sonido fundamental es el Mi bemol índice 3 de 153,7 vibraciones simples y su longitud teórica de 2m, 21. El trombón tenor, cuya fundamental es el Si bemol índice 2 de 115,2 vibraciones simples y su longitud teórica es de 2m,95. El trombón bajo, cuya fundamental, el Mi bemol índice 2, es de 76,8 vibraciones simples y su longitud teórica de 4m,422 y el trombón contrabajo, cuya fundamental es el Si bemol índice 1 de 57,6 vibraciones simples y su longitud teórica de 5m,90. A esta familia debemos agregar la trompeta de varas, de uso bastante extendido ya, cuya nota fundamental es el Si bemol índice 3 de 230,4 vibraciones simples y su longitud teórica de 1m,475.

Con las ventajas fácilmente demostrables que los instrumentos de varas tienen sobre los de arco y de otros grupos de naturaleza diferente, en el nuevo campo que se explora, cuando menos por el momento, se pueden emprender trabajos artísticos encaminados a difundir no sólo la música de cuartos, octavos y 16 avos de tono sino aquella en que intervienen tercios, sextos, novenos y otras subdivisiones temperadas.

Siendo el trombón tenor el más común de dichos instru-

mentos lo tomaremos como tipo para las explicaciones; pero conviene aclarar que aunque siempre se ha considerado en los émbolos y varas una extensión cromática del armónico 2 al armónico 9, hoy se puede sin dificultad, aumentar esta extensión desde el sonido fundamental llamado sin razón armónico 1, hasta el armónico 16, con excepción de las trompetas cuyo tubo delgado no permite producir con claridad los sonidos fundamentales correspondientes a sus posiciones.

Se debe al desconocimiento del verdadero valor de los armónicos y no a dificultades mecánicas el haber ciscunscrito su ámbito a una extensión irrisoria que hoy, por fortuna, para bien del arte, alcanza proporciones considerables.

La ejecución de todo instrumento de varas en el sistema de 12 sonidos se rige por siete posiciones y su extensión cromática se consigue tomando de los armónicos propios del sonido base de cada posición aquellos que más próximos estén a los sonidos temperados: el 3, el 4, el 6 y el 8.

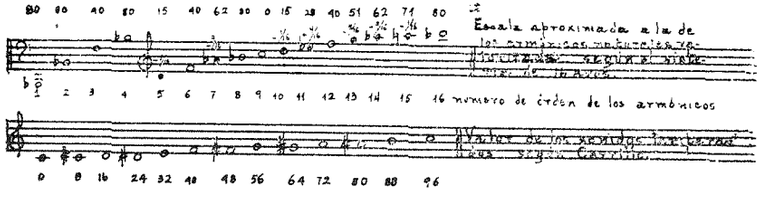
Con los diferentes sistemas de subdivisiones se pueden aprovechar casi todos los 16 primeros armónicos de la naturaleza. Aunque se ha demostrado hasta la evidencia, teórica y prácticamente, que los sistemas de 72 y 53 son más ricos en intervalos nuevos; que tienen magníficas aproximaciones a los sonidos naturales y, además, que tienen la inestimable ventaja de poseer menos sonidos, parece que nuestra psicología se adapta mejor a la subdivisión regular del sistema dicótomo de 96 por tener éste una gran analogía con el de 12 sonidos del que simula una imagen agrandada. El tiempo se encargará de adoptarlo o desecharlo según la dirección que tome el arte en el futuro. Por hoy, es nuestro deber indicar el uso de los nuevos materiales y



su aplicación práctica inmediata fundada en principios y leyes.

La actualización del 16 avo de tono nos exige anteponerlo a otros sistemas que en artículos posteriores se estudiarán con amplitud. ¿Cómo acondicionar los instrumentos de varas para el sistema de 16 avos de tono? Es esto tan sencillo que no creo a nadie incapaz de lograrlo.

En lugar de las 7 posiciones del instrumento en el sistema de 12 sonidos, considérense 49. Sobre cada uno de estos 49 dieciseisavos se puede formar una escala de 16 armónicos y quizás hasta de más sonidos. Adviértase, esto es fundamental, que todos los armónicos adquieren automáticamente un valor real en el sistema, pasando a la categoría de sonidos *casi* buenos. Vamos ahora a indicar la manera de producir una escala de 16 avos de tono con 344 sonidos a partir del armónico 16, (Si bemol índice 6 de la escala general), en el trombón tenor. Sin olvidar que algunos armónicos de la naturaleza están, con los sonidos temperados, en la relación siguiente: (1) (el 5, 1/16 bajo; el 7, 1/8 bajo; el 10, 1/16 bajo; el 11, 1/4 alto; el 13, 5/16 bajo; el 14, 1/8 bajo y el 15, 1/16 bajo) siempre que la escala temperada simulando armónicos se disponga así:




tómese el instrumento en la primera posición, esto es, aquella en que la vara no funciona. Caminando descendente-

(1). Véase mi artículo sobre los instrumentos de émbolos publicado en el primer número de esta Revista.

mente hacia el La índice 6 que como armónico 15 es bajo un 16 avo de tono y que, por consiguiente, se encuentra a 9 diciseisavos o sea a 9 posiciones debajo, procuraremos en vez de producir el La de la novena posición volver al punto de partida (1ª posición) en donde ese La se produce natural. Así se procederá en cada caso, volviendo del sonido al que se haya llegado por posiciones, que son tantas como la diferencia entre los dos números del sistema de Carrillo colocados en el ejemplo 1, sobre las notas, a la 1ª posición en que dicho sonido es natural. Ya en el armónico 3, debe observarse que para llegar al 2 hay que recorrer una extensión de 56 dieciseisavos que es mayor que la que ocupan las 49 posiciones. Por lo tanto aquí se terminaría la escala sino fuera porque en la mayor parte de casi todos los buenos instrumentos existe casi medio tono de exceso en la corredera, lo que permite llegar perfectamente al Si bemol, armónico 2 y, volviendo a la primera posición, recorrer nuevamente las 49 posiciones básicas que terminan en el Mi índice 3 de la escala general, que se encuentra a una quinta disminuída debajo del armónico 2 y que, como el caso anterior, puede prolongarse, por excepción, hasta una quinta justa, en un Mi bemol índice 3. Creo muy necesario consignar que el movimiento de la corredera en el trombón de varas establece divisiones geométricas a lo largo de la longitud, de la séptima posición a la primera. Para el semitono, la razón es el logaritmo de la raíz dozava de 2 (1.05946 vibraciones unitarias del semitono temperado). Hoy, para el 16 avo, la razón será el logaritmo de la raíz 96 de 2 (1,00724 vibraciones unitarias del 16 avo de tono temperado). La división geométrica en las varas se hacía de la séptima posición a la primera; ahora debe hacerse de la 49 posición a la primera, *del mismo modo que caminan los*

CUADRO QUE MUESTRA LA MANERA DE PRODUCIR EN LOS INSTRUMENTOS DE VARAS LOS 16AVOS DE TONO

| | | Valores Unitarios | | Contrabajo en Si♭₁ | | Trombón Bajo en Mi♭₂ | | Trombón Tenor en Si♭₂ | | Trombón Alto en Mi♭₃ | | Trompeta en Si♭₃ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Número de Vibraciones | Longitudes | Número de Vibraciones | Longitud de tubo | Número de Vibraciones | Longitud de tubo | Número de Vibraciones | Longitud de tubo | Número de Vibraciones | Longitud de tubo | Número de Vibraciones | Longitud de tubo |
| 0 | | 1.00000 | 1.00000 | 58.331 | 10.216 | 64.693 | 5.298 | 94.903 | 3.629 | 129.326 | 2.629 | 129.326 | 2.629 |
| 1 | | 1.00725 | 0.99281 | | | 65.138 | 5.250 | | | 130.264 | 2.610 | | |
| 2 | | 1.01454 | 0.98566 | | | 65.908 | 5.183 | | | 131.807 | 2.591 | | |
| 3 | | 1.02189 | 0.97857 | | | 66.078 | 5.145 | | | 132.157 | 2.572 | | |
| 4 | | 1.02930 | 0.97153 | | | 66.688 | 5.108 | | | 133.119 | 2.554 | | |
| 5 | | 1.03676 | 0.96454 | | | 67.060 | 5.071 | | | 134.081 | 2.535 | | |
| 6 | | 1.04427 | 0.95760 | | | 67.824 | 5.035 | | | 135.582 | 2.517 | | |
| 7 | | 1.05184 | 0.95072 | | | 68.013 | 4.999 | | | 136.031 | 2.499 | | |
| 8 | | 1.05946 | 0.94387 | | | 68.968 | 4.963 | | | 137.018 | 2.481 | | |
| 9 | | 1.06714 | 0.93708 | | | 69.004 | 4.928 | | | 138.009 | 2.463 | | |
| 10 | | 1.07487 | 0.93034 | | | 69.504 | 4.891 | | | 139.009 | 2.445 | | |
| 11 | | 1.08266 | 0.92369 | | | 70.008 | 4.854 | | | 140.017 | 2.426 | | |
| 12 | | 1.09051 | 0.91701 | | | 70.518 | 4.821 | | | 141.035 | 2.410 | | |
| 13 | | 1.09841 | 0.91041 | | | 71.027 | 4.787 | | | 142.054 | 2.393 | | |
| 14 | | 1.10637 | 0.90388 | | | 71.541 | 4.752 | | | 143.083 | 2.376 | | |
| 15 | | 1.11439 | 0.89736 | | | 72.060 | 4.718 | | | 144.120 | 2.359 | | |
| 16 | | 1.12246 | 0.89090 | | | 72.582 | 4.684 | | | 145.164 | 2.342 | | |
| 17 | | 1.13060 | 0.88449 | | | 73.109 | 4.651 | | | 146.217 | 2.326 | | |
| 18 | | 1.13878 | 0.87813 | | | 73.637 | 4.617 | | | 147.274 | 2.308 | | |
| 19 | | 1.14704 | 0.87181 | | | 74.171 | 4.584 | | | 148.343 | 2.292 | | |
| 20 | | 1.15536 | 0.86554 | | | 74.708 | 4.551 | | | 149.417 | 2.276 | | |
| 21 | | 1.16372 | 0.85931 | | | 75.250 | 4.518 | | | 150.500 | 2.259 | | |
| 22 | | 1.17215 | 0.85313 | | | 75.796 | 4.485 | | | 151.590 | 2.242 | | |
| 23 | | 1.18065 | 0.84699 | | | 76.346 | 4.452 | | | 152.690 | 2.226 | | |
| 24 | MI♭ | 1.18920 | 0.84090 | | | 76.897 | 4.421 | | | 153.795 | 2.210 | | |
| 25 | | 1.19782 | 0.83485 | | | | | | | | | | |
| 26 | | 1.20650 | 0.82884 | | | | | | | | | | |
| 27 | | 1.21525 | 0.82288 | | | | | | | | | | |
| 28 | | 1.22405 | 0.81696 | | | | | | | | | | |
| 29 | | 1.23298 | 0.81108 | | | | | | | | | | |
| 30 | | 1.24186 | 0.80528 | | | | | | | | | | |
| 31 | | 1.25085 | 0.79946 | | | | | | | | | | |
| 32 | MI | 1.25998 | 0.79370 | 40.735 | 8.349 | | | 81.470 | 4.173 | | | 162.941 | 2.084 |
| 33 | | 1.26905 | 0.78799 | 41.050 | 8.285 | | | 82.061 | 4.143 | | | 164.122 | 2.071 |
| 34 | | 1.27824 | 0.78232 | 41.367 | 8.247 | | | 82.658 | 4.113 | | | 165.310 | 2.056 |
| 35 | | 1.28736 | 0.77669 | 41.687 | 8.188 | | | 83.254 | 4.084 | | | 166.508 | 2.042 |
| 36 | | 1.29664 | 0.77111 | 41.929 | 8.150 | | | 83.858 | 4.054 | | | 167.716 | 2.027 |
| 37 | | 1.30594 | 0.76556 | 42.232 | 8.090 | | | 84.465 | 4.025 | | | 168.931 | 2.012 |
| 38 | | 1.31532 | 0.76008 | 42.538 | 7.998 | | | 85.077 | 3.996 | | | 170.154 | 1.998 |
| 39 | | 1.32523 | 0.75458 | 42.846 | 7.934 | | | 85.693 | 3.967 | | | 171.387 | 1.983 |
| 40 | | 1.33484 | 0.74915 | 43.157 | 7.877 | | | 86.315 | 3.938 | | | 172.630 | 1.969 |
| 41 | | 1.34451 | 0.74376 | 43.470 | 7.823 | | | 86.940 | 3.911 | | | 173.881 | 1.955 |
| 42 | | 1.35428 | 0.73841 | 43.780 | 7.769 | | | 87.570 | 3.882 | | | 175.140 | 1.941 |
| 43 | | 1.36407 | 0.73310 | 44.107 | 7.708 | | | 88.209 | 3.854 | | | 176.410 | 1.927 |
| 44 | | 1.37395 | 0.72783 | 44.422 | 7.653 | | | 88.844 | 3.826 | | | 177.688 | 1.913 |
| 45 | | 1.38391 | 0.72259 | 44.719 | 7.599 | | | 88.436 | 3.799 | | | 178.979 | 1.899 |
| 46 | | 1.39394 | 0.71739 | 45.068 | 7.544 | | | 90.136 | 3.772 | | | 180.273 | 1.886 |
| 47 | | 1.40404 | 0.71225 | 45.396 | 7.488 | | | 90.790 | 3.744 | | | 181.580 | 1.872 |
| 48 | | 1.41421 | 0.70711 | 45.725 | 7.436 | | | 91.447 | 3.718 | | | 182.895 | 1.859 |
| 49 | | 1.42446 | 0.70202 | 46.058 | 7.388 | | | 92.110 | 3.691 | | | 184.220 | 1.845 |
| 50 | | 1.43478 | 0.69695 | 46.388 | 7.330 | | | 92.777 | 3.665 | | | 185.555 | 1.832 |
| 51 | | 1.44518 | 0.69196 | 46.725 | 7.276 | | | 93.450 | 3.638 | | | 186.900 | 1.818 |
| 52 | | 1.45565 | 0.68696 | 47.063 | 7.224 | | | 94.127 | 3.612 | | | 188.254 | 1.806 |
| 53 | | 1.46620 | 0.68204 | 47.404 | 7.178 | | | 94.809 | 3.586 | | | 189.618 | 1.793 |
| 54 | | 1.47682 | 0.67713 | 47.748 | 7.120 | | | 95.496 | 3.560 | | | 190.992 | 1.780 |
| 55 | | 1.48752 | 0.67226 | 48.094 | 7.069 | | | 96.188 | 3.534 | | | 192.376 | 1.767 |
| 56 | | 1.49830 | 0.66742 | 48.442 | 7.018 | | | 96.885 | 3.509 | | | 193.770 | 1.755 |
| 57 | | 1.50916 | 0.66262 | 48.793 | 6.968 | | | 97.587 | 3.484 | | | 195.174 | 1.742 |
| 58 | | 1.52010 | 0.65785 | 49.147 | 6.917 | | | 98.294 | 3.458 | | | 196.589 | 1.729 |
| 59 | | 1.53112 | 0.65312 | 49.503 | 6.868 | | | 99.007 | 3.434 | | | 198.014 | 1.717 |
| 60 | | 1.54223 | 0.64842 | 49.862 | 6.818 | | | 99.724 | 3.409 | | | 199.448 | 1.704 |
| 61 | | 1.55343 | 0.64375 | 50.223 | 6.769 | | | 100.447 | 3.384 | | | 200.893 | 1.692 |
| 62 | | 1.56466 | 0.63912 | 50.587 | 6.721 | | | 101.174 | 3.360 | | | 202.349 | 1.680 |
| 63 | | 1.57598 | 0.63445 | 50.954 | 6.672 | | | 101.908 | 3.336 | | | 203.816 | 1.668 |
| 64 | | 1.58740 | 0.62994 | 51.323 | 6.625 | | | 102.645 | 3.312 | | | 205.293 | 1.656 |
| 65 | | 1.59890 | 0.62543 | 51.695 | 6.577 | | | 103.390 | 3.288 | | | 206.780 | 1.644 |
| 66 | | 1.61049 | 0.62093 | 52.069 | 6.529 | | | 104.139 | 3.264 | | | 208.278 | 1.632 |
| 67 | | 1.62216 | 0.61644 | 52.447 | 6.483 | | | 104.894 | 3.241 | | | 209.788 | 1.620 |
| 68 | | 1.63391 | 0.61203 | 52.827 | 6.436 | | | 105.654 | 3.218 | | | 210.308 | 1.609 |
| 69 | | 1.64578 | 0.60762 | 53.211 | 6.388 | | | 106.419 | 3.194 | | | 212.838 | 1.597 |
| 70 | | 1.65768 | 0.60329 | 53.598 | 6.343 | | | 107.191 | 3.171 | | | 214.382 | 1.585 |
| 71 | | 1.66969 | 0.59901 | 53.988 | 6.298 | | | 107.967 | 3.149 | | | 215.939 | 1.574 |
| 72 | LA | 1.68179 | 0.59460 | 54.375 | 6.253 | 54.375 | 6.698 | 108.750 | 3.126 | 108.750 | 3.149 | 217.500 | 1.813 |
| 73 | | 1.69397 | 0.59053 | 54.766 | 6.207 | 54.766 | 6.207 | 109.537 | 3.103 | 109.537 | 3.603 | 219.075 | 1.851 |
| 74 | | 1.70625 | 0.58630 | 55.160 | 6.163 | 55.160 | 6.163 | 110.331 | 3.081 | 110.331 | 3.581 | 220.663 | 1.840 |
| 75 | | 1.71862 | 0.58186 | 55.565 | 6.119 | 55.565 | 6.119 | 111.131 | 3.059 | 111.131 | 3.559 | 222.263 | 1.828 |
| 76 | | 1.73107 | 0.57706 | 55.969 | 6.075 | 55.968 | 6.075 | 111.936 | 3.037 | 111.936 | 3.537 | 223.873 | 1.818 |
| 77 | | 1.74361 | 0.57332 | 56.375 | 6.031 | 56.375 | 6.031 | 112.747 | 3.015 | 112.747 | 3.515 | 225.495 | 1.807 |
| 78 | | 1.75625 | 0.56919 | 56.783 | 5.988 | 56.782 | 5.988 | 113.565 | 2.994 | 113.565 | 3.494 | 227.130 | 1.797 |
| 79 | | 1.76898 | 0.56530 | 57.194 | 5.946 | 57.194 | 5.946 | 114.388 | 2.972 | 114.388 | 3.472 | 228.776 | 1.786 |
| 80 | SI♭ | 1.78180 | 0.56123 | 57.608 | 5.901 | 57.608 | 5.901 | 115.217 | 2.950 | 115.217 | 3.450 | 230.434 | 1.775 |
| 81 | | 1.79471 | 0.55719 | | | 58.025 | 5.859 | | | 116.052 | 2.929 | | |
| 82 | | 1.80771 | 0.55318 | | | 58.446 | 5.817 | | | 116.892 | 2.908 | | |
| 83 | | 1.82082 | 0.54920 | | | 58.870 | 5.775 | | | 117.740 | 2.887 | | |
| 84 | | 1.83401 | 0.54525 | | | 59.298 | 5.733 | | | 118.593 | 2.866 | | |
| 85 | | 1.84729 | 0.54133 | | | 59.728 | 5.692 | | | 119.456 | 2.846 | | |
| 86 | | 1.86068 | 0.53743 | | | 60.159 | 5.650 | | | 120.318 | 2.825 | | |
| 87 | | 1.87416 | 0.53357 | | | 60.594 | 5.611 | | | 121.189 | 2.805 | | |
| 88 | | 1.88775 | 0.52973 | | | 61.034 | 5.570 | | | 122.068 | 2.785 | | |
| 89 | | 1.90143 | 0.52592 | | | 61.476 | 5.530 | | | 122.951 | 2.765 | | |
| 90 | | 1.91520 | 0.52214 | | | 61.921 | 5.490 | | | 123.843 | 2.745 | | |
| 91 | | 1.92906 | 0.51838 | | | 62.370 | 5.451 | | | 124.741 | 2.725 | | |
| 92 | | 1.94306 | 0.51464 | | | 62.823 | 5.411 | | | 125.645 | 2.705 | | |
| 93 | | 1.95714 | 0.51093 | | | 63.277 | 5.373 | | | 126.555 | 2.686 | | |
| 94 | | 1.97138 | 0.50727 | | | 63.735 | 5.335 | | | 127.470 | 2.667 | | |
| 95 | | 1.98561 | 0.50362 | | | 64.196 | 5.296 | | | 128.390 | 2.648 | | |
| 96 | | 2.00000 | 0.50000 | | | 64.663 | 5.259 | | | 129.326 | 2.629 | | |

NOTAS. 1-Los valores unitarios se obtuvieron siguiendo rigurosamente la Ley de Weber-Fechner: S=Log E.

2-Se tomó como sonido fundamental el LA₂ de 870 vibraciones por segundo.

3-Se tomó como longitud teórica para el tubo que produce el LA₂ la de 0.390 Mtrs.

4-Los sonidos por 16avos de tono en el sistema propuesto por J.Carrillo, se han logrado en los 49 posiciones básicas que entrega cada uno de los instrumentos de varas.

5-Las longitudes de las ondas simples, que son iguales a las de los tubos abiertos, han sido calculadas tomando la velocidad media de 340 metros que el sonido recorre en el aire, para 15° C.

6-Las dimensiones correspondientes se expresan en metros.

CONSERVATORIO N. DE MUSICA
ACADEMIA DE NUEVAS POSIBILIDADES MUSICALES

CUADRO que muestra la manera de producir en los instrumentos de varas los 16avos de tono.

Proyectaron y calcularon: G. Basquero Foster, Donnel Castellanos
Dibujo: Vicente T. Mendoza

P-2 MAYO 5 DE 1930

*trastes de una guitarra que se toma invertida,* o sea con el mango hacia abajo. En el cuadro número 2, se consignan, además de las longitudes y vibraciones unitarias, las vibraciones reales de los 49 sonidos temperados, base de los que forman la extensión cromática de los instrumentos de varas, que, como se sabe ya, son armónicos. Consigna también las longitudes de las ondas simples, que son iguales a las de los tubos abiertos, calculadas tomando 340 metros por segundo, velocidad media del sonido en el aire. Para la educación auditiva con los nuevos intervalos conviene servirse de una guitarra científicamente arreglada. Por evitar confusiones, creo necesario advertir que para los índices acústicos se usará siempre la nomenclatura alemana.

En los próximos artículos hablaremos de los sistemas de 72 y 53 aplicados a los instrumentos de varas y del Temperamento para todas las subdivisiones conocidas, en las guitarras e instrumentos de trastes.

*G. BAQUEIRO FOSTER.*

# EL PORVENIR DE LA MUSICA LATINO AMERICANA

*Por José ROLON.*

SI despojándonos de toda idea sentimental, de todo prejuicio que crea dentro de sí esa especie de entidad mórbida tan humana y, por lo mismo, tan universal que se llama provincialismo, y, sólo desde el punto de vista de la crítica y de la observación escueta, contemplamos la producción musical contemporánea en la América Latina, no podremos menos que comprobar, cómo en unos cuantos años se ha operado una evolución tan radical y completa en la mentalidad de los músicos de este continente, muy especialmente en la de aquellos cuyos países por su mayor grado de cultura, o por su contacto más efectivo y continuado con las nuevas corrientes estéticas que irradian de los grandes emporios de la ciencia y el arte, los han puesto en un terreno más propicio para realizar su evolución.

Pero ¡cosa curiosa! para compenetrarnos de esa verdad, por un fenómeno incomprensible y desconcertante, no es de aquí del continente nuestro de donde debemos dirigir la escudriñadora mirada hacia el mismo, sino de más lejos, de allá, del otro confín del Océano: de la vieja y culta Europa, asiento y refugio de los artistas e intelectuales del mundo.

Sólo desde allí podría valorarse, en cómputo bien documentado, todo lo que, en materia musical, tiene de selecto y de representativo la América contemporánea. Sólo desde allí, disgregando en porciones analíticas los factores principales que han determinado la nueva orientación musical americana, podrían precisarse y ponerse en claro varios puntos que dan la clave de esa evolución. Y de ese examen circunstanciado sacaríamos las siguientes conclusiones:

En primer término, que el músico moderno americano ha despertado, al fin, del letargo secular en que estuvo sumergido y ha abierto su espíritu a la inquietud y a la curiosidad; a esa inquietud bienechora y germinante que le ha conducido, en primer lugar, a conocerse a sí mismo y a aquilatar las lágrimas y deficiencias que una incompleta y viciada educación le ha dejado. De ahí esa febril ansiedad que manifiesta por su perfeccionamiento técnico; porque ahora más consciente de sí mismo sabe que, para construir obra duradera que dé real honor y prestigio a su patria, en una palabra, para hacer labor auténtica nacionalista, punto de vista actual de todos los músicos del mundo, no basta que en los gérmenes o partícular que forman el embrión de sus ideas, palpite el alma de su raza, en ritmos característicos o en elementos melódicos de fuerte sabor local, sino que, ante todo, es necesario que esos embriones se desarrollen con robustez hasta constituirse en forma definitiva y expléndida, capaz de impresionar por su belleza y por su perfección a cualquier ser bien organizado, no importa a que latitud o raza pertenezca, y, para lograrlo, precisa conocer los más recónditos secretos de la técnica; sólo a ese precio se realiza la universalidad del arte, que constituye una de las legítimas aspiraciones de todo compositor serio.

En seguida, que el músico latinoamericano cada día se



identifica más con una estética que, a despecho de los furibundos cuanto estériles ataques de los retardatarios del universo, se ha impuesto definitivamente porque obedece a una razón, a la vez, sociológica y fisiológica que el arte esencialmente dinámico, viviente y libre, emanado de esa estética, se ha amoldado maravillosamente a su sensibilidad racial y le ha dado ocasión de producir obras que la crítica llama representativas.

Además, veremos cómo todos los pueblos latinos —que sufrieron, por espacio de quince lustros, la perniciosa influencia del decadente romanticismo italiano, divulgado profusamente desde el Bravo hasta el Plata por las innúmeras Compañías de Opera italiana,— por desgracia árbitros durante todo ese largo período de una cultura musical, indudablemente inferior, que relajó el gusto y retardó, por lo mismo, el imperio del gran arte en nuestro continente,— veremos cómo, por medio de sus músicos serios, vigorosamente sacuden esa tutela y decididamente se aventuran hacia rutas menos trilladas y se apegan a estilos más robustos y afines a su actual percepción artística.

Interesante me parece consignar la indiferencia, por no decir aversión, que el mismo latinamericano actual siente por el género dramático, al grado que, sería rarísimo encontrar en la producción contemporánea una Opera.

Todo esto, síntoma es, a no dudarlo, de una tendencia mucho más fuerte, atrevida y vigorosa; de una tendencia de recios perfiles y firmes cimientos, cuyas primicias están ya lejos de ser meras tentativas, o aisladas experiencias, sino hechos completamente cuajados que nos hacen asistir a los ubérrimos brotes de una música que, dentro de las diversas modalidades de una misma raza extendida por las más diversas latitudes y condiciones climatológicas, será

el asiento de una escuela —no me atrevo a decir música, porque ésta no conoce ni razas ni fronteras—latinoamericana qu epor sus marcadas características etnográficas, y por su especialísima sensibilidad, vaya inyectando nuevo jugo al arte internacional, de que tanto ha menester de cuando en cuando.

Tan cierto es ésto, que ya su actual importancia comienza a despertar vivo interés y a ser apreciada en los grandes centros musicales, y no pocos representativos de nuestra raza son hoy día agasajados en los cenáculos más exigentes del mundo.

Para su futura preponderancia cuenta la música latinoamericana con varios factores de primer orden: su juventud, su lozanía, sus bellas tradiciones y, por encima de todo, su orígen musical multiforme que le dá una indiscutible riqueza rítmica y melódica. En efecto, la totalidad de los pueblos que forman el conglomerado de nuestra raza, como dice Eduardo Sánchez de Fuentes, poseen un origen musical vigénito, y, algunos hay que, con el Brasil y Cuba son trigénitos puesto que sus raíces fundamentales participan del aborígen, del criollo y del africano.

Esa amalgama de razas, esa mezcla de sensibilidades tan divergentes y disímbolas ha creado, sin embargo, una música suigéneris cuya fisonomía participa de la indolencia morisca, de la tristeza ancestral india y de la exultación negra.

Con tales materiales se tiene derecho a ser optimista y a pensar que, explotados aquellos por músicos fuertemente preparados y de talento, pueda forjarse un interesante nuevo mundo sonoro. Y de hecho se construye ya.

*José ROLON.*

# LA HISTORIA Y LA BIBLIOGRAFIA MUSICALES, SEGUN LAS NECESIDADES DE NUESTRO PAIS

*Por el Dr. Jesús C. ROMERO.*

*(Conferencia sustentada en el Conservatorio Nacional de Música el 9 de abril de 1930).*

EL estudio de la Historia y de la Bibliografía Musicales, tiene por principal objeto, capacitar al músico para que éste pueda adquirir y seleccionar el material que le permita una recta comprensión de la literatura musical de todas las épocas, ya que cada una de ellas tiene características distintas y, según el aspecto por el cual se juzgue, muy diferente importancia. Las orientaciones que norman hoy las tendencias del Conservatorio Nacional en punto a Pedagogía, propenden a este fin, por cuya causa se han establecido varias cátedras nuevas y se han modificado en otras más los programas y los métodos de enseñanza; todo ello con la intención de ampliar el miraje artístico y cultural de los alumnos.

En la cátedra de Historia General, últimamente establecida, el alumno adquiere el concepto de la evolución histórica de las diferentes culturas de la Humanidad, pudiendo así singularizarlas y preparar entonces su espíritu para el estudio de la Historia de la Música, la cual no es sino un capítulo de la Historia de la Civilización. ¿Sería posible que el alumno comprendiera las primeras obras poli-

fónicas, si desconocía la epopeya de las Cruzadas, en donde tuvo su origen esa clase de música? ¿Podría comprender el significado musical de los modos Gregoriano y Ambrosiano, desconociendo la Historia de los primeros siglos de Cristianismo?

La Historia de la Música no se imparte ya, como antes, usando de un criterio absolutamente anecdótico; hoy se le concede gran importancia al análisis musical y a la evolución histórica de las formas, señalando naturalmente, en ese estudio, los individuos que hubieron culminado en cada período. Por este medio el alumno logra una conciencia histórica de cada época y de cada escuela, y de la evolución musical del mundo.

La cátedra de Teoría Superior de la Música, también de nueva creación, está fincada en el análisis *crítico* de las obras más importantes de la literatura musical; por su medio el alumno se allega un conocimiento preciso de la estructura y de la ideología musicales de las distintas épocas y escuelas, pudiendo darse cuenta de las características por medio de las cuales cada una de ellas se individualiza, y de los puntos de contacto que les son comunes.

En la Cátedra de Composición, los horizontes se han ensanchado enormemente; además de la música de los siglos XVIII y XIX, que ha constituido siempre la base de los programas de esta asignatura, hoy se estudia también la del siglo XX, tan llena de atractivos y de novedades técnicas; la de los siglos XVI y XVII, rebosante de belleza y majestad; la de la Iglesia; la de los Griegos; las orientales y las pentatónicas, todas éstas no incluídas antes en los programas vigentes.

Es de obvia comprensión el que todos estos conocimientos, metódicamente expuestos en las diversas cátedras ya enumeradas, provocarán enérgicamente en el ánimo de los alumnos el anhelo de nuevas especulaciones, despertarán en su conciencia el deseo legítimo de horizontes más extensos, y con ello nacerán en él, nuevas necesidades musicales que el Conservatorio se encargará de satisfacerle, a fin de que ellas no se hagan infecundas por falta de cauce.

Cae por su peso el que la única forma posible de satisfacer dichas necesidades, es mediante trabajos histórico-bibliográficos, realizados de tal modo que por su simple lectura, el alumno se dé cuenta de la índole musical de cada obra catalogada, de la época a la cual pertenezca la producción y de la situación cronológica que ella guarde respecto de la evolución del arte musical.



No obstante de que estos estudios son tan importantes, especialmente para México, cuya erudición musical es tan exigua, entre nosotros desgraciadamente nadie hasta hoy se había ocupado de ellos; por ello es ardua la empresa que en este sentido ha iniciado a partir de este año el Conservatorio Nacional, encomendándola a la Academia de Investigaciones Histórico-Bibliográficas, fundada entre otros fines más, con el que estoy apuntando, y cuyo funcionamiento se me ha encomendado, contando antes con la valiosísima colaboración de los maestros José Rolón, José Pomar y Francisco Agea, tan ventajosamente conocidos por sus indiscutibles aptitudes.

Es humanamente imposible que cada músico pueda por sí mismo revisar no digamos toda la literatura musical, pero ni siquiera la mayoría de las obras de los autores más distinguidos de cada época. Esa imposibilidad física a que me estoy refiriendo, es una de las más palpables causas del atraso musical de México; faltando entre nosotros investigaciones bibliográfico-musicales perfectamente sistematizadas, por medio de las cuales el músico pudiera satisfacer sus necesidades de repertorio, se ve obligado, muchas veces en contra de su voluntad, a recurrir a la única fuente que halla a mano: la tradición, sin desconocer que en la mayoría de los casos ésta no es ni muy pura, ni muy abundante, ni muy selecta.

Para subsanar en lo posible este mal que nos aqueja, la Academia de Investigaciones Histórico-Bibliográficas del Conservatorio Nacional, se encargará de realizar la revisión y el catalogamiento analítico de las diversas obras que forman la Literatura Musical, dando a conocer el resultado de su labor por medio de Boletines en los cuales constará el nombre de la obra, el del autor, su carácter musical, su formato, nombre del editor y el precio de la obra, y, además, se insertará un juicio crítico de ella, en forma extractada, tomándolo de algún autor consagrado; si éste no existiera ya, será entonces formulado por la Academia.

Que esta Academia de Investigaciones viene a satisfacer necesidades que entre nosotros han adquiridos carácter de urgentísimas desde hace ya más de medio siglo, lo demuestra en forma incontrovertible el hecho, por demás elocuente, que si de Bach, figura culminantísima

del período musical preferido como único por los pedagogos mexicanos de fines del siglo pasado y de principios de éste, no conocemos ni la quinta parte de su producción, de Gibbons, de Cabezón, de Gabrielli, de Buxtehude o de Couperin, seguramente que solo se les conocerá de nombre y no por sus obras, no obstante haber sido ellos personajes musicales de su época, cuya estética con ser tan exquisita, no conocemos por virtud de pertenecer a un siglo que está fuera de los prejuicios que han empañado nuestra conciencia histórico-musical.

Siendo una de las finalidades del Conservatorio Nacional la difusión de la buena música, para lograr por su medio mejorar el nivel artístico de nuestro pueblo, la Academia de Investigaciones Histórico-Bibliográficas procurará que sus actividades sean usufructuadas también, sin distinción alguna, por los músicos y los estudios de toda la República; con ese objeto, ministrará gratuitamente todos los datos que en conexión de sus actividades, le sean solicitados por conducto de la Dirección del Plantel.

Teniendo en consideración que hasta hoy nadie ha emprendido en México la especialización en Bibliografía Musical, la Dirección del Conservatorio, consciente de los beneficios que tal estudio derivaría a nuestra musicalidad, ha dispuesto que esta disciplina se difunda entre los alumnos que así lo soliciten y al efecto ha autorizado que el acompañante Waldo Orozco, las alumnas Paz Villalobos, Libertad Montelongo, María de la Luz Martínez Corona, Carmen M. Nieke, María Rhi Saussi y el alumno Guillermo Orta, queden adscriptos a esta Academia de Investigaciones.

Tanto mis compañeros como yo, tenemos conciencia de la magnitud de la labor que se va a realizar y de la insignificancia de nuestras personalidades respecto de una suerte de estudios completamente nuevos en México; sin embargo, fincando nuestra esperanza en la inmejorable voluntad que nos anima, tenemos fe que dentro de algunos años los trabajos de la Academia de Investigaciones Histórico-Bibliográficas del Conservatorio Nacional de Música, habrá contribuido en forma decidida al mejoramiento de la musicalidad de nuestra querida Patria, ya que desde hoy contamos con el apoyo de la Dirección del Plantel y de las Autoridades de la Secretaría de Educación Pública.

*Dr. Jesús C. ROMERO.*

# LA MUSICA LATINO-AMERICANA

*Por Luis SANDI MENESES.*

¿PUEDEN los pueblos de la América Latina oponer a la cultura musical occidental una particular y vigorosa que en cierto modo y para ellos mismos la substituya?

Esta es una pregunta que se halla latente en cada uno de nosotros y cuya respuesta buscamos anhelosos, aunque no por la vía más lógica y racional. Los principales obstáculos para poder contestarla satisfactoriamente son el desconocimiento y el menosprecio profundo que tenemos de las diversas manifestaciones artísticas de nuestros pueblos hermanos. Vivimos en un hermetismo contrario a todo acercamiento; predicamos la unión latinoamericana y descuidamos el primer requisito, el fundamento, la esencia de toda amistad: el conocimiento. Nos importa lo que pasa en las naciones europeas; estamos atentos a todas las doctrinas que allá se elaboran, de todas las escuelas artísticas y filosóficas que allá tienen nacimiento y nos esforzamos por imitarlas sin comprenderlas, tratamos de adaptarlas a nuestro medio siendo inadaptables. Somos todavía el salvaje ingénuo que cambia los tejos de oro y las finas perlas por las cuentas de vidrio y los brillantes espejos. Nuestro espíritu

ágil y fuerte lo dedicamos a copiar: hacer teatro a la manera española, música a lo Debussy y pintura a la italiana o rusa, y resultamos unos malos imitadores.

Es necesario que busquemos nuestra propia forma de ser, que se adapte, que sea hija más bien, de nuestro modo particular de concebir el mundo, de comprenderlo; necesitamos encontrar los medios de realizar nuestra verdad y de exponerla al mundo. Verdad sin duda a la occidental, que es ya un producto, que es ya un anquilosamiento, que es ya una civilización, nuestra verdad tendrá que ser vital en su más alta y exacta significación: producirse; devenir; ser, en un presente riguroso; cultura pura.

¿Qué tenemos que ver con refinamientos decadentes nosotros que apenas empezamos a contemplar con ojos atónitos de niño las maravillas del mundo en que vivimos y que para nosotros está aún en la alborada de la creación? ¿Qué nos importa y por qué debemos tener veneración hacia recuerdos desteñidos de un pasado que no nos pertenece, que nosotros no vivimos y que nos es completamente extraño? ¿Por qué hemos de inclinarnos reverentes ante la momia de un pasado glorioso, nosotros que estamos haciendo en estos momentos nuestra historia que es la historia de una nueva etapa de la humanidad, de una era que no tiene nada que ver en su esencia con las de la cultura occidental, ni árabe, ni antigua, ni las demás?

Los medios de realización de nuestra cultura debemos de buscarlos en nosotros mismos; no pueden venirnos de fuera, no pueden ser producidos por factores que nos son extraños, que nos desconocen y a los que, pese a nuestros esfuerzos para identificarnos con ellos, desconocemos también. No será en verdad Debussy, ni Moussorgsky, ni Falla el que nos entregue las fórmulas para utilizar nuestro folklore musical, como no es ni será Lenine el que nos dé la solución de nuestros problemas proletarios.



Es este loco buscar a los cuatro vientos soluciones y sistemas que respondan a nuestras incertidumbres y para aplicarlos a nuestros asuntos el que nos pierde, el que nos hace fracasar sin cesar, el que nos hace caer a veces en pesimismos incomprensibles por injustificados.

Es necesaria una introspección, un examen íntimo, un balance de nuestros valores y una escrupulosa revisión de ellos; apartar todo lo que no es racialmente extraño, lo que a fuerza de imitar hemos llegado a considerar como propio, lo que a fuerza de envidiar creemos tener y una vez eliminado esto dirigir toda nuestra atención hacia lo que nos pertenece, hacia los elementos con que forjemos nuestra historia, hacia las características que nos harán ser distintos de los demás, que nos elevarán al plano de las más grandes culturas.

La soberbia curva que las culturas trazan a través de los siglos, ya paralela, ya sucesivamente y que son como las montañas del panorama espiritual universal, empieza a iniciarse entre nosotros. Este lenguaje tartamudo e infantil en que se expresan nuestras artes, tiene sus correspondientes morfológicos en los rápsodas de la época de Homero, en los trovadores de la Provenza; las formas de expresión no están determinadas, sus contornos son imprecisos y apenas si se distinguen por algún súbito rasgo de originalidad de los de la cultura occidental contra cuya sombra luchan tan desesperadamente como las lianas contra la de los árboles gigantescos en el seno de nuestras selvas. Pero no obstante esta imprecisión, esta vaguedad de contornos, el que vé en los sucesos algo más que meros acontecimientos, puede fácilmente prever que la liana terminará por superar al árbol

ya sin vida, advertir en estos imperceptibles latidos y en estas vagas discrepancias con las modalidades admitidas, al futuro aluvión que cambiará la faz del mundo cambiando los conceptos actuales, trastocando los valores consagrados, describiendo en suma, con la majestuosa lentitud de los siglos, la maravillosa curva de la Cultura Latinoamericana.

Un útil orgullo será el que lleve como de la mano a los músicos por el camino de la sinceridad a la consecución de una cultura propia; el orgullo que hace conocer lo que se tiene y apreciarlo con justicia si ntemor de parecer extremado en este aprecio, sino contento de tener una modalidad distinta, una modalidad propia y por tanto interesante; el orgullo que no nos deja invadir los terrenos de los otros, imitando sus obras por muy altas y perfectas y maravillosas que estas sean, sino que nos obliga a buscar muy hondo en nuestra personalidad y sólo cesa de atormentarnos cuando hemos encontrado nuestra propia expresión por muy humilde que ella sea y nos hostiga para que la pulamos pacientemente y la embellezcamos y perfeccionemos sin cesar hasta que la vida se nos acabe.

Este orgullo, que Manuel Díaz-Rodríguez identifica tan acertadamente con la humildad, es verdaderamente tan humilde y tan honrado, que prefiere a las galas obtenidas con el saqueo de las obras maestras la limpia pobreza de los propios recursos. Pobreza que lo es sólo a los ojos de los eruditos clasificadores de obras de arte, pero que en realidad es la lozana riqueza de la canción popular, del ingenuo juguetillo, del gracioso cacharro y, en las obras más elaboradas de los artistas geniales, es la palabra nueva que cada uno de ellos a su turno vá diciendo y que tiene valor sólo en sus labios, careciendo de sentido en la de sus imitadores.

Mientras más genial es un artista más completa y perfecta es su obra y más inútil por lo tanto tratar de utilizar sus elementos, sus procedimientos, su espíritu, en la creación de otras obras, que no resulta tal creación sino simple y vana repetición. Si esta verdad fuera patente para los músicos de toda la América Latina ¡desde cuándo tendríamos una cultura musical propia y cuántos valores se habrían significado en vez de anularse en la estéril tarea de imitar con melindrosa exactitud a la obra de su músico predilecto!



Es posible la existencia de una cultura musical latinoamericana por la sola confianza de los artistas latinoamericanos en su propio valer. Los otros caminos que todos (unos más, otros menos) creímos buenos, son a mi juicio absolutamente equivocados: el regreso a nuestra música autóctona, el ennoblecimiento (?) de nuestra música popular, no son sino fantasmas engañadores sin ninguna consistencia. Tan estéril y poco sincero es copiar las obras de los artistas europeos, como hacerlo con las de nuestros antepasados o con las de nuestros anónimos compositores populares; unos y otros han dado su fruto, nosotros debemos adornas nuestra vida con el nuestro. Quizás ambos frutos tenga analogías, pero lo que es menester es que éstas sean inconscientes y no deliberadas, reflejos de profundos parecidos espirituales y no resultado de absurdas disciplinas y de voluntarias mutilaciones.

*Luis SANDI MENESES.*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON.*

## PARIS.

*Stabat Mater de Syymanowsky,* ejecutada por la orquesta Lamoureux y el coro de Saint Gervais bajo la dirección de Wolff; obra altamente pensada y sólidamente realizada. Su invención melódica está basada en los antiguos cantos religiosos de Polonia y es esto lo que la hace en extremo conmovedora.

*La Sardana de Casals,* escrita para orquesta de violoncellos, ejecutada por primera vez en el teatro de los Campos Eliseos bajo la dirección del autor; representa el mismo cuadro que "La Fiesta de Dios en Sevilla" de Albeniz. Una danza en una plaza catalana a la que se mezclan los cantos de una procesión que se acerca, pasa y se aleja. Casals emplea en ella la politonía con mucha lógica.

*Ring de Filip Lazar,* en la Orquesta Lamoureux, dirigida por Wolff; obra escrita con mucha habilidad en la que triunfa el dinamismo rítmico.

*Obras de Piero Cappola,* director de orquesta, italiano, que dirigió un concierto con la Orquesta Filarmónica de París: un "Scherzo Fantástico" de mucho ingenio, una "habanera" llena de poesía y un "Blues" de encantadora picardía.

*Java, de Eicheim,* compositor americano, ejecutada por la Orquesta Sinfónica de París y dirigida por el autor, que utilizó para su partitura motivos exóticos de los que no hace desarrollo; y un buen número de instrumentos de percusión de uso en ese país.



El principio de la obra es de un gran salvajismo que poco después cede el paso a una música uniformemnete dulce y "opeómana".

Esta obra trata de pintar un país y no obedece a un Plan Sinfónico anterior.

*"Octandre" y "Offrandes" de Edgar Varese;* su realización tiene como pretexto temas breves y expresivos arqueados en la escala de doce semitonos y ritmados en compases complejos y sincopados. "El Octandre" para instrumentos de viento y contrabajo, transforma y desarrolla una especie de trepidación rítmica tendiendo así al margen de toda tonalidad sus cadencias lineales y armónicas. "Ofrenda" para voz y orquesta cuya materia musical es más flexible, subraya una orquestación toda extremada por el sabio empleo de las baterías golpeadas, sacudidas y frotadas. El "texto", cubista, es de José Juan Tablada.

## LONDRES.

*Bolero de Ravel,* en uno de los conciertos sinfónicos de "La Radio"; cuyo tema tan puro acompañado de un obsesionante ritmo de tambor, se refleja indefinidamente sin cambiar de tonalidad pero enriqueciéndose cada vez más con una nueva orquestación.

*Tercera Sinfonía de Arnol Bax;* llena (demasiado tal vez) de ideas y maravillosamente orquestada.

*Fantasía de Vaugham Williams;* hecha sobre temas populares, para cello y orquesta y ejecutada por Casals acompañado de la Philarmonic. Esta obra es de una significación demasiado local, tal vez, pero construída con profunda comprensión de los recursos instrumentales y sin la menor pedantería académica.

## BERLIN.

*Cristóbal Colón,* música de Milhaud, texto de Claudel; ópera en dos partes y veintisiete cuadros, monumento religioso a la gloria del navegante genovés, cuyo nombre significa: "Portador de Cristo". "Todo lo que es espíritu y lo que es alas". Tanto la prosa de Claudel como el escenario crean una atmósfera religiosa y grave y por lo mismo reclaman no la música teatral y de escena sino una música más concentrada del alma. La Partitura de Milhaud responde perfectamente a esta necesidad.

*Ana C. DE ROLON.*

## ESTADOS UNIDOS.—PIANO DE CUARTOS DE TONO.

*Trad. D. C.*

HANS Barth, músico de notables merecimientos, tocó durante el curso de la última semana un interesante Concierto, del que es autor, escrito para Piano y Orquesta en Cuartos de Tono, acompañado por la Orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Stokowsky.

Cuando niño Barth era un prodigio que admiraba a sus profesores, que supo ganar rápidamente el afecto y distinción entre sus condicípulos y que siempre obtuvo premios y otras muestras de afecto. Inventó el Piano de Cuartos de Tono para sí mismo, construyéndolo bajo su personal dirección y supervisión. No solamente ha escrito la mayor parte de la música que ejecuta en sus Conciertos, incluyendo éste, sino que también ha tenido que inventar una nueva notación, ya que los sostenidos y bemoles comunes y corrientes son insuficientes para ejecutar en el Piano de Cuartos de Tono.

Recientemente ha efectuado una tourneé por la Costa del Pacífico y manifiesta que en ninguna parte de Estados Unidos encontró al público tan dispuesto para aceptar sus innovaciones como en California, donde su auditorio demostró hasta fanatismo por su música.

Barth presenta sus Conciertos de tal manera que la diferencia entre los pianos se palpa: comienza con el Clavicordio, el más viejo ancestro del piano; en seguida, ejecuta en el piano que nos es familiar y, por último, toca sus composiciones en el Piano de Cuartos de Tono, así como otra del compositor americano Ives.

Dice que en San Francisco accedía a los "encores" cuando alguna persona lo solicitaba para el piano común y corriente y que, otorgando la gracia de un bis, cuando hacía ademán de dirigirse al piano de tonos y semitonos el auditorio comenzaba a silbar.

Se espera con interés la reacción en Filadelfia acerca de sus conciertos de Cuartos de Tono.—Del *Musical Courrier*. Weekly Review of the World's Music. Núm. 2607.—Marzo 29 de 1930.

# ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA

*Por David SALOMA.*

EN la Sala Wagner tuvo lugar el día 7 de abril una Audición de la Academia de Piano de la señorita Otilia Ayala.

El Instituto Montes de Oca efectuó durante el mes pasado en su Sala de Conciertos, diversas audiciones de piano a cargo de alumnos de dicho Centro Educativo.

La Academia Esperanza Rodríguez Segura ha llevado a efecto con toda regularidad, sus acostumbradas Audiciones y Conferencias en su Sala de Conciertos.

La Academia Ella María Rivas Zaldívar, efectuó en el Anfiteatro de la Preparatoria una Audición de Alumnos.

La Srita. Guadalupe Segura ofreció el día 30 de abril en el Anfiteatro de la Preparatoria, un interesante Recital de Piano.

La Academia Alfredo Domínguez Portas organizó un Concierto a la memoria del Maestro Pedro Luis Ogazón, dicho concierto tuvo lugar en la Sala Wagner el día 29 del mes pasado.

El Instituto Musical Manuel Barajas presentó en el Anfiteatro de la Preparatoria, a la Srita. Aurora Gómez, en su examen final de Piano.

La Srita. Aurelia Sánchez Meza dió un Recital de Piano en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, el miércoles 7 de los corrientes.

El domingo 27 de abril, en el Anfiteatro de la Preparatoria se efectuó un Concierto de la Orquesta Filarmónica, dirigió el Prof. José Rocabruna.

La Srita. Mercedes Bousquet dió en el Anfiteatro de la Preparatoria un Recital de Arpa, el viernes 2 de los corrientes.

El Ateneo Musical Mexicano organizó con la cooperación del Pianista Héctor Ruiz Díaz, un concierto que tuvo lugar en la Sala Wagner, el viernes 2 del presente mes.

El Conservatorio Nacional llevó a efecto dos Concierto-Conferencias correspondientes a la Serie 1930. La primera a cargo del Prof. Gerónimo Baqueiro Fóster, quien habló de "Las Nuevas Posibilidades Musicales", tuvo lugar el 21 de abril y la segunda, a cargo del Prof. Agustín Loera y Chávez quien desarrolló el tema "La Cultura Mexicana", se efectuó el 14 de los corrientes, en dicho plantel.

La Sociedad de Música de Cámara de México, incluyó en el programa correspondiente a su audición reglamentaria, un Cuarteto de Schubert, la Sonatina de Dvorak y el Quinteto de César Franck.

En el Teatro Hidalgo se han efectuado durante el presente mes dos conciertos extraordinarios de la Orquesta Sinfónica de México; el primero de ellos, el Festival Debussy constituyó un verdadero éxito artístico y el segundo estuvo dedicado exclusivamente a obras de autores rusos, dirigió Carlos Chávez.

En la ciudad de Pachuca tuvo lugar el día 6 de abril, un concierto a cargo de la Banda del Estado; dicho concierto fué dedicado a la memoria del Maestro Carlos J. Meneses.

En el próximo número:

*Panorama de la Armonía,* por Vicente T. Mendoza.

*La Academia de Nuevas posibilidades musicales,.* Conferencia pronunciada por Gerónimo Baqueiro Fóster en el Conservatorio N. de Música el 21 de abril de 1930.

*Nacionalismo Musical: I - II.* por Carlos Chávez.

*Nuevo sistema numérico de escritura musical aplicable a cualquier sistema temperado,* por Daniel Castañeda.

*La Cultura Mexicana,* por Agustín Loera y Chávez.

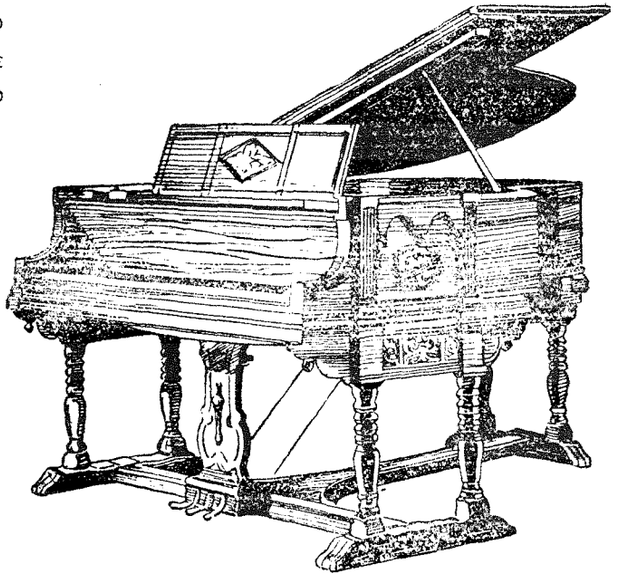
Solicitamos el canje nacional y extranjero.


# La Casa Wagner

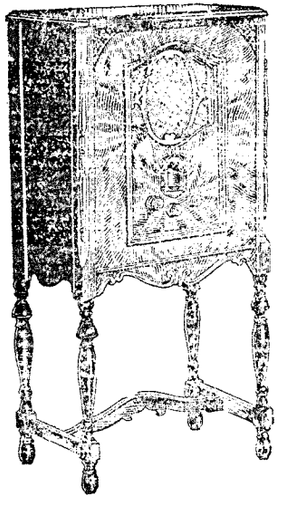
CASA FUNDADA EN 1851

OFRECE AL PUBLICO INSTRUMENTOS DE FAMA MUNDIAL COMO

**STEINWAY & SONS**
**BECHSTEIN**
**BLUETHNER**
**SCHIEDMAYER**
**ROSENKRANZ**
**DUO-ART**
**GULBRANSEN**



VISITE USTED LA EXPOSICION PERMANENTE EN NUESTROS SALONES



PANATROPES

RADIOS DISCOS

**BRUNSWICK**

SE HAN CONQUISTADO LAS SIMPATIAS DEL PUBLICO POR SUS CUALIDADES INSUPERABLES

**A. WAGNER Y LEVIEN,**
SUCS.

# CRISOL

LA MEJOR REVISTA DE
CRITICA REVOLUCIONARIA

REDACCION Y ADMINISTRACION

SAN JUAN DE LETRAN No. 5

DESP. 4

MEXICO, D. F.

# CONTEMPORANEOS

REVISTA MEXICANA DE CULTURA

DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

APARTADO POSTAL, 1811 MEXICO, D. F.

CONDICIONES DE VENTA

EN MEXICO

| | |
|---|---|
| UN NUMERO | $0.50 |
| SUSCRIPCION A 6 NUMEROS | $3.00 |

EN EL EXTRANJERO

| | |
|---|---|
| UN NUMERO | DLLS. 0.25 |
| SUSCRIPCION A 6 NUMEROS | ,, 1.50 |

ADAPTACION TECNICA Y CIENTIFICA DE
GUITARRAS, VIOLINES,
VIOLAS, CELLOS E
INSTRUMENTOS DE VARA
PARA
4os DE TONO

PRECIOS MODICOS Y CONVENCIONALES

# DANIEL CASTAÑEDA

**MONEDA 10 (Entresuelo)**

**MEXICO.**

EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

# PROXIMAMENTE

PRIMER VOLUMEN:

## 3 MUSICOS MEXICANOS:

FELIPE VILLANUEVA
RICARDO CASTRO
PEDRO LUIS OGAZON

POR JESUS C. ROMERO

SEGUNDO VOLUMEN:

## TEORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS

POR DANIEL CASTAÑEDA Y
G BAQUEIRO FOSTER

SUSCRIBASE A LAS EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE DAREMOS DETALLES Y CONDICIONES

Editorial "Cvltvra". Rep. Argentina 5, México, D. F.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 3

VOLUMEN I NUMERO 3
PRECIO: $0.50 15 DE JUNIO DE 1930

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A., EDITORA

# SUMARIO


Vicente T. MENDOZA
*Panorama de la harmonía* ..... 5

Daniel CASTAÑEDA
*Nuevo sistema de escritura musical numérica de índices acústicos* ..... 13

Carlos CHAVEZ
*Nacionalismo Musical.—El arte popular y el no popular* 28

Gerónimo BAQUEIRO FOSTER
*Nuevas posibilidades musicales*..... ..... 33

Agustín LOERA Y CHAVEZ
*La cultura mexicana*..... 40

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero*..... 45

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 47


En el próximo número: Festivales Sinfónicos de Música de América. La música moderna, por Luis Sandi Meneses.

Nacionalismo musical: II y III, por Carlos Chávez.

Las cátedras de composición y las aduanas, por José Pomar.

Diversas modalidades de la enseñanza en la composición, por José Rolón.

El Canto de Concierto, por María Bonilla.

Francis Paulenc et les Biches, por Darío Milhaud. Traducción de Esperanza Alarcón.

Propiedad literaria registrada conforme a la ley.

# PANORAMA DE LA HARMONIA

*por Vicente T. MENDOZA.*

HARMONIA, el Arte del color y del claro-oscuro, inversamente a lo que se nos ha venido enseñando, es un concepto tan antiguo como el mundo, como la humanidad; los tratadistas se empeñan inútilmente en marcarle límites, iniciación a contar de J. S. Bach porque la harmonía implícita de los polifonistas era un arte no legislado, un arte que escapaba fugazmente entre la madeja de imitaciones contrapuntísticas, y al poder captarlo a cuatro partes creyeron ingenuamente haber descubierto la harmonía; no, ésta se remonta más atrás, a un concepto cuanto más restringido más amplio, cuanto menos técnico más general, cuanto más primitivo más humano; se remonta hasta la harmonía unimelódica.

El concepto harmónico nuestro, que podemos llamar occidental está constituído sobre la simultaneidad de sonidos en el tiempo, superposición de terceras, formación de acordes de tres, cuatro y más sonidos, se concreta a un sólo procedimiento, a saber: el de las funciones tonales; el uso sistemático de los tres acordes principales de una tonalidad excluye desde luego la superposición de dos sonidos, las funciones modales y el principio en que se basa el contrapunto. Un análisis menos local, menos restringido nos entrega en la música tres géneros de harmonía: la horizontal, la vertical y la oblícua, en cuyos ámbitos cae indudablemente toda la música primitiva anterior a la polifonía, la polifonía misma y la música moderna. En la har-

monía horizontal o melódica quedan incluídos todos los géneros de escalas; tetráfonas, pentáfonas, exáfonas, diatónicas y el cromatismo indígena y griego. Es en este concepto en el que cada escala por virtud de sus componentes: relaciones, intervalos, acordes, funciones, etc., entrega una gama característica de colores que la individualizan entre mil.

Se ha repudiado siempre la idea de que, los pueblos primitivos, incluso los griegos, hayan tenido harmonía, es decir, superposición de sonidos, cuando, no ya en los grupos de instrumentos que forman: sansas, flautas, zambombas, tambores, pangolos, marimbas, etc., sino en sus cantos de trabajo: siembra, siega, recolección en los que interviene de una manera preponderante la mujer, lo hacen a la octava, quinta y duodécima obteniendo con esto verdaderos acordes y harmonías primarias cuya legitimidad sólo el criterio occidental les niega.

En este concepto vamos a dar un vistazo retrospectivo a la harmonía de las distintas épocas comparándolas con el colorido que corresponde al arte de la pintura coexistente.

El hombre primitivo es quizás el que mejor y más ampliamente comprende la naturaleza, la estudia más de cerca y la imita con los medios raquíticos a su alcance; él es el descubridor del silbar del viento entre las cañas, y por consecuencia el creador de la siringa y la flauta, el descubridor de la resonancia de las voces, creando la homofonía, la diafonía y el discanto; es el primero que observa al disparar su arco las vibraciones del nervio que le sirve de propulsor e inventa inmediatamente los instrumentos de cuerda hasta llegar a las arpas modernas y los conjuntos de arco actuales.

Captador de sensaciones pristinas siente por instinto la unidad harmónica que le entrega la naturaleza en sus cinco primeros sonidos concomitantes. Escuchando profundamente atento el canto de los pájaros, el murmullo de las frondas, el correr del agua establece en su interior leyes, muchos siglos guardadas y crea un arte harmónico basado en su escala pentáfona básica. Pero no se crea por esto que el sentimiento primitivo de los pueblos es fácil de analizar a priori, que por el hecho mismo de tener su escala podía usarla con el concepto occidental que tenemos de ella en el sentido de conjunto



de relaciones, intervalos, acordes, tonalidad, y todo el complejo teórico que nos sirve de lastre. El alma primitiva dió a cada sonido un valor esotérico, un significado cosmogónico, un sentido mágico. Es aquí de donde arranca propiamente la harmonía. Del mismo modo que el primitivo da un valor mágico a los colores, da a los sonidos una explicación; es para él el verde la representación de la tierra, nuestra madre, la que nos engendró, la que nos sustenta, en la que se hayan radicados nuestros afectos y propiedades; el azul es el color del agua y del cielo, el rojo el del sol y del fuego, el amarillo el de la luna y la luz reflejada, el primer rayo de la aurora es el blanco, el negro la noche; del mismo modo representan las virtudes: el azul la santidad, el violeta la dicha, el verde la sabiduría, el amarillo las malas pasiones, etc., tal el significado de los colores en la heráldica del feudalismo. Del mismo modo a los sonidos harmónicos les fueron atribuídos símbolos y representaciones. Vemos en las músicas primitivas sonidos que trastornan, que enloquecen, que matan, que exaltan o embelesan, que reviven o aniquilan.

De la interpretación particular que cada pueblo da a sus cinco sonidos primarios vemos aparecer los ragas hindús del mismo modo que la escala persa de colores tradicionales sustentada sobre diversos matices de verde y azul que aparece en sus tapices y alfombras; otros, menos perspicaces reducen sus elementos a cuatro sonidos como usan sólo en su paleta gradaciones de rojos y amarillos, colores bestiales cuyo sentido mágico se acerca al culto de la *priapea* y despierta en los individuos como en los animales instintos belicosos y agresivos; de ahí el origen de ciertos cantos rituales para las ceremonias de iniciación de los jóvenes adolescentes y del colorido con que tatúan sus miembros. Y del mismo modo que se valen de los colores para decorar los altares, los templos, los vestidos y los objetos del culto con los colores rituales que hacen propicios a los Dioses; por medio de sus sonidos repetidos, duplicados, insistentemente reiterados tratan de obtener el favor y los dones necesarios, cambiando de escala, de intervalos y de ritmos según sea la merced solicitada.

Más evolucionada la humanidad vemos en la música de los griegos dos aspectos capitales cuya correspondencia pictórica es perfec-

ta: un arte primitivo y un arte refinado, escalas y modos bárbaros que al contacto de los modos diatónicos helénicos pierden en parte la rudeza pentáfona para adquirir un pulimento que los incorpora al arte ático de los tetracordios cromáticos y enharmónicos, del mismo modo que vemos reunidos vasos protocorintios decorados a base de rojo, amarillo y negro, ánforas policromadas, incrustaciones, esmaltes y cuadros de Apeles. La armonía implícita que entregaban las tres formas tetracordales griegas, basada sobre sus relaciones, intervalos y acordes, produjo un arte no superado y de tal manera se hallaban compenetrados del colorido y la significación de sus escalas, que variaban el modo y el tono de ellas según el motivo de sus celebraciones, no siendo las mismas las destinadas a las hazañas de sus deportistas que las que dedicaban para el pean, el ditirambo y la elegía.

A la aparición de las doctrinas de Jesús de Nazaret, fusionándose escalas babilónicas hebreas y griegas, nace a la sombra de las catacumbas un arte homófono lleno de aspiraciones, de anhelos, de renovación moral; como todo ser orgánico desarrollándose bajo una envoltura opresora termina por surgir a la superficie y florecer; una armonía cristiana sustentada sobre las diversas escalas adoptadas irrumpe entre la música panteísta y pagana existente y al tomar cuerpo bajo la legislación que hicieran S. Ambrosio, Obispo de Milán y S. Gregorio Papa, crece, se cimenta y llega a la más grande cristalización en el Motete, el Oratorio y la Cantata; pero esta música no está sola, juntamente con ella se empolla un arte pictórico candoroso y pueril, arte potencial que alrededor de las *Figuras de Cristo* establece un germen que atravieza diez siglos en su evolución. Esta armonía basada en acordes perfecto de tres sonidos, clara y diáfana, llena de titubeos, pero plena de esperanzas, dedicada exclusivamente al culto, formaba, dentro de la iglesia naciente, un nimbo que rodeaba los altares, la hostia, los sacerdotes y los fieles, y esta realidad iluminada que repugnaba los segundos términos, al pasar por la iglesia bizantina, adquiere toques dorados, nuevas fulguraciones que las escalas orientalizadas le daban recamando el canto litúrgico de neumas y adornos; de la misma manera que el arte pictórico bizantino de figuras aligeradas, de mantos decorados, de fondos áureos,



carente de perspectiva traza su trayectoria desde Santa Sofía hasta Fra Filipo Lippi y Fra Angélico de Fiésole, influyendo de paso lo mismo en el terreno de la música que en el pictórico en Roma, Florencia y Venecia produciendo sus escuelas respectivas.

En oposición a un arte meridional y cristiano, brota en el norte de Europa otro de poderoso impulso interno, arte de contrarresto, de compensación, de aspiración ascendente hacia el espacio, arte Gótico que culminara en la arquitectura, más cercano a la naturaleza, hijo de un estudio más serio de la vida; caminando juntamente con él aparece un arte del Contrapunto, que partiendo de Flandes y los Países Bajos crea nuevas leyes musicales, soportadas sobre el contrapunto libre dá nacimiento a la Polifonía vocal llena de imitaciones que pasando a través del Motete, se transforma en el Madrigal solo y acompañado y por medio del genio de los Palestrina, los Corelli, Vivaldi, Locatelli, los Morales, Vitoria y Guerrero dan creación a la Suite, al Ricercare, a la Fuga y al Coral, cuya correspondencia pictórica se halla en los enormes vitrales policromados, substitutos de los cuadros pintados cuya adopción repugna a las nervaduras y contrafuertes de las catedrales Góticas, cuya ligereza exigía las estatuas alargadas en forma de columna, los cristales de colores vivísimos, contrastados sistemáticamente, heridos por los rayos del sol y reflejando sus matices sobre los mármoles de los pavimentos, equivaliendo todo esto a las brillantes combinaciones contrapuntísticas de los Scarlatti.

Los artistas del Siglo XVIII observando que la polifonía y el arte del contrapunto alejándose de la espontaneidad se habían convertido en arte de receta, en fórmula inerte carente por completo de espíritu, reaccionando contra la profusión de los elementos tratados sin arte —ajedrez musical sin médula—trataron de simplificar el estilo de imitaciones canónicas a sólo cuatro voces creando el procedimiento del bajo cifrado, la armonía occidental y el concepto cadencial; adaptando todo esto a necesidades del espíritu de la época, la aparición del libre Análisis y las Reformas propuestas por Lutero y Calvino, se unió la música, la armonía naciente creando un género de acuerdo con estos postulados o sea el Coral lleno de severidad, de misticis-

mo; el espíritu de protesta hace de este género un canto de penumbra, de fondo sombrío y triste cuya representación gráfica corresponde a la pintura de Rembrand de pinceladas luminosas sobre fondos pardos, el color simbólico del protestantismo, el pardo de taller, el pardo trascendente en oposición al verde veronés del Catolicismo cristiano de tendencias espaciales.

Pero no solamente se simplificó la harmonía a cuatro partes reales, la principal tendencia de esta época consiste en la adopción de sólo dos modos que pasan de un tono a otro, aceptando en definitiva el sistema temperado propuesto en el Siglo XVI por Ramos de Pareja, obteniendo el recurso de la modulación que fue usado como un medio de expresión y que heredara de la cultura islámica de España, que pone la primera piedra al cromatismo intuido sabiamente por J. S. Bach, su hijo Felipe Emanuel y los que le siguen Mozart y Haydn hasta culminar con el estilo plenamente sinfónico de Luis de Beethoven, creador de obras sabias en la orquestación colorida; arte barroco cuya gradación de color y contrastes vivos le asemejan a la sinfonía colorida de Wateau, Fragonard o Greuze y este doble colorido, ya luminoso, ya sombrío se acerca al estado espiritual creado por la filosofía desencantada de la época, por la enciclopedia y el estado caótico europeo dando margen a la aparición del romanticismo, época de esperanzas fugaces y amarguras estables. La armonía de los románticos en su doble aspecto psicológico va íntimamente ligada al colorido de contraste de los tres más grandes pintores de la época: Ingres, discípulo de David, Vernet, pintor de batallas y Delacroix, influyendo en él la literatura teutónica en la misma forma y el mismo grado que el lied alemán flotaba en el ambiente de la Europa de entonces.

El arte armónico en fuerza de representar emociones recónditas se hizo trivial, el sentimiento fue creciendo y la emoción llegó al paroxismo, en dos compases o en dos acordes se pretendía alcanzar el súmun de la emotividad cayendo así en lo ilógico, tuvo que buscar entonces un campo propicio en que refugiarse y se acogió a Wagner. El simbolismo de este creador, buscando efectos de color harmónico creó una técnica muy sugestiva pero esclavizadora. El hombre que



estudia, el artista que observa, lo mismo el que traslada las yedras y los follajes a la piedra tallada o al arte de la decoración que el que interpreta con sonidos los ruidos y murmullos agrestes introduciéndolos ya sea en una canción de cacería, en un lied o en un poema sinfónico, a cada paso descubre por decir así a la naturaleza arrancándole sus secretos, mostrando alguna de sus faces presentidas pero no analizadas. Es así como aparece Modesto Moussorgsky rompiendo con lo establecido en cuanto a los acordes, influyendo poderosamente sobre Debussy, el cual, como espíritu de su época, sensible a todas las influencias del medio, rodeado de pintores impresionistas y de literatos simbolistas, bajo el apremio de su propio temperamento exquisito y fino crea una harmonía al estilo de los ambientes pictóricos de Puvis de Chavannes, toda quietud y transparencia, al mismo tiempo que borrosa y llena de misterio como la literatura de Maeterlink. Debussy amplía sus acordes, da a sus armonías una quietud sugestiva y flotante a grandes efluvios sonoros como sus contemporáneos pintan a grandes manchas de color a grandes golpes de luz que tiembla, que vibra, perdiendo en lineamientos, pero ganando en naturalidad, creando el arte de fin de siglo, detallista en el primer término, impalpable en el segundo, espacial en los últimos.

Y en etapas sucesivas de evolución nos sorprende la gran guerra como un paréntesis de cuatro años que en fuerza de su inmenso poder borra de un golpe el concepto anterior de arte y presenta bruscamente un panorama insólito. El hombre es arrebatado a su hogar, a su oficina y trasladado a las trincheras. Toda visión del mundo anterior es borrada bajo el silbido de las granadas de todos calibres, el retumbar de las grandes explosiones. Aplanado por emociones y terrores jamás sentidos, bajo la visión incomprensible de luces rojas, verdes y azules, de cohetes nocturnos, iluminado por incendios de gases y fuego líquido, trastornado su cerebro por emanaciones de azufre, fósforo y cloro, viviendo en subterráneos, muriendo de sed o de hambre, secuestrado por días enteros en los embudos abiertos en la tierra; iluminadas las noches y rayado el espacio por poderosos reflectores, aplastado por ritmos jamás imaginados, rodar de camiones, zumbar de aeroplanos, germina en su cerebro una nueva visión estética, concibe una nueva perspectiva, un nuevo colorido, intuye nue-

vas posibilidades sonoras, acordes disonantes, gradaciones dinámicas, lineamientos melódicos. Tiene un nuevo concepto de la velocidad, de la dimensión, de la interferencia de los planos. Ha sido trasladado del mundo del romanticismo y el simbolismo a otro atormentado y febril.

Pero al hacerse la paz, no tanto en la política, cuanto en su cerebro no recuerda ya nada de los postulados de arte y se ve forzado a crear uno nuevo del sonido, polirítmico, politonal y por consecuencia polimorfo, al mismo tiempo que un arte nuevo del color con reminiscencias de incendio, de fogonazo, de reflector, de visión macabra vista en instantes de aniquilamiento y de muerte. Qué más dá que el arte sea otro, descoyuntado y demente si el hombre moral pereció en las trincheras, en las ciudades invadidas o en los depósitos de prisioneros y el superviviente tiene en su vida una laguna, un abismo que no bastará el tiempo a llenar nunca.

*Vicente T. Mendoza.*

# NUEVO SISTEMA DE ESCRITURA MUSICAL NUMERICA DE INDICES ACUSTICOS

## APLICABLE A CUALQUIER SISTEMA DE MUSICA

*por DANIEL CASTAÑEDA.*

*"Esta época no tiene más que una idea: hacer las cosas fáciles. Pero me es absolutamente imposible compartir la opinión de que pueda conseguirse ningún progreso verdadero con el solo IDEAL de facilitar las cosas". Conde Keyserling.—"La Filosofía del Sentido".*

## ANTECEDENTES

EL grave error de nuestras exposiciones revolucionarias, sobretodo en materia de arte y de técnica artística, consiste en la falta de cultura histórica de quienes las apadrinan. Con bombo y platillos se lanza una idea, —buena o mala, para el caso es lo mismo—, sin tener noción del valor de la crítica y, lo que es peor, sin el menor antecedente histórico. Y, claro está, el resultado es siempre un fracaso ante la estrepitosa hilaridad de los retrógrados.

Por eso, toda doctrina, sistema o idea que se expone, con barniz de novedad, o bien original hasta donde es posible que lo sea, tiene la obligación rigurosa de presentar sus antecedentes históricos y la imperiosa necesidad de analizar sus valores de lógica y de realidad, para mostrarse con la claridad de una consecuencia y con la suavidad de una evolución, aunque en el fondo, —y de hecho—, llegue a cambiar las tablas de valores en vigencia y el cuño de las monedas artísticas en circulación.

Proceder en otra forma es negar el pasado; y quien niega el pasado, por costumbre o por ignorancia, no tiene derecho a *rehuírlo,* condición y actitud fundamental de todo arte o labor de rumbo desinteresado, entusiasta y nuevo.

Dejo el problema de los antecedentes históricos del sistema numérico de escritura musical para cuando la erudición lo juzgue pertinente y útil, es decir, para cuando se calmen las pasiones del fértil estádio musical, teórico y práctico, en que vive hoy nuestro México; y sólo me limito a la exposición y al análisis de los valores lógicos, de realidad y de evolución del sistema numérico, esto es, a la pura labor constructiva.

Como si fuera un eco de la representación musical empleada en la India, (1) como una primera generalización inspirada en las genialidades de Juan Jacobo Rousseau, —el teórico y el gran inspirador—, y como síntesis y cristalización de algunos antecedentes nacionales y extranjeros de fines del siglo pasado y principios del actual (2), en el año de 1925 el Prof. Julián Carrillo publicó su sistema de escritura numérica, para el uso exclusivo de la música basada en el sistema de subdivisión dicótoma del tono, por cuartos, octavos y dieciseisavos.

(1) Véase la "Historia de la Semiografía Musical" de Guido Gasperini. Hoepli-Milán, 1905. Págs. 37 a 41.

(2) Véase el estudio y juicio del Maestro Gariel acerca de una proposición de Adelina Pati, relativa a esta cuestión.



El sistema propuesto por Carrillo es, entre lo que conozco sobre la materia, de lo más completo, racional y lógico que hasta la fecha se ha presentado; y el ensayo de exposición, formulado por su autor, me parece lo más serio, —tal vez lo principal, desde el doble punto de vista de la seriedad y de la doctrina—, que ha escrito, entre sus ensayos innovadores, el Prof. Julián Carrillo

Me atengo, pues, a mi juicio sobre tan importante asunto y, sin alguna responsabilidad histórica, —puesto que no trato el punto—, abordo mi exposición para un nuevo sistema de *Escritura Musical Numérica de Indices Acústicos,* tomando como antecedente lo propuesto por Carrillo y con el sólo propóito de ser útil al arte y a los músicos, especialmente a los del porvenir, puesto que de ellos será el mundo de la subdivisión del tono, en la forma en que decida la expresión de los artistas de hoy, ya sea por dicotomía, o bien aceptando la imágen que entregue las mejores aproximaciones a las principales relaciones sencillas, transunto fiel de la ley de los armónicos.

## EL SISTEMA NUMERICO DE JULIAN CARRILLO

He aquí, en síntesis, el sistema numérico de escritura musical propuesto por el Prof. Julián Carrillo, para semitonos, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, es decir, para el sistema temperado de subdivisión dicótoma. (Véase el folleto: "Sonido 13.—Sistema de escritura para 16 vos., 8 vos., y 4 tos., de Tono", por Julián Carrillo.—1925.—Imprenta Aztlán.—México, D. F.)

Como llevando la subdivisión dicótoma (por mitad) hasta el dieciseisavo de tono, son 96 los sonidos que tiene cada duplo (octava) musical (12 semitonos actuales, 12 cuartos de tono, 24 octavos y 48 dieciseisavos) 96 serán los signos necesarios para poder representar todos y cada uno de estos sonidos. Esos signos son preciamente los correspondientes a la serie natural de los números, del 0 al 96.

Admitiendo la convención de que el 0 represente siempre la nota DO, tendremos la siguiente representación:

0.—Nota DO.

1.—Primer 16 avo.

2.—Segundo 16 avo, o sea el primer 8 avo.

3.—Tercer 16 avo.

4.—Cuarto 16 avo, o sea el segundo 8 avo, o sea el Primer cuarto.

5.—Quinto 16 avo.

6.—Sexto 16 avo, o sea el Tercer 8 avo.

7.—Séptimo 16 avo.

8.—Octavo 16 avo., o sea el Cuarto 8 avo., o sea el Segundo cuarto, o sea el Primer semitono, representado por el intervalo correspondiente que vá de traste a traste en cualquier guitarra actual, o por la tecla negra, comprendida entre DO y RE en el piano común y corriente, conocida erróneamente por DO sostenido, en harmónico) de Re bemol, y que puede llamarse con más propiedad "DO medio". Y así sucesivamente hasta llegar al sonido 96, duplo u octava del DO que hemos tomado como fundamental, o bien 0 del siguiente duplo.

Representación abstracta.—Para un duplo cualquiera



(octava) la escala por dieciseisavos quedará, pues, representada por la progresión aritmética de razón 1:

÷ 0, 1, 2, 3, 4, ..... 94, 95, 96.

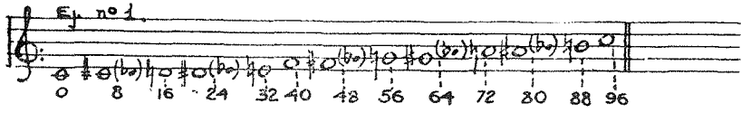
La escala de octavos, por la progresión aritmética de razon 2:

÷ 0, 2, 4, 8, 10, ..... 92,94,96.

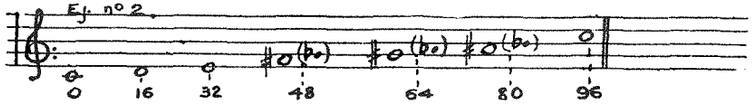
La escala de cuartos, por la progresión aritmética de razón 4:

÷ 0, 4, 8, 12, 16, ..... 88, 92, 96.

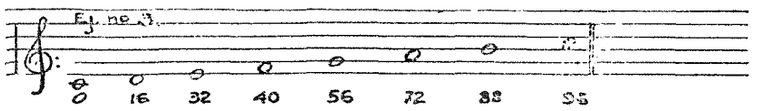
La escala de semitonos, por la progresión aritmética de razón 8, correspondiente a la escala cromática temperada que está en uso, escrita aquí con sostenidos y enharmonizada con bemoles, pero en la inteligencia de que sus notas no son ni sostenidos ni bemoles, sino los sonidos "medios" que producen las notas negras del piano, tomando a DO como tónica:




Y por último, la escala por tonos quedará representada, teniendo en cuenta la observación anteriormente formulada para la escala por semitonos, por la progresión aritmética de razón 16:




Como complemento, he aquí la representación abstracta de la escala mayor:




Véamos ahora la representación concreta.—Si para mayor claridad en la exposición tomamos los duplos (octavas) de DO a DO, es decir, de 0 a 96, y ocho duplos son los necesarios, prácticamente, para escribir toda la música pasada y actual, ocho serán, pues, las posiciones relativas de los sonidos de cada duplo u octava. Para ello se sirve el Prof. Carrillo de dos líneas fijas y de dos auxiliares en la siguiente forma, siendo pertinente observar que en el citado folleto escribe el ejemplo relativo tomando las octavas de LA a La (de 72 a 72) y que nosotros, tan sólo para mayor comprensión del sistema, lo hacemos de DO a DO (de 0 a 0) como ya quedó dicho. Véase la ilustración gráfica en el cuadro anexo y en especial la parte relativa que lleva por título "Sistema de J. Carrillo".

En el sistema propuesto por el Prof. Carrillo no hay necesidad de emplear accidentes; y respecto a los valores musicales de tiempo, de dinámica y de agógica, estos conservan su simbólica actual, con la sola excepción de la "blanca", que se marca con una línea quebrada. Respecto a los acordes, se les representa escribiendo los números correspondientes a sus sonidos uno a continuación del otro, ascendentemente, pero en sentido *vertical* como corresponde a su "harmonía".

En la tercera sesión técnica del Primer Congreso N. de Música (1926), y a petición de algunos Congresistas, tuve el honor de exponer públicamente el sistema de escritura musical propuesto por el Prof. Carrillo,tal y como se consigna en su folleto ya citado. En esa ocasión y después de señalar las ventajas que Carrillo cita en pro de su sistema, comparándolo con el que actualmente se usa y con los propuestos por J. J. Rousseau, Menchaca, E. Boch, Schoenberg, Haba, Mollendorf y Adorno, que fué el adoptado por el Prof. Meyer, resumí sus ventajas y caracteres en los siguietntes puntos concretos:



El sistema de escritura numérico propuesto por el Prof. Carrillo es:

1.—Unívoco, es decir, que no permite equívoco posible, para designar todos y cada uno de los sonidos de que se compone el duplo u octava, cuando éste se divide por dicotomía, hasta el dieciseisavo de tono.

2.—Unívoco para fijar cada uno de los ocho duplos u octavas en que prácticamente se ejecuta la música; y

3.—Unívoco para representar los sonidos musicales en el *tiempo*.

En consecuencia, lógica y técnicamente, el sistema propuesto es inatacable, ya que reune y presenta la condición fundamental de todo sistema de representación convencional: lo *unívoco de las variables*. Podrá, claro está, ser simplificado y aún generalizado, pero el sistema en sí es bueno, lógico y digno de toda consideración y estudio.

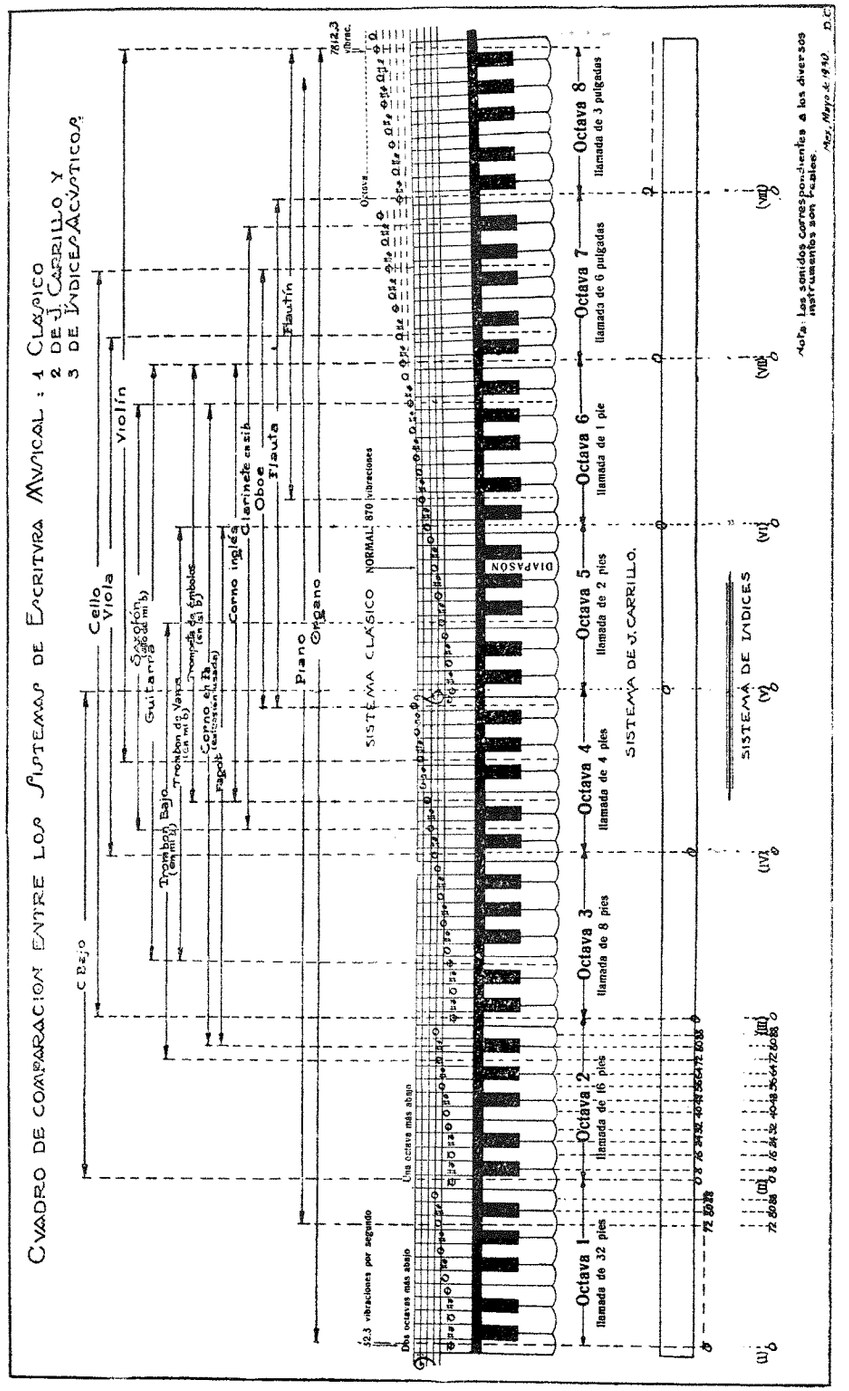
## SIMPLIFICACION DEL SISTEMA

Señala el Prof. Carrillo, como una de las máximas ventajas del sistema de escritura numérica, el hecho de que sólo se necesitan dos líneas fijas y dos auxiliares para la representación de los sonidos que forman la "gama total", en vez de las 24 líneas que emplea el sistema en uso: diez fi-

jas, correspondientes al doble pentagrama, ocho adicionales superiores y seis inferiores. Pues bien, según mi parecer, las cuatro líneas de Carrillo pueden también suprimirse y con indiscutible ventaja:

Si ocho son los duplos u octavas en que prácticamente se desarrolla la música, y si cada uno de esos duplos tiene ya una designación científica unívoca, ésta debe conservarse, tanto más, cuanto que en el caso su representación es de una sencillez máxima, que en nada se opone al sistema, sino que, por el contrario, lo complementa, precisa y simplifica, pues determina, en cada tiempo musical y para cada instrumento, la *altura* de los sonidos que se emplean. Si los duplos u octavas musicales se designan científicamente con los números del 1 al 8, conservemos estos números, —escritos con caracteres un poco mayores a los usados para las notas o sonidos, o bien con *romanos* para evitar posibles confusiones—, y conservémolos a manera de *llaves,* pero de llaves lógicas, es decir, de *altura* musical, para precisar unívocamente la colocación de conjunto de todos los sonidos de cada duplo u octava. En esta forma quedarán eliminadas, por innecesarias, y con mucha ventaja teórica y práctica, las cuatro líneas propuestas por Carrillo.

En el cuadro adjunto y en la parte relativa, que lleva por título "sistema numérico", se puede ver con toda claridad el empleo de los índices acústicos en sustitución de la "pauta" propuesta por Carrillo, pudiendo a la vez compararse los tres sistemas: el clásico, el de J. Carrillo y el de Indices Acústicos. Aunque en el cuadro solamente se consigna la cromática actual en ocho duplos, es evidente que una representación análoga cabe para los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono. Para mayor utilidad consigno la extensión de los principales instrumentos en uso, siendo de



advertir que los sonidos considerados son los reales y que para los índices acústicos he aceptado la nomenclatura alemana, por ser más clara y práctica.

Esta manera de fijar los duplos u octavas, a más de suprimir las cuatro líneas, simplificando a su máximo la escritura, presenta las siguientes ventajas prácticas:

1.—Permite la escritura de acordes con los sonidos uno a continuación del otro, en sentido vertical, sin necesidad de que queden cortados por líneas fijas o auxiliares, ya sea que se escriba de arriba hacia abajo, o viceversa.

2.—Localiza inmediatamente y con precisión acústica la altura de los sonidos, facilitando considerablemente la lectura musical.

3.—Unifica la escritura y lectura directa, a la altura verdadera, en todos y cada uno de los diversos instrumentos; y

4.—Permite la lectura rápida, directa y fácil de las partituras, facilitando, en consecuencia, la dirección de orquesta, coros y banda.

## GENERALIZACION DEL SISTEMA

El empleo de los números no solamente puede limitarse, como lo propone el Prof. Carrillo, al sistema de subdivisión dicótoma del tono, es decir, al sistema de tonos, semitonos, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, sino que también es susceptible de aplicarse a cualquier sistema de subdivisión temperada del tono.

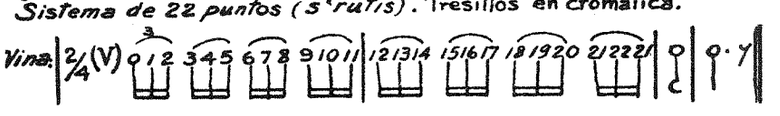
Si llamamos "punto", como lo propone Augusto Novaro, a la mínima división de cualquier sistema temperado,



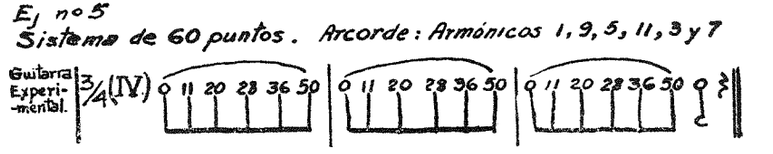
que pueda ser parte alícuota o nó del tono, todo sistema temperado constará de tantos puntos cuantas subdivisiones contenga el duplo. Así por ejemplo, el sistema de los "s'rutis", que es el de la India, consta de 22 puntos temperados en el duplo, el de Persia de 17, etc., y los principales sistemas, estudiados por Novaro, constan de 53, 60, 65, 72, 84 y 96 puntos en el duplo. (A. Novaro.—"Teoría de la Música".—5ª edición, 1929.—México).

Ahora bien, si los *n* puntos de que consta el duplo de cualquier sistema temperado se designan, para cada caso, por la serie natural de los números del 0 al n, quedarán designados unívocamente todos los sonidos que forman el duplo; y en ese concepto el sistema propuesto por Carrillo, sólo es un caso particular de un sistema general de designación numérica.

Para distinguir cada uno de los sistemas temperados bastará con citar, en el encabezado de su escritura, el número de puntos que los forman. He aquí algunos ejemplos:




Sistema de 60 puntos. Traducción del acorde: Armónicos 1, 9, 5, 11, 3 y 7, reducidos a una misma octava:



Y así sucesivamente. Claro está que el sistema de semitonos, actualmente en uso, puede tratarse con sólo los doce primeros números de la serie natural, —ampliando las ideas de Juan Jacobo Rousseau—, el de cuartos con los primeros 24 etc., pero en los ejemplos que consigno he preferido considerar a estos sistemas como partes del gran sistema dicótomo de dieciseisavos de tono y, por lo tanto, conservando la designación que a sus sonidos corresponde en el sistema de 96 puntos.

Por último, el empleo de los números no solamente es aplicable a todo sistema temperado, sino que también lo es a cualquier sistema, por complicado que se le suponga. Supongamos, por ejemplo, que se aceptara como escala musical la novena "escala armónica" de Novaro, cuyos sonidos, en número de vibraciones, están representados por las relaciones numéricas:

$$\frac{9}{9},\ \frac{9}{10},\ \frac{9}{11},\ \frac{9}{12},\ \frac{9}{13},\ \frac{9}{14},\ \frac{9}{15},\ \frac{9}{16},\ \frac{9}{17},\ \frac{9}{18}.$$

Eliminando los denominadores para simplificar, tendríamos la serie:

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.

que es suficiente para representar los sonidos que forman este duplo. Y así puede procederse para cualquier otra escala, ya sea que esté regida por una ley, como lo está la del ejemplo citado, o bien que responda al capricho de un artista, o a la particular expresión musical de una cultura.

Para concluir diré que el sistema de escritura expuesto, que no es sino la simplificación y generalización lógica del propuesto por Julián Carrillo, goza de las tres características unívocas que fijan las ventajas de éste último, según expuse en el Primer Congreso N. de Música, con la circunstancia que esas características se han llevado a su máxima generalización. (1).
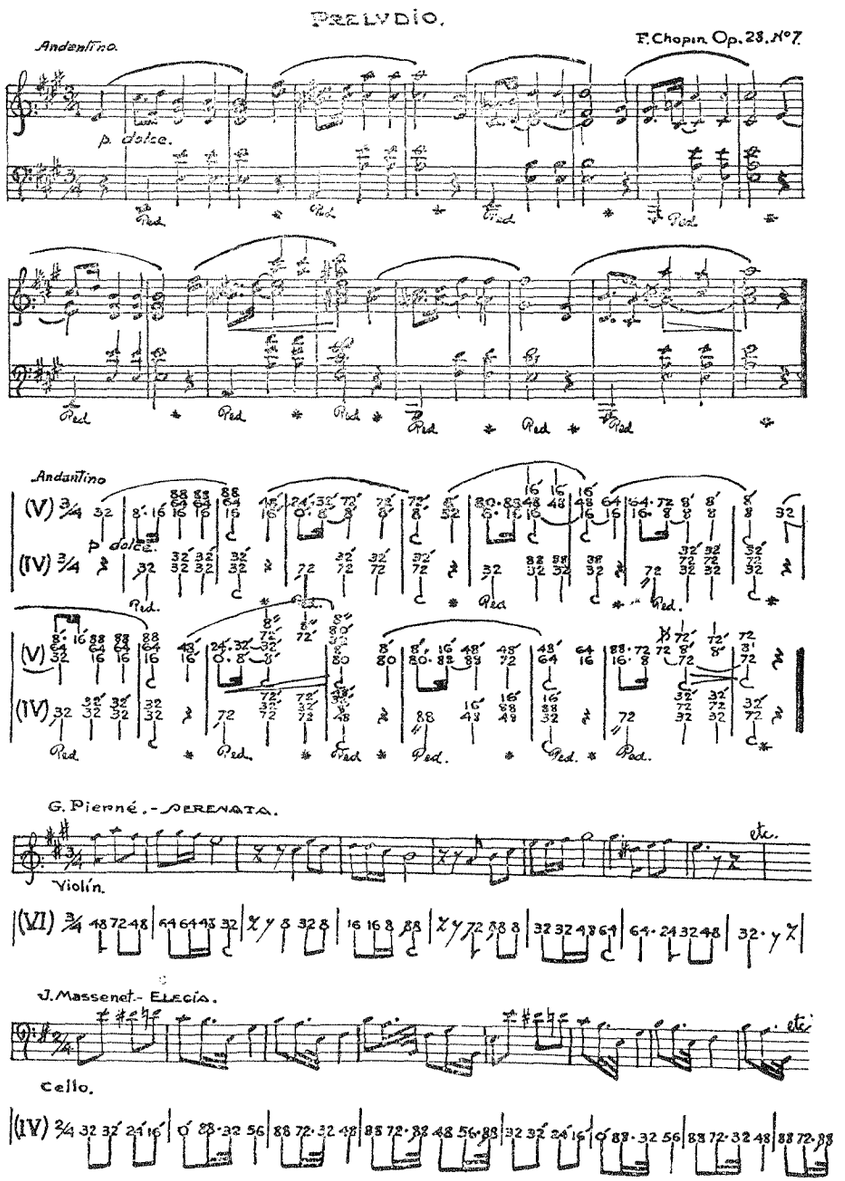


He aquí, para mayor facilidad en el entendimiento del sistema expuesto, algunas traducciones de producción musical bien conocida, escritas en el sistema temperado de 96 puntos y presentadas después de la escritura común y corriente, con objeto de poderlas comparar. El ejecutante actual para entender, estudiar y traducir cualquier producción de escritura clásica al sistema numérico, sólo debe tener presente y saber de memoria las equivalencias de los ejemplos números 1 y 2.

En las transcripciones que acompaño, deben tenerse presentes las siguientes simplificaciones:

1.—La "blanca" queda representada por el signo $\overset{56}{|}_{C}$, por ejemplo $\overset{56}{|}_{C}$ equivale al Sol en su valor de blanca.

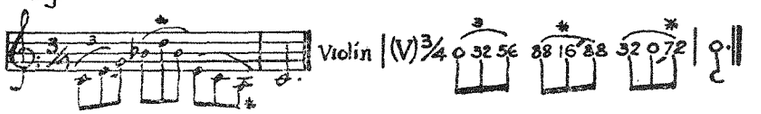
2.—Para mayor comodidad en la escritura, principalmente en la del piano, y con el fin de no cambiar con tanta frecuencia de índice acústico, cuando un sonido pertenece a la octava superior del índice que viene rigiendo, se le agregará, hacia arriba y a la derecha, una pequeña barra inclinada, y si pertenece a la octava inferior, se le agregará también, hacia abajo y a la izquierda, otra pequeña barra inclinada, sin que por eso deje de regir el mismo índice para los demás sonidos, como prácticamente puede verse en el ejemplo número 6.

(1) Este sistema de escritura numérica, ya generalizado, lo expuse en la Academia de Nuevas Posibilidades Musicales del Conservatorio N. de Música, que lo aceptó en todos sus puntos y conclusiones.—D. C.






Ej. Nº 6.




El autor de este ensayo agradecería y estimaría al público interesado en este importantísimo problema, especialmente a los músicos militantes, todas las indicaciones, críticas y sugestiones que puedan completar y aún simplificar el sistema de escritura musical numérica de índices acústicos.

*Daniel CASTAÑEDA.*

# NACIONALISMO MUSICAL

## I

### EL ARTE POPULAR Y EL NO POPULAR

Por *Carlos CHAVEZ.*

LAS arte populares están mereciendo una atención muy especial en la época presente. La música de los bailes y cantos populares sudamericanos, el jazz norteamericano, la música popular rusa y española, la música y escultura africanas, las pinturas y dibujos en los tejidos y cerámica de los indios americanos, etc., han venido gozando, durante los últimos años, de un marcado interés por parte de los grupos cultos.

Las artes populares, además, han dado margen a uno de los más interesantes "problemas" en arte: el llamado nacionalismo. Basta con recordar los nombres de Glinka en Rusia y de Albéniz en España, para recordar también, cuán intensamente se ha venido creyendo que la música nacional de un país, es o será, el resultado de la explotación o aprovechamiento, en alguna forma, de la música popular del mismo país.

Los dos anteriores hechos indican, en primer lugar, que las artes populares deben contener en sí mismas características distintivas propias de expresión de un alto valor y además, que éstas difieren esencialmente de las del otro arte, del arte que no es popular.

Hay pues, según esto, dos artes distintos: el arte popular y el



no-popular. Pero, la diferencia ¿en qué consiste? ¿Cuáles son las cualidades distintivas de cada uno? Tal vez se trate de dos artes opuestos o, simplemente, de dos artes distintos, diferentes. Tal distinción no parece verse muy clara, pero la diferencia debe ser sin duda muy grande, fundamental. El motete de Palestrina y el himno religioso del indio de la sierra deben guardar diferencias esenciales, pues que nos llevan hasta entender dos diferentes clases de arte. No así el motete de Palestrina y un coral de César Frank, v. g., que, aunque separados por una gran diferencia, están sin embargo colocados ambos en un mismo plano.

Tenemos una idea imprecisa de lo que es el arte popular; hacemos ciertas distinciones muy vagas. Por ejemplo: se piensa que el arte popular es colectivo y el no-popular es individual; que el primero sufre siempre transformaciones y que el otro se conserva inalterado; que el primero es no-intelectual y el otro es más bien cerebral, superior; que el primero es del campo y el otro de las ciudades...

En todo caso, ¿a quién pertenece uno y a quién el otro?

La música popular, diría yo, es la música del pueblo. Y con esto diríamos suficiente si siquiera supiéramos a lo que nos referimos cuando decimos pueblo. Al pensar en estas cosas siento curiosidad de descubrir, si es posible, cuál es el arte no-popular, para entonces saber a quién pertenece, es decir, saber quiénes no son el pueblo...

Sin duda no tiene importancia, ni es tampoco posible obtener una definición de lo que es el arte popular. Procuremos simplemente darnos cuenta de lo que el arte popular contiene de energía expresiva y cualidades esenciales; entonces, por comparación sabremos más acerca del no-popular; al mismo tiempo veremos hasta qué punto son ciertas las vagas distinciones que generalmente hacemos y, en fin, tendremos una base para entender mejor el nacionalismo que en diversas partes y diversos tiempos se ha venido basando en el arte popular.

Los indios de las sierras de México no tienen arte popular: no tienen más que su arte; las esculturas de los negros africanos que admiramos tanto son para nosotros arte popular negro, pero para ellos son simplemente su arte. Son, pues, los músicos "cultos" los que hacen la denominación de música popular; son, pues, las personas o artistas cultos los que hacen la denominación de arte popular. La desig-

nación o el concepto de popular en la música o en el arte, sólo puede tenerlo aquel que previamente considere otra música u otro arte como el legítimo propio. El campesino, el indio, aquel a quien el arte realmente pertenece, no piensa que su arte es popular; es el único arte que para él existe.

El arte popular, podríamos decir, es el que nosotros llamamos popular, pero el que él, a sí mismo, no se llama popular.

En realidad, la distinción de arte popular es un resultado de la distinción de castas sociales. Quiero decir: si no hubiera distinción de clases sociales no habría la distinción de arte popular y no-popular. De hecho, el grupo que profesa un mismo arte, el propio, y posee por consiguiente un arte único, es siempre un grupo unificado socialmente, es decir, un grupo formado por personas de las mismas costumbres, gustos, origen, etc. Fuera del arte propio, único, todo otro arte que nos llegue no es más que un arte exótico; si viene de una clase social campesina, obrera, primitiva en fin, más baja o indeterminada, será llamado por los grupos civilizados, simplemente popular. Por la misma razón, para los campesinos, primitivos, en fin, esas clases "bajas" o indeterminadas, que poseen ya su arte único, el arte de los civilizados occidentales es simplemente un arte exótico; casi siempre un arte exótico sin interés; un arte que para ellos es simplemente letra muerta. A primera vista parecería que no era así, y que, para los grupos que profesan el arte popular, el arte de los civilizados occidentales sería por oposición superior. Todo lo contrario; es, en realidad, letra muerta. Por no citar más que un caso, Mr. Frederick Burton, en su libro Primitive American Music, relata el comentario de unos indios a quienes invitó a escuchar música de Schumann y Schubert al "Carnegie Hall" de Nueva York; los indios dijeron cortesmente: "Es sin duda muy bonito, el teatro era muy bonito y el señor tenía una gran voz, pero parecía como si estuviera cantando la misma cosa muchas veces, nada más que, algunas veces la hacía muy larga y algunas veces la hacía muy corta". Los museos, las universidades de las grandes ciudades, se preocupan por guardar y preservar el arte popular; nunca he sabido que, en cambio, los indios americanos, los negros de las "plantations" o de Africa, etc., se preocupen por la existencia del arte no-popular.

Grecia nos da un caso de arte único. La sociedad estaba unificada completamente; toda la gente obedecía las mismas leyes, se vestía del mismo modo, sabía las mismas cosas, tenía las mismas creencias y, por consiguiente, poseía la misma música. Todas las prácticas musicales de los griegos se realizaban en las grandes celebraciones nacionales, en los santuarios, en el teatro, en fin, allí donde todos y cada uno de los ciudadanos concurría.



El carácter general de las grandes celebraciones griegas es proverbial. Combarieu dice: "Para tener el equivalente de las grandes Dionisiadas habría que imaginar en Francia una reunión de la Fiesta de la Pascua, del Carnaval y del 14 de julio".

La unanimidad del pueblo griego en las prácticas musicales es incontestable. No debemos dudarlo, ni aún ante el hecho de que el "profesionalismo" en Grecia alcanzó ya por entonces un gran desarrollo.

M. Emmanuel dice: "Hubo en Grecia dos artes distintos: el de los filósofos y el de la multitud, no de una multitud iletrada, sino educada, y el de los músicos de profesión. Estos últimos encontraron refinamientos de sonido de la misma manera que los retóricos sutilizaban con las palabras..."

El profesionalismo en Grecia fué cosa muy distinta de lo que es en nuestros días. Actualmente. el no-profesional no practica siempre la misma música que un profesional, aunque ambos sean de la misma clase social. En Grecia, los profesionales llegaron ciertamente a refinamientos auditivos y de expresión; de allí resultó, principalmente el uso de las exharmonías (*) y un elaborado sistema de géneros. Pero nada nos dice que haya existido en Grecia un arte de los profesionales, con prácticas propias, amplias y bien determinadas, que fuese distinto o se opusiera al arte de los Santuarios, de las justas nacionales, de las grandes dionisiadas, en donde toda la nación se reunía. Por el contrario, el ejercicio de los "profesionales" tenía lugar siempre dentro de las prácticas generales, nacionales. Los artistas profesionales debían influir sobre las masas, tenían ascendiente sobre los sentimientos colectivos. Es decir, pertenecían al mismo todo, eran parte del cuerpo total, eran un miembro de la multitud; enseñaban y dirigían a los coreutas; eran hábiles citaristas y aulistas; to-

La palabra harmonía significa en griego: serie melódica coordinada; los sonidos exharmónicos eran, por consiguiente, los que discrepaban. (Lo que nosotros llamamos música era llamado por los griegos harmónica).

caban en los más complicados géneros y las más finas exharmonías, (partían sus tonos en cuatro mediante la obturación parcial de los agujeros de la flauta, o dando mayor tensión a la cuerda, en las cítaras), pero esto pasaba precisamente en la ocasión de las prácticas musicales generales. Como un resultado de la intensa actividad de la vida musical griega, y dado el papel que estaban llamados a desempeñar, los profesionales griegos aguzaron su sentido musical y estaban en condiciones de desarrollarlo cada vez aún más, lo que sin duda los hacía, personalmente, dueños de una más clara conciencia de la expresión musical. Los músicos profesionales eran, pues, en Grecia, como los oficiales de un ejército; es claro, los oficiales deben saber más, tener plena conciencia de su profesión, de aquello a que se dedican en forma exclusiva, y ser más refinados y hábiles en el arte de la milicia que los soldados rasos. Pero todos ellos, soldados, oficiales y jefes, forman un mismo cuerpo y van hacia un mismo fin.

En fin, el caso de la música griega comprueba nuestro punto. La sociedad estaba unificada y como un resultado natural había una sola música que era la misma para todos. No había más que una música, una música única.

Veamos además, que el pueblo (conglomerado social unificado), del mismo modo que, como antes decíamos, no dice ni sabe que su arte es popular, tampoco sabe ni piensa que es arte.

Es esta la otra característica fundamental del arte popular: resulta arte, es arte inconscientemente.

*Carlos CHAVEZ.*

# NUEVAS POSIBILIDADES MUSICALES(1)

*Por G. BAQUEIRO FOSTER.*

OCUPA a los músicos desde hace muchos siglos el estudio de los intervalos musicales menores que el semitono.

Los *géneros* de grados muy diversos son, por lo tanto, tan antiguos como la humanidad. Los pueblos primitivos con un reducido número de notas, gozaban con la complicación de sus melodías del mismo modo que nosotros nos deleitamos con la complicación armónica.

Sabemos bien que los griegos practicaron tres "géneros" musicales, el diatónico, el cromático y el enarmónico cuyas leyes conocemos por los estudios que recientemente han llevado a felíz término investigadores de seriedad indiscutible.

Se nos dice que Pitágoras y sus discípulos fijaban los intervalos por el cálculo; pero sabemos también por los libros clásicos que Aristógenes y los suyos fijaban los intervalos por el oído. La Grecia, pues, nos entrega por medio del genio especulativo de Pitágoras y del genio activo de Aristógenes todos los elementos para realizar los más complicados estudios sobre subdivisiones del tono, cualquiera que sea su base matemática.

Parece inexplicable a los músicos que Aristógenes pudiera de-

(1) Conferencia pronunciada el día 21 de abril de 1930 en el Conservatorio N. de Música.

terminar sus intervalos sin cálculo; pero pensad por un momento que el uso del monocordio era común en la Grecia y que con la ayuda de ese sencillo instrumento se resolvían los más complicados problemas de afinación. Que por medio de él, inconscientemente, quedó establecido, sin pretenderlo, el Temperamento. Tomaba Aristógenes dos monocordios afinados en Do 3 y Do 4, sobre uno daba el Sol a la quinta alta del Do 2; sobre otro daba el Fa 3, a la quinta grave del Do 4. Quedaba, pues, definido sin cálculo el tono de 51.15 savarts, el tono mayor. Fijo este intervalo en el oído, a partir del Do 3, subía otro intervalo obteniéndose por suma la tercera mayor de 102.30 savarts. De dicho intervalo, al Fa 3 obtenido por quinta a partir del Do 4, se producía, es innegable, el semitono de 22.64 savarts. Investíguese en los sonómetros modernos de análoga manera explotando la idea aristogénica y se llegará a conclusiones sorprendentes, no sospechadas aún.

Los géneros cromáticos son, sin duda alguna, lo mismo que los enarmónicos, de invención muy antigua. Las generaciones posteriores a los pitagóricos y aristogénicos, como las vestales romanas, han mantenido el fuego sagrado que las vicisitudes del tiempo estuvieron a punto de extinguir; Aristógenes y Euclides deploraban el abandono progresivo del "género enarmónico". El cristianismo, la nueva religión, lo rechaza. Al final del imperio romano el género cromático desaparece también. El canto litúrgico diatonizado, lo excluye por completo (véase la Acústica de Bouasse). Los músicos modernos reviven el fuego sagrado de la diosa Vesta con tal ardor que la subdivisión del tono parece alcanzar ahora un espelendor que no tuvo ni en sus florecimientos asiáticos post-griegos.

El espíritu occidental que impera en América, con su técnica jamás igualada por cultura alguna, prepara las grandes sorpresas musicales derivadas de los múltiples modos que entrega la subdivisión. Armonista por excelencia podrá llevar al nuevo campo, por explorar aún, todas las sutilezas de su espíritu multiforme.

Spengler, que siempre nos ha hecho meditar hondamente, nos induce a pensar que la subdivisión es el signo de la época. ¿Por qué no creerlo? ¿Acaso esta destruye el más alto símbolo de las culturas musicales: las escalas de cinco y siete sonidos? No.

Al contrario, por medio de ella puede llegarse, temperadamente,



a un máximo de perfección que los músicos buscan anhelantes desde hace varios siglos. Basta para prueba recordar que Zarlino en el siglo XVI abandonó las relaciones o intervalos pitagóricos para volver a la naturaleza, fundando la escala matemática expresada por las razones 1, 9|8, 5|4, 4|3, 3|2, 5|3, 15|8, 2.

Al mismo tiempo que Zarlino, su coetáneo Nicola Vicentino, compositor y teórico, hizo revivir en sus madrigales los géneros cromático y enarmónico de los antiguos griegos. Como fracasara en su intento, trató el tema teóricamente en su obra "L'antica musica ridotta a la moderna prattica"—1555—con una descripción de archicembalo, instrumento ideado por él, así como el archiórgano. Estos instrumentos diferenciaban las notas bemolizadas de las sostenizadas enarmónicas.

En el siglo XVII, William Holder propuso un medio para perfeccionar el sistema musical en uso. Consistía en dividir la octava o duplo en 53 partes para llegar a un sistema musical que, teniendo por base la coma sintónica, permitiera, por una división geométrica de las cuerdas, aproximarse a los sonidos de la naturaleza.

Posteriormente Paul von Janko, Senegalden, Busoni, Stein, Moellendorf, Luis Haba y otros han realizado importantes trabajos teórico-prácticos con las subdivisiones del tono, construyendo, a veces, los instrumentos necesarios. Haba es quien mayor impulso ha dado a sus realizaciones prácticas, sirviéndose, preferentemente, del cuarteto de arco.

Max F. Meyer, profesor de psicología de la Universidad de Columbia, Missouri, ha llevado a cabo importantes investigaciones en el terreno de los cuartos de tono. Construyó para el caso un armonium que dió a conocer mundialmente en la exposición universal de Missouri celebrada en 1903 y fundó también un complicadísimo sistema de escritura. El 25 de agosto del año de 1924, en una conferencia sustentada por él en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México, dió a conocer sus trabajos que fueron muy aplaudidos por los psicólogos; pero, en cambio, recibidos con la más completa indiferencia por los músicos que entonces orientaban a la juventud y cuyos intereses se encontraban amenazados.

¿Carecen acaso de valor los esfuerzos llevados a cabo esporádicamente por estos investigadores de todos los tiempos? Hojeando

las páginas de la historia, se encontrarán, en todas las ramas del saber humano, casos análogos; brotes de luz, presentimientos demasiados anticipados que, lejos de las necesidades de una época, vuelven a hundirse en la noche fúnebre. Que este fenómeno no es nuevo en la historia humana, se demuestra, por ejemplo, con lo ocurrido con el libro "Salita al Parnaso" de Fux, declarado inútil por una época decadente, unimodal, pero que la época que vivimos estima como obra trascendental, del mismo modo que el intérprete de hoy prefiere los clásicos de los siglos XVI y XVII a los de los siglos XVIII y XIX.

Estas analogías o concordancias del acontecer de un tiempo remoto o próximo con el de otro, han sido clasificadas en la magna obra de Spengler, la "Decadencia de Occidente", como "correspondencias morfológicas".

No se puede decir que México, uno de los países que más en serio han tomado la subdivisión del tono y que, evolucionando en su práctica casi tan rápidamente como en su teoría, supere hoy, por ejemplo, a Checoeslovaquia. El Conservatorio Nacional de Praga, dirigido por Luis Haba, ha aceptado desde hace tiempo, oficialmente, los cuartos de tono. Casi toda la obra de Haba, escrita para el cuarteto clásico, está a base de esta primera subdivisión del semitono. Su método de armonía para cuartos es ya libro de texto en su país.

Teniendo Checoeslovaquia una tradición perfectamente constituída, se pudo fácilmente sistematizar la acción. La juventud del innovador Haba fue, desde luego, una garantía. Sus producciones, interpretadas por músicos magníficos que bien pronto las difundieron, son recibidas con entusiasmo. En fin, Haba ha luchado por su país y para gloria de su país. Lo contrario hubiera sido un error. No es fácil transportar una idea concebida en un ambiente psicológicamente preparado a otro de condiciones diferentes. Sería un atentado contra los postulados Raza, Medio y Momento, tan fecundos aún, del positivismo musical.

No creo necesario explicar lo que Julián Carrillo ha hecho en México en materia de subdivisión. Una polémica que bate todos los récords habidos ha informado al público ampliamente sobre ello, su actuación está ya en el umbral de la historia y a su tiempo se hará el balance entre lo dicho y los hechos.



Es Augusto Novaro, investigador, mexicano también, de quien quiero ocuparme someramente explicando la naturaleza de los trabajos que ha llevado a cabo. De condición muy distinta que el bullicioso maestro Carrillo, es Novaro la encarnación viva del silencio. Su espíritu científico le hace caminar siempre en busca de la realidad. Con una perseverancia poco común entre los nuestros, investiga tratando de arrancar a la naturaleza sus secretos. La teoría y la práctica caminan en él paralelamente. La naturaleza es su único problema y hacia ella se encaminan todos sus esfuerzos. Haciendo realidad los armonicos de la naturaleza en una forma desconocida por los físicos, reduciéndolos a lo que entendemos por una octava y que él denomina "duplo", obtuvo una multitud de series o "escalas armónicas". La nueva senda quedó abierta desde luego; la crítica privada, que se interesa grandemente por sus investigaciones, le indicó que por medio de las escalas armónicas no sería posible, realizada la música, tonular. Es, pues, necesario recurrir a un temperamento para no desaprovechar la más grande de las conquistas musicales del genio humano: la tonulación. Buscar un temperamento cuyos sonidos se aproximen por completo a los que produce la naturaleza, he ahí el problema. El trabajo es arduo, pero Novaro, pasando experimentalmente por todas las subdivisiones conocidas e ignoradas, obtiene sistemas cuyas aproximaciones al natural son magníficas. Y, cosa curiosa, el más imperfecto entre todos es el de dieciseisavos de tono propuesto por Julián Carrillo, que es el de 96 intervalos en la octava, cuyos sonidos se alejan constantemente de la naturaleza. Debe, por consiguiente, desecharse con todas sus consecuencias. "Desde luego, dice Novaro, sería más aceptable la progresión geométrica de 84 sonidos en el duplo que la de 96, pues nos proprociona mejores aproximaciones a los primeros intervalos de la naturaleza. Son magníficas las de 53, 130 y 265 divisiones en el duplo; aceptables las de 60, 65 y 72. Esta última, la mejor progresión geométrica conservando los doce sonidos temperados, es la que tiene como razón 1.009674". No es necesario, después de las propias palabras de Novaro, decir que es el único investigador que ha realizado, en la teoría y en la práctica, el mayor número de sistemas de subdivisiones entre los cuales hay muchos de que no se había hablado nunca. A juicio suyo, el mejor sistema, el sistema "natural aproximado", con menos subdi-

visiones, sería el de 53 sonidos en el duplo; pero con la progresión geométrica de 265 sonidos, según indica en su "TEORIA DE LA MUSICA", cuya razón es 1.00262 se obtiene la 16 ava escala armónica y resultan, fisiológicamente, tan perfectos los intervalos musicales como en el sistema Natural. Sin embargo, el de 72 sonidos tiene ventajas como la de producir tonos, semitonos, tercios, cuartos, sextos, octavos, novenos y dozavos de tono, que se confunden casi con los sonidos de la naturaleza. He ahí, en pocas palabras, lo que Novaro ha hecho teóricamente y realizado en multitud de instrumentos de experimentación, de una perfección tal que causa el asombro de mexicanos y extranjeros.

¿Cuál es la actitud del Conservatorio Nacional ante los hechos expuestos? Sin lugar a duda, de absoluta imparcialidad. Acoge desde luego para su estudio teórico-práctico todo lo existente en punto a subdivisiones y explicándolas en la clase de acústica musical e instrumental, prepara científicamente a la juventud para comprenderlas llevándolas después a las Academias de investigación. En una de ellas, la Academia de "Nueva Posibilidades", que está integrada por el que habla, el ingeniero Daniel Castañeda, músico y matemático, los profesores Vicente T. Mendoza, distinguido musicógrafo, y José Antillón Rossner, especialista en afinación y construcción de instrumentos y por cuatro alumnos de la clase de Acústica musical e instrumental: señoritas Esperanza Alarcón, Susana Cisneros y señores Roberto Téllez Girón y Fausto Cisneros Vallés, se hará el estudio comparativo de cada uno de estos sistemas, acogiendo los que puedan ser aprovechados artísticamente y se adaptarán los instrumentos, construyendo o planeando los dispositivos mecánicos para la inmediata utilización de los elementos aceptados, sin que esta adaptación se reduzca únicamente a los instrumentos de trastes, sino a los de arco, émbolos, teclas, llaves, varas y pedales.

Las voces, comenzarán su nueva educación con la ayuda de aparatos científicamente afinados. Se dará a los instrumentistas un conocimiento completo de la producción de los armónicos en sus respectivos instrumentos para alejarlos cada vez más del empirismo que en general predomina en el medio. Se estudiará también la armonía de cada sistema y la de cada escala obtenida, aprovechando los progresos alcanzados por los compositores de la época. Esta Academia



de Nuevas Posibilidades enseñará la construcción de cuerdas usando materiales de diferentes densidades para facilitar la experimentación, y los modernos conocimientos en tubos y resonadores, cuyas leyes son casi desconocidas por la mayoría de los músicos. El Conservatorio Nacional, por último, ha comprendido que para que México pueda ocupar un lugar entre los pueblos inovadores, es necesario coordinar la acción y la especulación para que caminen simultáneamente, sin exclusivismos que pugnen con el espíritu democrático imperante.

México, 21 de abril de 1930.

*G. Baqueiro FOSTER.*

# LA CULTURA MEXICANA[1]

*Por Agustín LOERA Y CHAVEZ.*

NO vamos a intentar explicar, en esta sencilla plática, qué es una cultura. Los eruditos alemanes se han empeñado en distinguir—con poderosa sutileza—el contenido de una cultura y los atributos de una civilización.

¿México es un país civilizado? ¿México es un país culto? El mundo que nos ignora nos niega estas dos características. Argumentemos con hechos.

No vamos a referirnos, por ahora, sino a una parte de nuestra tradición: al hemisferio indígena tanto tiempo desdeñado y puesto recientemente de moda por una corriente tendenciosamente llamada *oficial*. El otro hemisferio comprende la tradición española, tan respetable y tan fecunda como la indígena, pero siendo aquella la única que hasta hoy ha normado las investigaciones mexicanas, la considero suficientemente conocida para darle preferencia en esta ocasión. Los estudios recientes que sobre la cultura mexicana se hacen, en forma monográfica, en la Facultad de Altos Estudios, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional Preparatoria, así como los realizados el año pasado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, son una justificación de este esfuerzo de investigación y síntesis de las tradiciones y posibilidades nacionales, así en sus antecedentes indígenas como en el aporte europeo, referidos ambos, en su finalidad y conclusiones, a las actuales realidades mexicanas.

(1) Conferencia sustentada en el Conservatorio Nacional, el día 14 de mayo de 1930.



Los pueblos indígenas que poblaron nuestro territorio antes de la conquista española y que son sin disputa una parte importantísima del tronco de nuestra raza, se determinaron en un medio geográfico y climatológico particular, en concordancia del cual se produce en ellos un sentimiento del paisaje que corresponde a una actitud mental típicamente mexicana; el medio y la organización biológica realiza en ellos un ciclo de pensamiento que permite a nuestros indígenas llegar a poseer lenguas tipo de América y a realizar el fenómeno prodigioso del lenguaje escrito en una forma ideográfica que llega a los dinteles del fonetismo; poseedores del superior concepto del número, alcanzaron a crear sistemas de numeración de un mecanismo perfecto y de la más eficaz exactitud; careciendo de todo auxiliar científico, su profundo sentido de observación los eleva de las realidades próximas al conocimiento de los astros y esa investigación los lleva a crear un sistema cosmogónico y a establecer una cuenta del tiempo que a la llegada de los españoles causó en Europa positivo estupor por superar en exactitud y alcance al mismo calendario occidental; esa misma agudeza de investigación que da origen a un concepto filosófico del mundo, referida a las ciencias aplicadas, les permite, entre otras muchas conquistas prácticas, descubrir formas sencillas de curación pero suficientemente eficaces para mitigar las dolencias que les aquejaban antes de que Europa, con su tropel conquistador del Renacimiento, les trajera los azotes mortales de su organismo saturado de civilización: la farmacopea moderna incluye en buen número los vegetales curativos de nuestros indígenas, de la benéfica raíz de Jalapa al turbador espejismo cromático del Péyotl. Un sentido de orden y de coherencia, produce en los indígenas una organización social perfecta fundada en la jerarquía religiosa y en la más estricta disciplina del hogar, que realiza en sencillas codificaciones, conservadas por la tradición, un derecho civil, con inquebrantable respeto a la propiedad, sujeción a las buenas costumbres, apego a los deberes domésticos, respeto al Estado y sumisión absoluta al principio religioso, base y finalidad de su vida personal y colectiva. Este sentimiento religioso que norma todos sus actos y que es la savia y el motor de sus sociedades, produce conceptos religiosos de tan pu-

ro simbolismo como las creencias Mayas o rabias de fe que se desbordan en un instinto guerrero como el azteca que crea el Imperio militar más poderoso y vasto de América antes de la Conquista: el portentoso poderío de Moctezuma que España descubre el Siglo XVI era no sólo el producto de un capricho guerrero sino la consecuencia de un poder expansivo admirablemente administrado por un régimen político y comercial que se apoyaba en un sabio sistema de comunicaciones cuya rapidez y eficacia son un índice de las capacidades de nuestros indígenas.

Correspondiendo a la vida civil y al supremo principio religioso, alcanzaron en sus concepciones artísticas un sentido de la proporción y una exaltación decorativa que ha dejado en México la huella monumental no sólo más grande de América sino apenas igual a la que la investigación y la propaganda de Europa nos presenta como superior origen del arte en los escombros de Egipto, Asiria o Caldea: Uxmal, Chichen-Itzá, Palenque, Mitla, El Tajín, Xochicalco y Teotihuacán son modelos que—dentro de sus características—igualan en técnica y belleza a las ruinas más grandiosas de Asia y Africa.

La potencia social y la capacidad creadora de aquellos pueblos se manifiesta, ciertamente, en la edificación y concierto de las ciudades: una sola de ellas, la de México, causó tal asombro a los conquistadores que les hizo exclamar maravillados "que no hay lengua humana que sepa explicar la grandesa della".

Por este orden podríamos seguir enumerando las peculiaridades de nuestros pueblos indígenas: su asombrosa habilidad manual y su sentido plástico que deja esa escultura prodigiosa en técnica y cargada de un idealismo hierático aún no descifrado y esa cerámica policromada que extasía a los mismos Europeos; su complicado ritual da origen a la danza y fecunda la música rudimentaria, creando formas de plástica dinámica que aun no han sido desentrañadas; su ceremonial, correspondiendo al principio religioso y jerárquico, crea formas de cortesía que se ligan sutilmente a su moral y a su estética; su paladar y su temperamento frugal corresponden a un pequeño paraíso del gusto: fauna y flora alimenticias tantas veces calumniadas.

Cabe ahora preguntar—después de esta rápida enumeración—si hay o no originalidad en nuestros pueblos indígenas, ya que son la



originalidad y la coherencia las determinantes de toda cultura y vemos que ambas se manifiestan con superiores atributos, en todas las formas sociales, morales y artísticas de estas tribus.

Lo que falta en nosotros es generosa y humilde curiosidad para ir a lo hondo de ese tronco indígena, como vamos hace tantos años a nuestro tronco europeo. Que se aplique, con sincero desinterés, la inteligencia mexicana a la investigación de todos los problemas nuestros: lo mismo al sistema económico que lograba el equilibrio de aquellos enormes pueblos místicos, como al paisaje poblado de irisaciones mentales, al concepto del número, a la forma del Estado, al lenguaje, a las normas morales, a la sabia cronológica, a la aptitud manual, al comercio, a las artes, a la educación, a la disciplina militar y a todos los temas menores cuyos hilos forman el tejido de la vida nuestra.

Descender al estudio de estos temas no sólo haciendo criollismo y mestizaje, sino fecundando las investigaciones con el enorme tesoro melódico de nuestra tradición indígena que aún vive y palpita en las tres cuartas partes de nuestro censo nacional, es hacer verdadero nacionalismo.

Permítaseme, para concluir, leer a ustedes un breve ensayo, no de literatura, sino de sentimiento nacional, presentando uno de tantos repliegues de la conciencia mexicana. Pertenece este ensayo a una serie de setenta temas de meditación que someteré algún día al juicio de los espíritus sencillos de mi país:

## EL JACAL

Sobre el breve reposo de un declive el jacal equilibra su frágil masa gris, abriendo a la perspectiva de la cañada la pupila vigilante de su puerta y confundiendo con las arrugas de la roca el marchito plumaje de su techo. Triste cueva de adobes en la que el rescoldo del brasero calienta e ilumina con igual ternura a la familia indígena, a los animales domésticos, a los muebles rudimentarios, a los objetos de trabajo y a los cacharros enegrecidos: seres y cosas de un reino ignorado, en que los atributos humanos pasan del hombre al animal y del animal al objeto en ráfagas de misteriosa simpatía; en que el tesoro instintivo de las bestias y el oculto lenguaje de las

cosas, dota a los hombres de una maravillosa sensibilidad y en el que todos son al fin un poco hombre, un poco ave, un poco cosa: inteligente familiaridad de la naturaleza.

Ahí había nacido Anselmo y ahí había pasado la mitad de su vida.

Su piel adquirió con el contacto doméstico la porosidad sedienta del barro y el color sombrío del adobe; sus carnes habían llegado a tener la resistencia de los animales heroicos y los tendones de las aves insumisas y su espíritu, ágil como las chispas del fogón, aprendió del buey la mansedumbre, del perro la suspicacia, del gallo la gallardía.

El rítmico moler del metate había despertado en su alma la cadencia de una música doliente que era al mismo tiempo arrullo y sollozo.

Sobre los petates el animal y el hombre descansan de una misma jornada. En la charla las bestias cortan una frase con el certero argumento de un mugido y el crujir de la leña adormece la estancia en la que el olor picante de los cerdos se mezcla con el humor humano y con el vaho caliente de la boñiga. Una lamparilla de aceite pone su lívido parpadeo bajo una imagen, y de la grieta de un adobe cuelga, enrollando sus páginas, un Calendario de Galván.

(Del libro en prensa "La Cosecha Eterna").

*Agustín LOERA Y CHAVEZ.*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por ANA C. de ROLON*

## PARIS

EL fin de la temporada 1929-1930 ha sido señalado por el paso de tres potencias orquestrales: la Philarmonie de Viena, dirigida por Clemens Krauss que dió un solo concierto en el teatro de los Campos Elíseos el 30 de abril. La Philarmonie de New York, bajo la dirección de Toscanini que ejecutó dos programas en el Gran Teatro de la Opera, el 3 y 4 de mayo.

La Philarmonie de Berlín que con su director Fürtwaengler dió dos conciertos en el mismo teatro de la Opera, el 13 y el 15 de mayo.

Obertura: *"Novedades del día"* de Hindemith, forma parte de la ópera que con este mismo nombre fue estrenada en Berlín hace unos meses. El argumento se asemeja al estilo de las revistas de Music Hall: una pareja que por una serie de actos imprudentes llega a ser la comidilla de periódicos, cines y teatros. La Obertura es una síntesis de la ópera cuyo asunto proporciona a su autor la ocasión de pintar con gran ironía la agitación de la vida moderna. Esta obra figuró en uno de los programas de la Philarmonie de Berlín y en uno de la Symphonique de París.

*Preludio para un Poema a la Alhambra,* de Joaquín Rodrigo, uno de los jóvenes compositores españoles de más talento. Esta pieza escrita en 1926 está llena de poesía y carácter local y fue ejecutada por la orquesta de Straram en el teatro de los Campos Elíseos

el 1º de mayo. En la "Société Musical Independante" fueron presentadas tres canciones: Cántiga, Romanza de la Infantina de Francia y Serranilla del mismo autor, todas tres de una gran delicadeza, sencillez y elegancia. Además el pianista Ricardo Viñes ejecutó una "Suite" y el "Preludio al Gallo Mañanero" en extremo original.

El *Tercer Cuarteto* de Vincent d'Indy cuyos 79 años de edad no le impiden seguir enriqueciendo toda su producción musical. En esta, como en todas sus obras, los temas se exponen y se desarrollan dentro de una arquitectura sólida y en lenguaje claro y distinguido.

*Cloche de l'Aube,* de Georges Migot, octeto para voces de mujer sobre un poema de Paul Fort, escrito para dos grupos de cuatro voces, que se envían una a otra el tintineo de la campana matutina con curiosos efectos de sonoridad.

*Concierto de obras de Héctor Villalobos,* compositor brasileño calificado por un crítico como "medio salvaje, medio civilizado", musicalmente hablando. En el programa: tres Danzas de indios para pequeña orquesta: Farrapos (danza de los jóvenes), Kankukus (danza de los viejos), Kankikis (danza de los niños); todas llenas de ligereza, fantasía e invención rítmica. Un quinteto llamado por el mismo crítico "Experiencia de laboratorio de química extramusical". Una cuarteto para arpa, celesta, flauta, saxofón y voces femeninas que al ser manejadas con gran acierto producen efectos que son un verdadero hallazgo.

## LONDRES

*La Noche Buena del Diablo,* de Oscar Esplá, compositor español, obra pintoresca e ingenua.

*El Pierrot Lunaire* de Schoenberg una vez más despertó gran interés. El corresponsal lo llama "platillo chino" que nos serviríamos todos los días en nuestra mesa pero que gustamos de paladear de vez en cuando siempre con igual curiosidad e interés.

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

LA señorita Margarita Rosas ofreció un Recital de piano en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el miércoles 14 de mayo. * La Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del Maestro Carlos Chávez, llevó a efecto en el Teatro Hidalgo el viernes 16 de mayo su tercer Concierto Extraordinario dedicado exclusivamente a la interpretación de obras de autores mexicanos. * En el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria tuvo lugar el día 16 del mes próximo pasado el Recital de Violoncello que como prueba final de Concertista, ofreció la señorita Josefina Carlos. * El Conservatorio Nacional de Música presentó en su prueba final de piano a la señorita Olga Flores Rivas el día 20 de mayo en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria. * El señor Juan Valle, dió en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria un Recital de Piano el día 23 de mayo. * En la Sala de Conciertos de la Academia Gómez Anda, tuvo efecto el sábado 24 del mes pasado el examen final del grado preparatorio de piano de la señorita Aurelia Lara. * Los Profesores Consuelo Escobar y Carlos Castro organizaron una Audición de Canto en la que tomaron parte sus discípulos más aventajados; dicha Audición tuvo efecto el día 24 del mes pasado. * La señorita Profesora Cristina Garza Leal, presentó en el Anfiteatro de la Preparatoria a su discípula María Teresa Raffray con un interesante programa pianístico; la Orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de José Rolón, tuvo a su cargo el acompañamiento. * La Orquesta Sinfónica de México, llevó a efecto su Quinto Festival Sinfónico Popular en el Centro Social Venustiano Carranza de Balbuena el domingo 25 de mayo, dirigió Carlos Chávez. * La Srita. Martha Mirasol ofreció el 27 de mayo en el Anfiteatro de la Preparatoria un Recital de Canto en el que tomaron parte el Compositor Jorge del Moral y la Srita. Lía Caprino. * La Unión Artística de Jóvenes organizó un Concierto para celebrar el sexto aniversario de su fundación, dicho Concierto tuvo efecto en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 29 del mes pasado. * La Academia Gómez Anda llevó a efecto una Audición de Piano el día 29 de mayo, en ella tomaron parte las Sritas. Julia Pinet, Ana María Juárez y Guadalupe González Cárdenas. * El Prof. Pedro Michaca, Director de la Academia "Palestrina" organizó un Concierto que tuvo efecto el día 29 del mes pasado en su Sala de Conciertos. * La Srita. Regina María Azuara dió un Recital de Piano el viernes 30 de mayo en el Anfiteatro de la Preparatoria, la Srita. Azuara es una de las más distinguidas discípulas de la Profa. Esperanza Rodríguez Segura. * En la Sala Wagner tuvo lugar el sábado 31 del mes pasado el Concierto del pianista Francisco Agea; el programa que

interpretó el Sr. Agea ha sido uno de los más interesantes de los que se han presentado a últimas fechas. * La Srita. Oralia Leos González dió un Recital de Piano el sábado 31 de mayo en el Anfiteatro de la Preparatoria. * La Sociedad de Música de Cámara de México incluyó en el programa de su septuagésimo séptimo concierto el Cuarteto Op. 16 de Beethoven, la Sonata Op. 9 de Szymanowski y el Quinteto de la Trucha de Schubert. * En el Conservatorio Nacional de Música se efectuaron dos Conferencias correspondientes a la Serie 1930. La primera tuvo lugar el 19 de mayo estando encomendada al Prof. José Rolón quien habló de las "Diversas Modalidades de la enseñanza de la composición" y la segunda estuvo a cargo de la Srita. Profa. María Bonilla quien disertó sobre el tema: "El Canto de concierto", esta última tuvo efecto el día 2 de junio. * El Instituto Musical "Manuel Barajas" llevó a efecto en el Salón de Actos del Casino Español dos festivales de música española, los días 3 y 5 del corriente mes. * La Srita. Blanca Alicia Villaseñor dió un concierto de piano en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria el día 4 de junio; la Srita. Villaseñor es actualmente discípula en el C. Nacional del Prof. Salvador Ordóñez Ochoa. * El sábado 7 del corriente mes tuvo lugar en el Anfiteatro de la Preparatoria el Recital de Piano de la Srita. Amelia Cebrián, el acompañamiento estuvo a cargo de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música. * El Coro Sinfónico del Conservatorio Nacional dió su tercera Audición Popular en el Centro Social Venustiano Carranza el domingo 8 de junio, en el programa figuraron obras de Palestrina, Monteverdi, Orlando di Lassus, Bach, Ponce y Borodine.

## EN LOS ESTADOS

En la Sala de Conciertos del Instituto Musical de Guadalajara, Jal., tuvo efecto el día 17 del mes próximo pasado un concierto conferencia de Música Sacra: el Sr. Manuel de J. Zavala habló acerca del Canto Gregoriano, y el Prof. J. Jesús Estrada dirigió el coro de dicho Instituto. * El Conservatorio Libre de Música y Declamación de Toluca, organizó un concierto para celebrar el Primer Aniversario de su fundación, dicho concierto tuvo lugar en el patio principal el 31 de mayo ppdo. * En el Salón Lux de la ciudad de Puebla, tuvo lugar el día último del mes pasado el concierto de la Srita. Margarita Rosas con un interesante programa pianístico. La Srita. Rosas es una de las más distinguidas alumnas del Conservatorio Nacional de México. * El pianista argentino Héctor Ruiz Díaz dió en días pasados en uno de los principales Salones de Puebla, un concierto. * El Cuarteto de Arco que forman los profesores Daniel Navarro, Gonzalo Villegas, Antonio E. Tovar y Pedro Angulo, ha llevado a efecto durante el mes pasado una corta gira artística; después de tocar en la ciudad de Puebla ha visitado Tlaxcala y Santa Ana Chiautempan.

EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE

PRIMER VOLUMEN:

3 MUSICOS MEXICANOS:

FELIPE VILLANUEVA
RICARDO CASTRO
PEDRO LUIS OGAZON

POR JESUS C. ROMERO

SEGUNDO VOLUMEN:

TEORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS

POR DANIEL CASTAÑEDA Y G. BAQUEIRO FOSTER

SUSCRIBASE A LAS EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE DAREMOS DETALLES Y CONDICIONES

Editorial "Cvltvra", Rep. Argentina 5, México, D. F.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 4

VOLUMEN I
PRECIO: $0.50

NUMERO 4
15 DE JULIO DE 1930

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A., EDITORA

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 146
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoria, Dictado, Armonia, Contrapunto, Composición, Piano, Canto Superior, Violin, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

Toda clase de Música impresa, clásica y bailable, Métodos, Estudios, Instrumentos, Accesorios, etc.
CASA BEETHOVEN
REPERTORIO ALEMAN DE MUSICA
CAPUCHINAS 6-C.
(Edificio Cook).

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1911 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.50

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A.

EDITORA DE

# M U S I C A

REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930.

APARTADO POSTAL No. 1942

EDITORES:

Gerónimo Baqueiro Foster
Jefe de Redacción,

Daniel Castañeda
Director en funciones,

Carlos Chávez
Director,

Vicente T. Mendoza
Administrador,

E. Hernández Moncada

Jesús C. Romero

José Pomar

David Saloma

José Rolón

Luis Sandi Meneses

SUBSCRIPCIONES

| | | |
|---|---|---|
| En la República Mexicana: | Por 6 meses..... | $ 3.00 |
| | Por 1 año..... | „ 6.00 |
| En el Extranjero: | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*Notas.* 1.—La correspondencia debe dirigirse a Daniel Castañeda: Calle de la Moneda núm. 10, o apartado núm. 1942, Ciudad.
2.—Solicitamos el canje nacional y extranjero.

# SUMARIO

*Festivales Sinfónicos de Música Panamericana*..... 3

Luis SANDI MENESES
*La música moderna*..... 5

José POMAR
*Las cátedras de composición y las aduanas*..... 12

Carlos CHAVEZ
*Nacionalismo musical.—II. El arte popular y el no popular*..... 18

José ROLON
*Diversas modalidades de la enseñanza de la composición* 23

Darío MILHAUD
TRAD. ESPERANZA ALARCON
*Francis Poulenc y "Les Biches"*..... 40

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero*..... 45

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 47

En el próximo número:

La Música de México, por Carlos Chávez.

El Canto de Concierto, por María Bonilla.

# FESTIVALES SINFONICOS DE MUSICA PANAMERICANA

## CONVOCATORIA

NO es un sentimiento provincialista el que anima la idea de estimular la música sinfónica de los países de América. Es, simplemente, que las instituciones del mundo que están en posibilidad de hacerlo no lo hacen y de que la música europea no requiere más del que tiene. Priva la producción europea no sólo en Europa sino en América por muchas razones, entre otras, porque en general es excelente y porque los directores europeos lo son de todas las orquestas sinfónicas, inclusive las americanas del Sur y del Norte (con tan solo una o dos excepciones) y dan preferencia a la música de su país, donde quiera que estén.

No puede decirse que la producción de América no se haya impuesto por falta de calidad; en realidad no se conoce. Se encuentra desperdigada y desalentada y hay que buscarla y reunirla. Si existe una buena producción aún ignorada, ésta debe ser comprendida y difundida localmente para que después llegue a serlo universalmente. La formación y difusión de repertorios de música latino y norteamericana, además de alentar tal producción, vendrá en se-

guida a dar mayor interés y riqueza al acervo universal. Las instituciones americanas que tiendan al engrandecimiento de una cultura propia, deben dar estímulo a esa producción, no con premios en metálico, sino con ejecuciones públicas y con crítica buena y sana.

La Orquesta Sinfónica de México y la Revista "Música" ofrecen ambas cosas y al efecto hacen un llamado a todos los compositores del Continente Americano, para que desde esta fecha, hasta el último de junio de 1931, remitan en la forma que se indica al pie, las partituras de obras sinfónicas que consideren de interés para los públicos cultos. En agosto de 1931 la Orquesta Sinfónica de México hará tres festivales de música panamericana, en los que se ejecutarán doce obras, elegidas por dicha Orquesta y la Revista "Música", de entre las que sean recibidas. Las obras que no se ejecuten serán devueltas a sus autores.

Dichos festivales, que se efectuarán en la Ciudad de México, serán transmitidos por la poderosa Estación Difusora de Radio de la Secretaría de Educación Pública, para que puedan ser escuchadas en una vastísima zona.

Las obras en cuestión no serán tan solo ejecutadas esta vez, sino que pasarán a formar parte del repertorio permanente de la Orquesta mencionada, que las ejecutará en sus temporadas de conciertos en la Ciudad de México y en sus giras dentro y fuera del país.

Las remisiones deben ser dirigidas así:

Sr. Carlos Chávez,
Director de la Orquesta Sinfónica de México
Moneda 16.
México, D. F.

El remitente debe expresar claramente su nombre y dirección completa.

# LA MUSICA MODERNA

*Por Luis SANDI MENESES*

ES un poco atrevido intentar hacer un estudio sobre la música de nuestra época porque es éste un fenómeno tan próximo que forzosamente resulta poco diferenciado para nuestra percepción confundiéndose con sus antecedentes inmediatos; confusión harto peligrosa y por demás inevitable. Sin embargo es necesario intentarlo, aun a sabiendas de que no se dirá en él nada definitivo, porque es indispensable que la crítica empiece a preocuparse por la esencia de lo criticado y no sólo por su formalismo y esto será cuando haya un concepto, o por lo menos la célula de un concepto general de la época, en lo que a arte se refiere, que venga a contener a los varios conceptos de individuos y de técnicas que son los únicos que se traslucen en la crítica actual.

Comencemos por desligarnos, para poder ver con mayor claridad "nuestro caso", de algunos prejuicios. Se admite que toda obra musical de buena calidad puede llegar a ser *clásica,* definiendo lo clásico como lo tradicional, como lo ya aprobado; así se dice, por ejemplo: Debussy fue un revolucionario, un modernista en su época, ahora es ya un clásico. Esta manera de clasificar a los artistas y a sus obras es artificial, vana y el peor enemigo para la comprensión de ambos como parte integrante de una época. El úni-

co que pudo crear un arte clásico en el hombre clásico, y éste es uno de los tipos fundamentales de la humanidad, esto es, una de aquellas formaciones de la historia que han encontrado la expresión clara y precisa de su voluntad de forma. Ahora bien, veamos la voluntad de forma del hombre clásico y comparémosla con la del hombre moderno y veamos si en el curso del tiempo sería posible que se pudieran identificar en forma tal que sus expresiones, esto es, sus productos, pudieran ser connotados por el mismo nombre.

El hombre clásico está situado en un punto de equilibrio entre el instinto y el intelecto; tiene un concepto antropocéntrico del universo y lo circundante lo reduce a sus propias dimensiones; la religión y la ciencia son para él una misma cosa; la medida de Dios es él mismo, su forma, humana; el fin de su arte es la belleza orgánica; los terrores cósmicos que preocuparan tanto al hombre primitivo ya no tienen razón de ser porque el hombre clásico se siente seguro de su saber; para él todo es armonía, todo equilibrio, las lagunas de su conocimiento las llena alegremente con fábulas amables; la redondez de la columna es la de su espíritu, el ritmo de sus estatuas de dimensiones perfectas es el de su vida eminentemente orgánica o, para ser más exactos, la regularidad de su obra es la proyección de la regularidad que el hombre clásico encuentra en sí. Para el hombre clásico es incomprensible la infinitud, todo movimiento debe terminar cadenciosamente; ni las avenidas rectas, que se pierden en la lejanía, ni las agujas de las torres que se desvanecen en la atmósfera prolongando en el infinito su movimiento inicial serían posibles para él. Su concepto del universo está hecho de presentes absolutos; carece de la idea del tiempo como lo concebimos nosotros;



es ahistórico porque todo—dimensiones en el tiempo y en el espacio, ritmo—lo mide por él mismo. El transcendentalismo del arte primitivo no tiene aquí razón de ser y es en cambio arte sensual cuya aspiración suprema es la belleza de expresión.

Las relaciones entre el hombre y el universo que hemos visto que en el hombre clásico eran armoniosas y equilibradas, han cambiado totalmente para el hombre moderno, cambiando por lo tanto su concepto del universo y su voluntad de forma, después veremos como. Al superar el conocimiento clásico del mundo, al perder la seguridad en su saber que hacía la vida del hombre clásico amable y perfecta, el hombre moderno se ve lanzado nuevamente del cosmos al caos, como la primera pareja humana del paraíso por el afán de saber. El hombre ha vuelto, a fuerza de ahondar en el abismo de la ciencia, a ser presa del terror cósmico que el primitivo sintiera antes de toda investigación científica; la relatividad y el materialismo han arrojado a los dioses de los santuarios de la ciencia y de la religión; y he aquí cómo las relaciones entre el hombre y lo circundante han cambiado de claras y tranquilas que eran para el hombre clásico, en confusas y atormentadas para el hombre moderno. Consecuentemente la voluntad artística del hombre moderno ha cambiado en forma que después trataremos de precisar con relación a la del hombre clásico, contentándonos por lo pronto en afirmar que es imposible unir en una sola clasificación a los productos artísticos de dos tipos humanos tan profundamente distintos.

Esto, que es bien claro en arquitectura por ejemplo, todavía tiene que ser explicado en música por razones muy particulares: nosotros no llamamos música clásica a la realizada por el hombre clásico propiamente dicho, sino a la

realizada por la voluntad de forma clásica expresada en el gran acontecimiento artístico de Europa: el Renacimiento. Y como si no fuera bastante este desplazamiento del clasicismo musical de su verdadera época para desorientar a la crítica todavía el retraso con que la música sigue la evolución de las otras artes hace más complicada la distinción de los alcances de la voluntad formal clásica. Pero esta delimitación no es tan difícil si tenemos una idea clara del espíritu y de la morfología del arte clásico y si nos proponemos remontar la corriente del tiempo hasta encontrar el momento en que la rotundez de la línea orgánica y el ritmo apacible del equilibrio perfecto clásico empiezan a ser alterados por las superposiciones de elementos extraños que expresan la inadaptación a los elementos técnicos y la falta de fuerza suficiente para construir una técnica propia. No es mi objeto fijar los límites del alcance de la música clásica pero sugiero que quizá estos se podrían fijar entre la obra beethoveniana.

Hemos visto que es absurdo hacer convivir los productos artísticos del espíritu clásico con los del espíritu moderno y necesariamente hemos de admitir que las normas de juicio deben ser distintas para ambos. La estética, o sea la belleza de expresión, es el mejor criterio para aquilatar los valores del arte clásico pero no lo es para aquilatar los del arte moderno. Arte y estética no son una misma cosa sino en el mundo clásico, y de unir ambos conceptos en todos los casos se motivan falsos juicios y grotescos incidentes. Hasta antes de Worringer se había admitido que la voluntad de arte era inmutable; la capacidad artística podría cambiar, pero la voluntad artística tendría siempre por objeto la reproducción de los modelos naturales. Admitido esto como exacto, el arte clásico, en el que de manera más



perfecta se logra la igualdad de esa voluntad de forma y de la capacidad artística, tendría que ser el patrón de toda valorización artística; pero Worringer, y más que él los hechos, nos demuestran lo absurda de esta supremacía del arte clásico. La belleza no tiene nada que ver con el arte primitivo, ni con el gótico, ni con el actual; la belleza de expresión no preocupa a sus elaboradores que viven en relaciones imperfectas con el mundo; el arte que no es para ellos, aunque por causas distintas, necesidad de los sentidos sino más bien imperativo angustioso del espíritu, busca la fuerza de expresión.

La vieja cuestión del equilibrio entre forma y contenido no existe más, porque llegamos a la conclusión de que cualquiera forma es buena ya que la voluntad artística tiene libertad para escogerla.

Siempre que el arte se hace trascendental, dondequiera que el dualismo entre el hombre y el mundo se hace sensible, la estética no tendrá que ver nada con el arte.

El refundir en la clasificación de "clásica" a toda obra importante musical y aplicarle consecuentemente el mismo criterio (estético) para valorarla es de consecuencias fatales para su comprensión: así vemos que se pretende dar un valor lógico a las construcciones supralógicas del período gótico de la música, al proponer como ejemplo imitable a las obras de los polifonistas del siglo XVI, y que se niega valor a la moderna voluntad de forma al juzgar decadente a nuestra época, sencillamente porque su arte no busca la belleza sino la fuerza de expresión.

Abandonando pues toda idea de "clasicismo" y de "estética" tratemos de explicarnos la música de nuestra época.

Las relaciones actuales entre el hombre y el mundo externo—como decíamos antes—son bien particulares: el

hombre actual siente profundamente el dualismo entre él y el mundo, quizás tanto como el hombre primitivo; se sabe cómo éste rodeado de fuerzas desconocidas de las que sólo percibe los efectos, en parte, pero cuyo alcance total sabe que desconoce por completo y, como siempre que este sentimiento de impotencia ante el mundo viene a acentuar el dualismo de que venimos hablando, el arte se vuelve trascendental; la música deja los estilos declamatorio y descriptivo; pierde su barroquismo y adquiere un sentido arquitectónico; las líneas que la forman tienen un sentido propio aisladamente y el conjunto es una suma de fuerzas vivientes. La línea orgánica, la curva suave que flexiblemente asciende y desciende sobre el muelle sostén de la armonía, deja su puesto a las líneas rectas que se entrecruzan con movilidad infinita, en un anhelo de desmaterialización que empieza por aborrecer el sentido eminentemente orgánico de la armonía supeditada a una melodía. La música ha perdido el carácter de finita, de cosa mensurable al libertarse de los remates, de las limitaciones, del sentido conclusivo de las cadencias; ahora se mueve ya no zigzagueando penosamente en los límites del compás, de la frase, del período, sino lanzándose en una locura de movimiento, con una embriaguez de infinito, con los rectos movimientos de un rascacielos, dejando inconcluso el esfuerzo ascencional de sus diversos ángulos como otros tantos brazos levantados al cielo en actitud desesperada e interrogante.

En el período clásico las líneas terminan suavemente su movimiento inicial; todo espacio tiene una limitación sensible; todo proceso mental su resolución lógica o fabulosa; el hombre cree en la perfección de su ser y todo lo sujeta a la cualidad suya más clara, más inmediatamente aprehensible: la finitud. En el período actual el hombre no



cree en él ni en nada y tiene sin embargo la necesidad, el anhelo de creer, y lanza por todos los rumbos sus antenas indagadoras en busca del sujeto de su fe. Ya no busca el fin de todo movimiento en él mismo porque no cree en ese fin, ni lo resuelve en un místico anhelo de infinito como el hombre gótico, sino lo deja que se pierda en el infinito, pero sin la exaltación del misticismo, sino con la angustia de una desesperada exploración.

Esto que no es sino una modalidad del terror cósmico del hombre primitivo, nos explica el porqué del interés del hombre actual por el arte de los primitivos. Esto, que se explica como una moda, no lo es en realidad en el sentido superficial y vano que se da a la palabra moda: el interés de una época o de un pueblo por las manifestaciones espirituales de otro pueblo o de otra época no es obra de capricho, no es obra de la casualidad sino de íntimas analogías espirituales. Si solo un grupo reducido de peronas se interesara por las artes de los pueblos primitivos se podría llamar a este interés snobismo, pedantería, pero es toda la actual generación la que se interesa por esa forma de arte y ha sido el pueblo, que no mistifica sus inclinaciones, y no las clases cultas, el primero en aceptarla.

Sin embargo, los negros con sus manifestaciones artísticas y los indios americanos con las suyas no entregarán la modalidad de nuestra época; son material que no obstante estar más cerca de nuestro espíritu que el romántico inmediato anterior, todavía nos es extraño; la verdadera modalidad de nuestro tiempo nos vendrá por el camino atormentado y rectilíneo de Varesse, el compositor que más claramente ha sabido comprender que el arte de nuestra época no tiene como ideal de forma la belleza de expresión sino la fuerza de ésta.

*Luis SANDI MENESES*

# LAS CATEDRAS DE COMPOSICION Y LAS ADUANAS

*Por José POMAR*

ALEJADO de todo contacto con la enseñanza de la música, en general, y de especial manera con la correspondiente a la creación sonora, al volver sobre el camino dejado, desprovisto felizmente de la deformación individual que todo medio ambiente imprime por cohesión, por ley ineludible, previa atenta y continua observación, encuentro que casi todos los casos de enseñanza de composición pueden muy bien compararse, por el criterio que guía sus procedimientos, con los correspondientes y usuales al imponer las tarifas de importación a las diversas mercancías que, de paso a su destino, caen bajo la fiscalizadora férula aduanal.

Y, cosa curiosa, no resulta paradójico afirmar que aquellos procederes de taxa aduanal en muchos casos sean más benignos que los estilados en las clases de composición, es decir: que comparando el criterio que rige en aquellos y en estos casos resulta más amplio en los primeros que en los segundos; en aquellos momentos de plena burocracia en acción el celo "profesional" no es dato de importancia: no es



de temerse que los legítimos escrúpulos de un empleado con su nómina al corriente (salvo eventos ajenos al bien obrar) sean usados con el propósito de sentar fama de competencia máxima en su materia, el factor "maestro" queda ahí descartado; pero en casos de rigor técnico, ante las primicias de un candidato a compositor, es seguro que el nombre del mentor y su prestigio bien sentado como armonista profundo, con sutilezas al centésimo de milímetro, se irgan desde el sitial festonado con la admiración de los cofrades para pronunciar el fallo decisivo ante una de las falsas relaciones, ante un acorde incompleto o un retardo mal preparado y busque con ojos escrutadores las irreverencias o herejías contra la ciencia almibarada de este o aquel tratadista que cometió ¡pobre diablo! el ajusticiado tanto como desorientado discípulo.

¡Hay que empezar por una rigurosa disciplina! exclaman con voz grave los señores mentores. ¡Si se desconocen las reglas que gobiernan la formación del edificio sonoro no se pueden violar... cuando se tiene genio! añaden halagando un poco la vanidad (sin compromiso, naturalmente) del futuro emborronador de pautas. Y yo pregunto ¿a qué disciplina, a qué leyes se refieren? ¿a las que ellos emplean como únicas, heredadas de sus maestros, a las que han sido confeccionadas en los laboratorios infecundos del dogmatismo andante en todas las épocas y edades? ¡Pobre recetario que "standariza" los productos, haciéndolos babosos por trillados y ludidos! ¡Pobre fruto de una inspiración, acaso rica y libre en sus albores, pasada por el baño de la caduca ciencia occidental del contrapunto, sale de él como escurrida ave que sufrió el duchazo de la jamona y melosa ama que piensa dejar feliz con inesperado chubasco al triste prisionero de su jaula!

A sobra de prudencia convengamos en la necesidad de esa *sombra del fantasma* que pretenden llamar *rigurosa disciplina* y, admitiéndola como queda pasemos a ver si la que emplean los señores del fisco musical es, según pretenden, la única, la que han usado todos los genios creadores de todas las obras maestras que nos subyugan y emocionan casi a diario.

Y de una atenta mirada hacia el pasado, ajeno el observador a todo prejuicio de cualquier clase que se le suponga, veremos dos cosas, primera: que todo creador hasta hoy, (y desconozco, sin negar, las excepciones que puedan hacerse) ha empezado imitando y, a poco avanzar, ha mandado a paseo las recetas que heredó u obtuvo, siguiendo a la postre su propio dictado, o lo que equivale a haberse formado su propia disciplina; sin que para eso intervenga ¡fijarse bien! la imprecisa y aplanadora "maestría" adquirida en la cátedra y que, si hubiera conservado, le habría conducido a la pululante mediocridad que alcanzaron los sumisos y, segunda: que todos esos creadores, en los linderos de su madurez, sintieron, renegando, el peso de la bárbara disciplina incrustada por razón de la ley de la adaptación al medio, por hábito, costumbre o como quiera llamársele, que se les impuso desde temprana edad mutilando su íntimo sentir al hormar su emotividad a las cosas hechas, a lugares comunes que mecieron muellemente durante siglos a todos los espíritus endebles incapaces de sentir ansia o atracción por lo desconocido.

Y estimo que es el momento indicado para establecer que es absurda, en materia de composición como en otras, una disciplina única para su enseñanza; los casos *discípulo* son los que verdaderamente deben llamarse únicos, no el procedimiento. Claro está que el mentor necesita estar preparado, además de muy diversos conocimientos, con dos elementos básicos para juzgar ante el caso *ALUMNO:* un vasto dominio de *todas las disciplinas,* si es que así quiere llamárseles y un amplio criterio, penetrante y respetuosísimo de la inclinación o tendencia del futuro creador, sin tratar de imponer jamás sus preferencias ni a título de buen o mal gusto y sólo buscando hacer sentir a sus educandos principios generales en todos los pueblos y edades sobre materia artística musical, a mi juicio, preferentemente, en orden retrospectivo, de nuestros días hacia atrás y bajo el aspecto de análisis, nunca de dogma.



Fatalmente, como la enseñanza de la composición, aunque produce estancamientos colectivos y fracasos personales, no es de vital importancia para el ser humano, ni con o sin ella se lesionan los cimientos de la especie, la vieja idea que conserva la enseñanza de la creación sonora por los medios que ataco, en fuerza de pregonarla y declararla única ha llegado a amamantar a los intereses creados y casi no hay quien pueda advertir dentro de ellos su sórdido resultado deformador, mutilador e ilógico por naturaleza.

Pero no importa: a tanto el kilo bruto de acordes por movimiento contrario ¡el más elegante de los movimientos! A tanto menos si al encadenarlos se conservan las notas comunes y, aún más: la tarifa se suaviza si por movimiento directo se evitan las quintas y octavas prohibidas ¡que producen indecisión y pobreza (!) tonal! Claro está, no habían de faltar las exenciones: globalmente las disonancias preparadas y resueltas entran libres de derechos. Pero eso sí, hay enlaces y giros cuya importación está prohibida por los reglamentos: a título de protección a la industria *nacional,* para no lesionar aquellos intereses creados, hay artículos que por ningún motivo pueden entrar al país musical:

son máquinas infernales que asustan y hacen poner temblor en los cuerpos de esa amable aristocracia del contrapunto florido y preceptista, del *tonular* elegante y "chic" que la casta heredó de nuestros abuelos y que, debemos reconocer, está bien hecho como ellos lo dijeron y aplicaron y hasta admitir que carecemos de derecho siquiera para pensar que hay otros caminos mejores que conducen a mejores resultados.

Y hay algo peor en asuntos musicales: acepto que el "vista" aduanal sea apto como nadie para señalar ante un empaque, su procedencia y destino, el contenido que se trate de introducir y que al abrirlo se confirme cabalmente el decir del celoso empleado; pero no me explico que el alumno que lleva varios años de adiestrarse en las aduanas musicales, ante una obra escrita, mediando el factor visual o, lo que agrava hasta la crisis la situación, ante un pedestre enlace de acordes dentro del diatonismo más ingenuo, debiendo tener su oído en las mejores condiciones de educación ya que se trata del vehículo para que lleguen a nuestro ser los sonidos, no distinga en uno u otro momento qué acordes ve y oye.

¡Es la peor de las derrotas del preceptismo defender un reglamento que carece de aplicación y que hace pensar seriamente en que será preferible en el futuro y dentro del sistema, previa adaptación, seguir como texto de las clases de composición algún reglamento de oficina aduanal.

¿Que predico el contrabando? No, la abolición de las aduanas; en materia artística la libre introducción es factor único e indispensable al progreso del arte; sin ella no existirían las obras maestras, ni siquiera aquellas que ¡oh ironía! han servido de ejemplos o modelos a los sesudos dogmáticos de hoy, de ayer y de siempre; obras que en su



época y en la actual son mercancía de la mejor calidad, que se introdujo a espaldas de aquellos reglamentos aduanales y de cara al progreso, a lo fundamentalmente artístico en sus propicios momentos.

Gracias al contrabando artístico musical tenemos la NOTA AÑADIDA en el sistema de los modos griegos, las reformas hechas a la música religiosa por el Glareano, la concepción del sistema de armonía de Monteverde; por él viven Corelli y Haendel, Bach y su hijo Felipe Manuel, Weber, Beethoven, Wagner, Debussy y los cinco rusos y todo el amplísimo concepto actual, que seguramente culminará propagando el empleo del fraccionamiento del tono. Ya lo dije en artículo anterior "son eslabones de una misma cadena ininterrumpida" que representan y fijan de clara manera las diversas etapas de la evolución de la humanidad.

Más, ya es tiempo de terminar, dejando a un lado la parte seria del caso ya que se trata de una actitud cómica del dogmatismo militante: bienvenidos sean los códigos aduanales en materia artística musical, han sido la continua broma, la inocente jugarreta con la que se ha pretendido someter a todo ser libre que tiene la urgencia de exponer el auténtico mensaje que lleva en su interior. ¡Bienvenidos sean los eternos enanos del tapanco musical!

*José POMAR*

# NACIONALISMO MUSICAL

## II

### EL ARTE POPULAR Y EL NO POPULAR

*Por Carlos CHAVEZ*

EL arte popular no piensa si es popular o no, ni sabe tampoco que es arte. Los cantos populares de los indios, digamos, jamás han pretendido un fin artístico. El artista popular crea inconscientemente una obra de arte cuando inconscientemente quiere crear un producto medicinal (canto mágico), un rito religioso (himno o plegaria) o un objeto de uso (sarape). El canto mágico de las fórmulas de encantamiento es originado por el instinto de conservación; los cantos religiosos de los indios o los "spirituals" de los negros tienen una intención puramente religiosa. Ninguno ha querido hacer arte; por eso los artistas del arte popular jamás se toman en serio a sí mismos como tales. Sucede que, independientemente de que la música tiene el objeto mágico o religioso y la ocasión expresa el ritual en que se canta, tiene además un valor puramente musical de arte puro; si los artistas populares hacen arte verdadero es por el solo hecho de que acontece ser artistas nacidos. (Y, quien no tenga buenamente esa vena creadora, se contentará con repetir lo que oye a los otros).

Ahora bien, no queremos decir que esta inconsciencia artística signifique que el artista popular no se dé cuenta de la fuerza de



expresión del arte. Esta es otra cosa distinta; el artista popular es consciente de la fuerza expresiva de los colores que pone en su pintura y en las labores de sus telas, así como de los sonidos que compone en su canto; se da cuenta de que estos sonidos o estos colores, al combinarse, se compensan diversamente y adquieren una proporción cuya belleza le fascina: por eso los usa. Pero aunque él personalmente haga esas combinaciones y compensaciones de colores o sonidos, no atribuye a su persona la belleza obtenida; esta es un misterio que le sorprende. La belleza de su arte quiere que exista, pero no tiene el propósito de crearla, es cada vez un hallazgo. El autor popular no se da cuenta exacta de que es a él a quien se debe "la gloria" de que la música exista...; la audiencia popular, por otra parte, es consciente de la belleza de la música, pero no de la belleza de la música como resultado de la creación de un autor.

Y así es como el arte popular es arte sin pretenderlo, aún sin tener un nombre para designar tal cosa.

Naturalmente, el hecho de que la música o cualquiera otro arte tenga una aplicación directa y que su fin no sea conscientemente artístico en sí mismo, no siempre es razón para que la creación sea espontánea y sincera: la música para satisfacer fines religiosos perderá su calidad de arte despreocupado, de arte porque sí, tan luego como el músico que la origina intente hacer en ella belleza musical. Igualmente el indio del sarape si trata de hacer un hermoso dibujo, una hermosa composición. Los indios de Guadalajara luego que fueron advertidos de que estaban haciendo arte, comenzaron a hacer arte artístico en su cerámica, arte consciente de sí mismo. Ciertamente, el arte popular verdadero no piensa si es popular o no, ni sabe tampoco que es arte. Estas dos características aparecen unas veces con más intensidad que otras. Por ejemplo, entre los indios puros de las regiones apartadas de México se encuentran claramente definidas: el indio canta para acompañar una danza, y la danza es parte de un ritmo mágico o semi-religioso; el indio canta para celebrar una acción, para narrar una leyenda, para festejar un regocijo familiar o social; cuando el indio está triste o contento, o bajo la influencia de una intensa emoción meramente personal, simplemente calla. Su tristeza, su contento, su emoción, encuentran expresión y

desahogo al cantar, pero para cantar necesita un estímulo, una razón extraña; no sabe, no comprende que se puede cantar por cantar.

Entre los griegos, al principio, el arte participaba mucho de las características esenciales del arte popular. Todos practicaban una música que había sido compuesta por un individuo, pero el mero hecho de ser autor pasaba en realidad inadvertido, su nombre no se retenía. Pera el pueblo lo importante era que hubiera música. Por la música tenían importancia todos los elementos que contribuían al trámite de que ella tuviera vida real: autor y ejecutante eran para que hubiera música y celebraciones, su importancia era de andamios. A propósito del teatro, que reunía en sí todas las artes, Combarieu dice: "El autor o procurador del drama, se llamaba al principio "maestro" pero en el sentido completamente práctico de la palabra: "el que enseña"; más tarde fué llamado poeta, creador. Por una anécdota de Plutarco, sabemos que Eurípides instruía él mismo a sus coreutas. Es necesario no representarse al autor como rodeado, desde un principio, de una brillante aureola de consideración. De una manera general, era un "manager" que celebraba una convención con la administración pública: mediante una retribución acompañada de cierto apoyo moral del Estado, se comprometía a hacer representar un número determinado de dramas líricos. En los orígenes, su papel era múltiple: 1º escribía el texto del drama y componía la música, el canto y la danza; 2º era el director y dirigía los ensayos, es decir lo que ahora llamaríamos "metteur en scene"; 3º era actor, desempeñaba los papeles principales; era el protagonista. Como "manager" de los juegos, el "maestro" debía entregar uno o varios dramas; el Estado quería piezas nuevas, pero no daba ninguna importancia al nombre del autor. El "manager" podía dar piezas que él o alguna otra persona hubiera escrito, siempre que estuvieran de acuerdo con las leyes. ¿Cómo se procuraba él una pieza de otro? ¿Por herencia? ¿la compraba? ¿hacía un contrato especial? Esto era de su cuenta..."

Este último hecho corrobora que lo que se consideraba importante era hubiese producido, que existiese el producto artístico, que hubiese música, que hubiese arte que fuera bueno, satisfactorio. Entonces no importaba que el autor teatral "lo cogiera de donde lo hubiera". (Esto, naturalmente, parecerá impropio o absurdo ante las



ideas que acerca de la originalidad tienen en nuestros días los artistas no-populares; pero, ahora y siempre, la originalidad no consiste en las cosas en sí mismas, sino en la forma en que han sido vistas y mostradas ante sí mismo y ante los demás, ante los espectadores, los públicos...)

Después de los griegos, el fin ex-artístico fué poco a poco desapareciendo; ya en el período Greco-Romano los celos y la envidia entre los artistas, las claques entre los públicos, la ambición de gloria entre autores y virtuosos, nos hablan de un arte bien diferente...

Hubo más tarde otro período musical que fué por siglos arte popular; los bárbaros invasores habían aniquilado los teatros, circos y celebraciones donde el profesionalismo romano había alcanzado el más absurdo y risible grado de burguesía y conciencia de sí mismo; por otra parte, la Iglesia perseguía y dominaba siempre que podía todo lo que no fuesen sus propias creencias y prácticas.

Sin embargo, había una música que vivía un poco furtivamente, un poco a hurtadillas, un poco escondida, pero un poco en todas partes: los restos de la música pagana, la música rústica, la música primitiva de los mismos bárbaros invasores que no parecía mientras no incorporase la civilización de los conquistadores. Los citaredas, algo así como semi-profesionales, que la Iglesia excluía, pero en contacto un poco con la ciudad, un poco con la vida rústica o semi-urbana, eran los agentes de esta música sin lugar y sin ocasión, sin fin preconcebido, sin casa, sin templo, sin teatro, sin motivo fausto que celebrar: no había en realidad un fin exartistico. Era la música que se cantaba diciendo:

Chanson legiere a entendre
Ferai, car bien m'est mestiers
Que chascun le puist aprendre
Et q'on le chant volontiers. (1)

Pero si en realidad no había un fin exartistico, tampoco era el caso de "el arte por el arte". El artista no quiere cultivar la música

(1) Canción agradable de oir
Haré, pues bien hé menester
Que cualquiera la pueda aprender
Y que la canten con gusto.
*Canon de Béthun; siglo XII.*

porque sea arte, sino simplemente porque "es su oficio", porque eso es lo que sabe hacer. En lugar del deseo religioso, científico (como entre los teóricos de la Iglesia en la edad media) o político, hay un simple deseo de hacer una música "fácil de comprender" y que se cante con gusto; el autor no importa, no espera glorias ni aún reconocimiento; no escribe su obra, no quiere escribirla, no le importa perpetuarla; su obra no vale porque existirá sino porque existe; la escritura era considerada simplemente como un aide-memoir.

Sin embargo, esta fué la puerta del "arte por el arte".

Bien pronto el trovador querrá crear arte, tener gloria, perpetuar su obra escribiéndola, etc., pero notemos cómo entonces, claramente, la música de los trovadores no es ya lo que queremos decir por música popular, deja de ser música popular automáticamente.

Veamos, pues, cómo es cierto que lo que queremos decir por arte popular es ese arte que no piensa si es popular o no, ni sabe tampoco que es arte. Y porque el arte popular es así, es tal vez por lo que, con toda razón, en nuestros días tornamos nuestra vista hacia él: no por ser popular, sino por ser inconscientemente artístico, y como un medio de encontrar en él una sinceridad de expresión que mucho anhelamos.

*Carlos CHAVEZ*

# DIVERSAS MODALIDADES DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION(1)

*Por José ROLON*

DE todos los problemas que agitan y conmueven nuestra vida musical actual, ninguno, seguramente, es de tan vital importancia, ni de tamaña trascendencia, máxime en estos momentos en que un verdadero afán reconstructivo palpita de un confín al otro de la Patria, y un anhelo de renovación en los diversos órdenes que constituyen el organismo de nuestras actividades, imperan en todas las conciencias, ninguno, vuelvo a repetir, podrá compararse a aquel que se refiere al examen, estudio y adopción de un sistema de la enseñanza de la composición adecuado a nuestras necesidades de hoy, y a nuestro actual modo de pensar; de un sistema que no sólo no se convierta en valladar que impida y entorpezca al alumno la búsqueda de nuevos senderos y de nuevas posibilidades, dentro del infinito dominio del arte, sino que más bien lo inciten a ir siempre hacia horizontes más amplios, donde explorar terrenos fértiles y vírgenes que le permitan expresarse musicalmente de manera franca y natural, conforme a su temperamento, su ética y su propia sensibilidad. De allí dependería, sin duda alguna, la completa cristalización de una escuela seria de perfiles netamente nacionales.

Nadie podrá estar en desacuerdo, al menos así lo pienso yo, que para llegar a ese término, aparte del factor alumno, que es el prin-

(1) Conferencia leida el 30 de junio por su autor, en el Conservatorio N. de Música.

cipal, necesítase armar aquel de un acervo técnico de tal manera considerable, que, por si sólo, lo ponga en posibilidad de abordar con toda comodidad y holgura las más complejas fórmulas sonoras que el arte moderno nos brinda, para amoldarlas a su idea y a su natural sentir racial.

Más ¡he aquí el grave problema! Para la adquisición de esa técnica, que, alquien ha dicho, es la esencia misma del arte, necesítase también de una disciplina fuerte, que si no está modelada dentro de un criterio en el que campée una larga y esclarecida liberalidad, y encaminada, ante todo y por todo, hacia un solo y único objetivo: la absoluta emancipación final del alumno, tórnase indefectiblemente en arma formidable capaz de destruir, parcial o totalmente, aquello que con mil afanes y paciencia trató de crearse.

Estudiar, pues, la manera de evitar los peligros que puedan entorpecer, obstruccionar o retardar el natural proceso técnico del alumno o su completa evolución, es lo que trataré de desarrollar en esta conferencia.

* * *

"De todas las posibles explicaciones de un mismo hecho, la que se tiene como más verdadera es la más sencilla", dice un axioma usual. Partiendo de ese principio podremos deducir que: el método o sistema de enseñanza cuya médula orgánica reposa en la complicación y el embrollo, es, seguramente, el que menos cerca está de la verdad integral.

La técnica de la composición, como todo el mundo lo sabe, se adquiere por medio del estudio de la armonía y el contrapunto, y, desgraciadamente, no abundan los tratados de esas materias que se distingan por la sencillez y la claridad. La mayor parte de entre ellos son difusos, a veces sus preceptos son hasta contradictorios, y no es raro que caigan aún en la más flagrante de las pedanterías.

Esto indudablemente ya tiene mucho de inconveniente y reprochable, y da lugar, además, a poner en tela de juicio su completa autenticidad. Pero hay algo que no se sabrá condenar lo suficiente en la mayoría de esos tratados, y es el fondo rutinario y dogmático que lo rige. Este si es un peligro grave para el alumno, porque el dogmatismo en arte es el más encarnizado enemigo de la espontaneidad, es decir, del valor más alto y preciado del artista, y, como el hombre por idiosincracia es dogmático, de ahí que la enseñanza ceñida a esa modalidad, una de cuyas ilusiones fundamentales es la directa substitución de lo abstracto por lo concreto, determine ese prestigio y ese poder de sugestión que tanto para el maestro como para el alumno tiene, al grado que, sólo quien posea una fuerza de voluntad, y una independencia de carácter verdaderamente excepcional, podría, no sin dificultad, substraerse a su influencia absorbente y aniquiladora.



Esto es tan rigurosamente cierto, que está en la conciencia de quienes hemos luchado durante largos años a fin de despojarnos de todo ese lastre con que va aparejada tan funesta enseñanza.

Pero lo más curioso del caso es, precisamente, que, todas esas teorías enseñadas por la mayor parte de los tratadistas, que nos han sido impuestas como inmutables, a las cuales dócilmente hemos rendido parias por años y más años, se apoyan en una escala artificial.

Esta anomalía era señalada, desde hace proximadamente 28 años, con gran clarividencia, amplio criterio, y sobre todo, con un valor verdaderamente raro en aquel tiempo —no debemos olvidar que apenas acababa de revelarse Peleas y Melisande— por el ilustre organista y eminente pedagogo Jean Huré, fallecido por desgracia hace apenas cerca de tres meses y quien, desde entonces, combatía con gran tesón en Francia ese falso y hermético concepto pedagógico, y daba al magisterio y a la juventud el grito de alarma.

¡Tendré necesidad de subrayar la cantidad de ataques y anatemas que, por tal crimen, se desataron en su contra, en aquella época, en la cual aún prevalecía en todo su apogeo y esplendor el culto por la escolástica!

Afortunadamente los tiempos han cambiado, y aquel hombre fuerte tuvo la satisfacción de ver realizados, antes de morir, sus deseos.

Hoy día, Francia va, indudablemente, a la vanguardia de todas *las escuelas* musicales del mundo, precisamente por esa larga y amplia liberalidad en la enseñanza, preconizada con tanto celo por aquel notable artista.

Como en general son tan poco conocidos sus sutiles y jugosos comentarios a los "dogmas" en que los tratadistas fincan sus llama-

das inmutables doctrinas, y como, por otra parte, encajan tan admirablemente en lo que vengo tratando, no puedo resisitir la tentación de transcribir algunos de entre ellos, con algunas ampliaciones de mi cosecha, para comprobar que, si efectivamente fueran inmutables, como ellos lo pretenden, habría de comenzarse por declarar falsas todas las grandes obras de los grandes maestros, de todas las épocas y de todas las escuelas:

## I

## MOVIMIENTOS MELODICOS

a) Los intervalos melódicos más grandes que la quinta justa son prohibidos; en rigor podrá tolerarse la sexta menor.

b) Evítese cuidadosamente los arpegios y los intervalos disonantes en tres notas.

c) Evítese el tritono (cuarta aumentada y su inversión quinta disminuida).
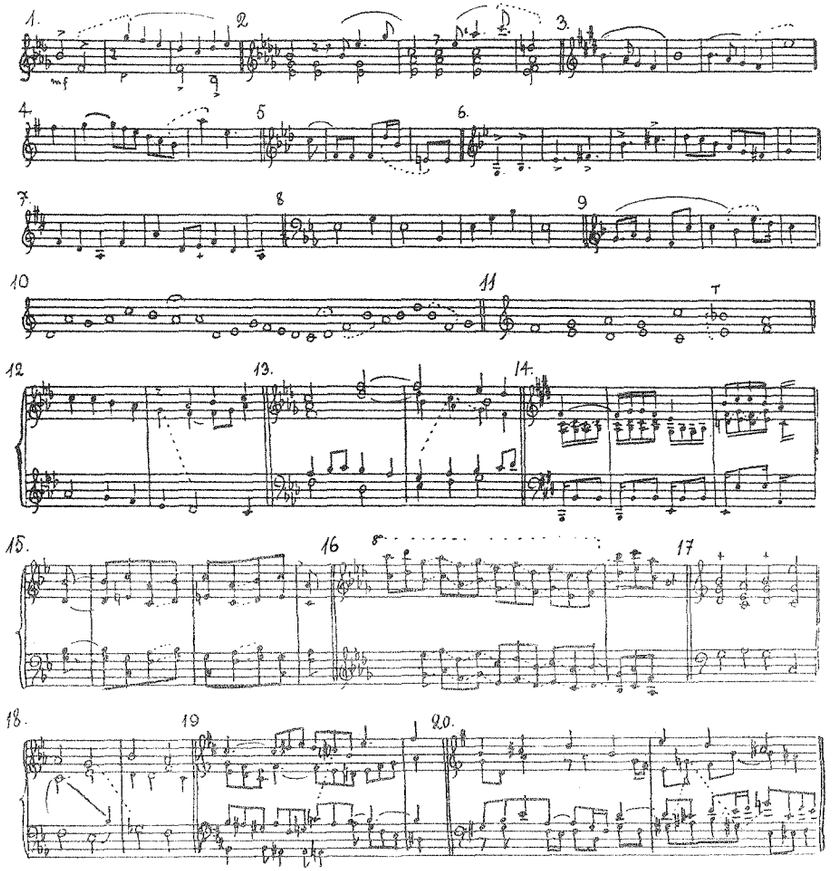
"Ciertamente, expresa Huré, esos preceptos son excelentes; son digamos así, los "loqueros" de la música, pero ¡Cuántos nobles atrevimientos y geniales hallazgos se perderían si se tomasen como dogmas...! Algunos ejemplos tomados al acaso, podrán plenamente demostrarlo: Bach escribió el sublime tema de fuga: Ejem. 1 y el no menos bello: Ejem. 2, en que se encuentran dos admirables novena menor y séptima disminuída, respectivamente, que violan el inciso a).

El puro César Franck escribe esto: Ejem. 3 y Gounod esto otro: Ejem. 4 que quebranta el mismo principio empleando ambos una séptima menor.

Como infractores al inciso b) señalemos a Bach con el tema de fuga del Ejem. 5, a Scarlatti en la famosa fuga llamada del "Gato": Ejem. 6. Al austero Brahms que en un famoso "Lied" escribe: Ejem. 7, y Beethoven con el magnífico tema: Ejem. 8.

En cuanto al último inciso c) Gounod escribe, Ejem. 9, que Hure encuentra "adorable" y cuyo encanto nada podrá substituir".

Los ejemplos de violaciones semejantes pululan en las obras de todos los grandes maestros.



## II

## MI CONTRA FA EST DIABOLUS IN MUSICA

(Falsa relación del tritono).

"Esta Ley, dice Huré, es la más antigua de toda la música, y también la que causó quizá las más grandes molestias a los autores bien dotados".

En efecto, cuando en una melodía de puros contornos, desprovista de accidentes y de grandes saltos de intervalos, como, en general, eran las melodías primitivas, de pronto se escucha el intervalo de cuarta aumentada o de quinta disminuída, si el oído es delicado, resentirá una impresión desagradable; se tiene además el sentimiento de una falta de unidad de estilo, como verbi gracia: Ejem. 10:

Parece que desde la aparición de la cuarta, fa - si, el estilo ha cambiado bruscamente, de donde resulta un choque. Además, en *sí mismo* —comparado a los dulces y finos contornos vecinos— este tritono es extraño, vago, rudo y desagradable al oído.

Así pues, ese *dogma* que hace del mi contra el fa, el diablo en la música, podrá, en rigor, ser tomado en serio, sólo cuando se trata de viejas melodías escritas en modos griegos eclesiásticos".

"En cuanto al tritono como intervalo armónico, seguramente jamás un músico nato, —ni aún de los de la actualidad— tendría la peregrina ocurrencia, (después de haber preparado su oído a las sensaciones calmadas por intervalos consonantes), de atacar bruscamente el tritono en la forma siguiente: Ejem. 11

Aquí el tritono es insoportable; y si fuese reemplazado ese malhadado mi por un re, la impresión no sería comparable".

En cuanto al tritono diagonal, cuya regla dice:

Cualquiera parte de un acorde no debe encontrarse en relación de tritono con otra del acorde siguiente.

"Todo depende, dice el gran organista, de las circunstancias y del carácter general de la obra". En efecto, las transgresiones a esa ley, llevadas a cabo por los más grandes maestros, han producido al arte, en muchas ocasiones, verdaderos hallazgos de nuevas y bellas sonoridades. El mismísimo Palestrina no tuvo empacho en escribir esto: Ejem. 12. Bach esto: Ejem. 13, y Chopin: Ejem. 14, sacaba después



de un siglo un efecto delicioso de la forma más netamente prohibida de la falsa relación de tritono.

## III

## PARALELISMO

Dos quintas y dos octavas no podrán sucederse, por movimiento paralelo, sobre todo.

"Podría hacerse un libro, afirma Huré, para clasificar todos los casos en que, el paralelismo de las quintas, es excelente, y *ese libro sería inútil,* porque, cualquier hombre de buen gusto encontraría de improviso un nuevo empleo ingenioso del paralelismo sospechoso. Más vale concretarse a decir que, aquí, como en otra parte, es necesario consultar las leyes naturales y obedecer al instinto musical solamente, porque si no se posee ese instinto de manera segura, mejor sería consagrarse a otra carrera".

He aquí dos ejemplos notables de paralelismo tomado de dos maestros a quienes la evolución armónica debe enormemente: Schumann escribía: Ejem. 15 y Chopin: Ejem. 16. ¡Y qué efectos más deliciosos de ambos ejemplos!

## IV

El séptimo grado (nota sensible) debe subir a la tónica cuantas veces éste pertenezca al acorde siguiente.

"¡Cuántos enlaces agradables al oído quedarían suprimidos considerando esta ley como inmutable", dice Huré, Ejem. 17:

Es necesario decir, además, que ese precepto parece no haber previsto que muchas páginas admirables deberían ser escritas sobre modos completamente diversos al moderno concepto mayor o menor?

Recordemos sólamente el genial empleo que Debussy hizo del modo dorio en el Preludio de Peleas, con lo cual logró crear una atmósfera misteriosa y propicia al estupendo drama; el magnífico ejemplo de modo Frigio, que es el principio del tiempo lento de la Cuarta Sinfonía de Brahms y podrían citarse mil ejemplos ilustres.

## V

## PREPARACION Y RESOLUCION DE LAS DISONANCIAS

Toda disonancia deberá ser cuidadosamente preparada y resuelta.

"La preparación y resolución de las disonancias, dice nuestro comentador, son absolutamente naturales dentro de cierto estilo muy puro, y son bastante buenas para acostumbrar el oído del alumno a apreciar por ellas los matices más delicados de la sonoridad, y no podría sino gustar mejor de las riquezas de las armonías atrevidas, y además, aprenderá a no emplearlas torpe e inútilmente, adquirirá por otra parte, mayor elasticidad en su escritura".

Como se ve, este es uno de los pocos preceptos que el gran organista encuentra útil, pero, naturalmente, no como dogma, sino como "auxiliar". En mi entender, así todos son justificables, y en el caso particular que acabo de tratar, estoy enteramente de acuerdo con Huré, quien, a pesar de su liberalismo, o quizá por eso mismo, va hasta reprochar que en el momento de los estudios, se hagan concesiones en tal sentido al alumno. En efecto, como material disciplinario, indudablemente no podrá encontrarse nada más útil ni más substancioso, ya que, puede decirse, toda la estructura del contrapunto severo, se apoya en este principio. Más, no hay que olvidar, que, el contrapunto severo, ni es precisamente la música, ni mucho menos un evangelio. Puede considerarse, digamos así, como unas "andaderas" que, cual niño que comienza a dar los primeros pasos, se impone al alumno para llevarlo de manera segura, hasta el momento en que, ya capaz y fuerte, se le libre para siempre de un aparato que, en lo sucesivo, le sería el más grande de los estorbos. Y continúa nuestro comentador: "Es necesario dejar al discípulo libre, completamente libre cuando compone; pero es necesario también cultivar su oído y su pluma, por medio de la observancia, adaptada y comprendida por él, de los más delicados escrúpulos del instinto musical. Solamente por medio de la *ciencia perfecta* se puede amar la *belleza libre* y despreciar conscientemente el "dogma".

Pueril resultaría hablar de transgresiones de un principio que, desde hace tres siglos nos enseño a violar el gran revolucionario que



fué Monteverde, y que aún se empeñan los tratadistas en imponernos como inmutables.

## VI

## FALSA RELACION DE OCTAVA

Cualquiera parte de un acorde no debe formar un intervalo cromático con otra parte del acorde siguiente.

"En efecto, asienta el eminente pedogogo, la mayor parte de las veces es de una horrible fealdad y casi siempre de una ejecución vocal muy penosa. Pero, no obstante eso, el genio, a menudo ha violado esa ley con gran éxito, y en nuestros días más de un autor ha obtenido efectos encantadores. El gran Palestrina, a pesar de su pureza, no vaciló en escribir: Ejem. 18 y Bach: Ejem. 19 y el mismo: Ejem. 20.

Claro, por estos desacatos y por los anteriormente señalados, esos ilustres varones fueron perseguidos por los preceptistas, quienes los acusaban de faltos de corrección y de clacisismo. Cuéntase que en un proceso eclesiástico cuyas piezas aún se conservan, reprochaban a Bach haber introducido en sus improvisaciones de organista, acordes extraños a las *leyes armónicas*. Mozart en su tiempo, pasó por *obscuro, confuso e incorrecto*. En tiempos de Berlioz, todavía Beethoven estaba considerado como excéntrico y *violador de leyes*. Félix Clement en su historia musical ha consignado, doctoralmente, que, tanto Schuman como Chopin *ignoraban las reglas de la armonía y contrapunto*, y así podríamos continuar los ejemplos indefinidamente.

He aquí como complemento, el último magnífico comentario de Huré:

"Cada una de las reglas impuestas por los dogmáticos es la observación de un *caso particular* que ellos han creído conveniente y útil imponer como *absoluto*. En otros términos, ninguna combinación sonora deberá ser rechazada en *sí misma*. En arte todo depende de las circunstancias; algunos compases de Wagner dentro de la obra de Palestrina serían intolerables, y otros de éste último en la de aquél, dañarían la unidad general; las columnas de un frontis griego harían tan mal efecto sirviendo de peristilo a Notre Dame, como una de las torres de esta basílica, coronando el Parthenon; cuatro versos

de Mallarmé no encajarían en una página de Racine, lo mismo que algunas líneas de éste parecerían extrañas en un soneto de aquél. Es necesario odiar los dogmas, porque estrechan el dominio infinito del arte, y son ellos una de las formas de la ignorancia complicada con el despotismo y la pedantería".

Después de toda esta exposición, quizá no falte quien juzgue que, en tal caso, mejor sería arrojar al cesto de los papeles inútiles tales tratados, y proscribir de la enseñanza de la composición esa serie de reglas enojosas y caducas. Quien tal cosa discurriese, sería a causa de no haberse compenetrado del verdadero significado que en la enseñanza tienen estos libros. Si en vez de imponer al alumno esos preceptos a guiza de *principios inmutables,* se le hiciera saber clara y terminantemente, que sólo debe tomarlos como reglas provisionales; especie de canevá, en el que él, el alumno, formará su disciplina para enseguida desarrollar de manera lógica su técnica y dar equilibrio y ponderación a su escritura; y, además, como corolario de valores técnico-históricos, puesto que, esas reglas, hoy día ya apolilladas de viejas, no fueron, sin embargo, otra cosa en su tiempo, que una nueva conquista en el dominio sonoro, dentro determinado estilo, —no hay que olvidar que cada regla es el producto de la *observación* de las obras maestras que marcaron una etapa, es decir, fueron éstas las que engendraron aquellas y no aquellas las que normaron éstas— esos preceptos, repito, no sólo son excelentes, sino absolutamente indispensables. Es la falta interpretación la que conviene desterrar del ánimo del discípulo, mediante la oportuna intervención del profesor, quien se encargará a la vez de esclarecer o desechar los puntos contradictorios y difusos que, como al principio digo, abundan en la mayoría de los tratados.

He aquí, pues, en síntesis, los trascendentales vicios e inconvenientes de que, a mi juicio, adolece esa enseñanza preceptistas y doctrinaria, por lo cual, sin temores ni vacilaciones podremos llegar a la conclusión, que, esa modalidad, que por desgracia ha echado más raigambres por todas partes, no sólo no es la indicada para llevar al futuro artista por el camino del éxito, sino que, por el contrario, es el más grande peligro contra su espontaneidad y su lozanía.

Algunos amigos y compañeros míos muy inteligentes, doctos y perfectamente bien intencionados, me han esbozado un sistema que



ellos consideran perfectamente capaz de terminar con los males y vicios señalados antes y que yo conceptúo sin embargo, tan peligroso como el anterior, sólo que en orden inverso, por ser precisamente, la antítesis. La tesis que sustentan es poco más o menos ésta: la enseñanza debe estar recogida por la libertad más amplia y absoluta, es decir, sin reglas ni trabas de ninguna especie; el discípulo deberá ser guiado sólo por su instinto y por su temperamento, la base de sus razonamientos reposa en ésto: dicen que el aprendizaje de procedimientos de otras épocas, no sólo es inútil y anacrónico para nuestra manera de pensar y de sentir actual, sino que, deja en el alumno una huella de atraso, y, lo que es peor, de servilismo del cual jamás lograría despojarse, (las verdaderas causas de estos defectos que con justicia señalan, quedaron ya explicadas anteriormente) por lo cual desean que, la enseñanza de la composición en México cambie de manera radical y que se circunscriba a lo extrictamente al día —al decir al día ellos computan de Debussy a Strawinsky— o, por lo menos, opinan, comenzar por ahí para que, una vez que el alumno haya afirmado su mentalidad y su criterio dentro de aquella estética, volver después hacia el pasado ya sin peligro de arcaicas influencias ni de atrevimientos escolásticos.

No cabe duda que, en la parte substancial, tienen toda la razón, y yo estoy con ellos absolutamente, es decir, en condenar con la mayor energía todo aquello que oblitera la iniciativa y la independencia del alumno; pero no lo estoy en cuanto a los medios propuestos para combatir aquel mal, porque tal modalidad de la enseñanza no llevaría al estudiante, ciertamente, a la originalidad que se pretende, sino la extravagancia ideológica producto de la mediocridad técnica, causada por la falta de disciplina.

Jacques Maritain en su precioso libro "Arte y Escolástica" dice: "Para la inmensa parte de trabajo racional y discursivo que el arte comporta, la tradición de una disciplina y una educación por maestros y la continuidad en el tiempo de la colaboración humana, en una palabra, la *vía disciplinae,* es absolutamente necesaria, que se trate de la técnica propiamente dicha, de los medios materiales, o de todo el equipo conceptual o racional que requieren ciertas artes. Tan cierto es que no hay progreso necesario en arte, como que la tradición y la disciplina, son las *verdaderas nodrizas de la originalidad.*

La música de hoy no es, ciertamente, una manifestación esporádica dentro el arte, ni tampoco nació expontáneamente, sino que, tiene sus nexos, sus raíces y sus orígenes, como los tienen todos los idiomas. ¿Quién se atrevería a tachar de inútiles las raíces griegas y latinas para el literato o para el filólogo? Entonces ¿Porqué nosotros los músicos, habríamos de renegar de un pasado y de una tradición que nos brinda un principio sólido y estable? ¿Sería esto siquiera posible?

Gounod es el Prefacio de su "Choix de Chorals de Bach", dice: "La individualidad del genio consiste, según la bella y profunda expresión de un antiguo, en decir de *manera nueva, cosas que ya no lo son: Nove non nova.* La influencia de los maestros es una verdadera paternidad: querer prescindir de ellos es tan insensato, como pretender ser padre sin haber sido hijo". Y al hablar de la estupenda técnica de Bach, dice: "su audacia incomparable está en razón directa de la severidad de su disciplina".

"Como cuestión de probidad, puede mirarse el no enfrontar las formas superiores de un arte, sin haber profundizado antes su técnica elemental", agrega, Charles Lalo en su "Bosquejo de una Estética Musical Científica", y cabe preguntar ¿cuál sería entonces la técnica elemental aplicable a la música moderna? No nos hagamos la ilusión de pensar que nosotros pudiéramos crear una que substituyera con ventaja a aquélla que cientos de cerebros de selección nos han legado en el transcurso de los siglos. En la creación todo obedece a una ley evolutiva y la música no podría substraerse a ella; por lo mismo la armonía moderna no es más que el proceso de técnicas e ideologías anteriores que han venido transformándose y enriqueciéndose, pero bajo la misma base, hasta llegar a su máximo de posibilidades dentro del sistema de 12 sonidos.

Villermin en su "Tratado de Armonía Ultra-Moderna", toma como médula armónica de su sistema, el acorde de "trecena" —que él llama real o mixto, según esté constituida la onceava", es decir, tres acordes mayores superpuestos ascendentes y su inversión descendente con su tónica como eje, o sean los doce sonidos diferentes de la escala cromática e ingeniosamente especula en las relaciones más complejas y atrevidas y da la clave de los problemas sonoros más intrincados de la actual polifonía.



¿Sería racional comenzar por ahí? ¿Cómo hacer percibir al alumno, que apenas, y con dificultad, distingue un acorde perfecto —lo que generalmente sucede en los principios— toda aquella complicación de notas?

Y, si no los oyen distintamente, ¿Cómo hacerlo comprender, y, lo que es más importante aún gustar? El factor oído hay que no olvidarlo, es de tal manera capital en el estudio de la composición, que sin él *nada sólido podrá hacerse.*

Por otra parte, y en apoyo a mi personal criterio sobre el particular, voy a transcribir aquí algunas opiniones autorizadas por venir de autores completamente avanzados y enemigos de toda rutina, y por lo mismo insospechables.

Villermín en su ya citada obra, dice explícitamente en su Avant Propos: "El presente Tratado de Armonía tiene por objeto ayudar al discípulo a adquirir la independencia necesaria, *una vez terminados sus "estudios escolásticos"*, es decir, los que dimanan del pasado; y un poco más lejos en sus consideraciones sobre la técnica moderna dice: "no porque las fronteras sean abolidas, la anarquía musical debe triunfar. El procedimiento politónico *"exige una seria preparación musical"*, fuera del cual no se produciría, sino la más lamentable de las cacofonías. Esos procedimientos no dañan en nada a los *principios clásicos,* sólamente se añade a ellos, para dar al desarrollo musical, toda la amplitud que, hoy día, exige muestra estética y nuestra tendencia natural hacia el infinito". Y como fín de la obra dice: "He aquí terminada la exposición de los grandes principios concernientes a la orientación nueva de la armonía por el cromatismo. Esta obra tal como está concebida, *no podrá servir sino a los armonistas.*

Lenormand en su "Estudio sobre la Música moderna" dice: "Ciertos autores —y es la opinión general extendida en el mundo de los "amateurs"— se figuran que ahora puede escribirse no importa qué; quien tal cosa piensa, es que desconoce el carácter de la evolución actual: Los compositores más audaces y atrevidos son todos técnicos de la más alta habilidad".

Lenormand tiene razón,y tengo la íntima convicción que no se encontraría, seguramente, entre el conjunto de grandes compositores actuales, incluyendo a los más avanzados e independientes, uno que,

en caso dado, no pudiese escribir magistralmente una "Fuga Vocal" en el estilo más puro y severo. Hay más aún; todos y cada uno de ellos deben su independencia y su evolución, precisamente, a las fuertes disciplinas que les fueron impuestas. No importa que los maestros que se las exigieron se llamen Fauré, Rimsky Korsakoff, D'Indy, Dukas, Roussel, etc., todos ellos maestros esclarecidos, ciertamente, que, no sólo han sabido desdogmatizar su enseñanza, sino que, cada precepto lo han aprovechado como elemento especial de investigación, con el fin de abrir brecha en el espíritu del discípulo, estimulándolo para que, por medio del análisis y de la observación personal, extrajeran de la fría regla elementos nuevos que, al contradecir aquélla, aporte al arte un nuevo valor estético.

Después de la rápida ojeada que he dado sobre esas modalidades del estudio de la composición, abrigo la esperanza que mi modesto estudio servirá, cuando menos, de vehículo para que se ahonde ese problema del cual depende, seguramente, el porvenir de nuestra música nacional.

Por mi parte, esbozaré un croquis sobre tan interesante tema, basado en la observación y en la experiencia, pues el método que voy a tener el honor de bosquejar, me sirvió a mí mismo de guía durante mi permanencia en la clase del eminente Paul Dukas, donde pude comprobar sus infalibles resultados, cuando verdaderamente asombrado asistí a la rápida evolución sufrida por innumerables jóvenes idos de todas las latitudes y pertenecientes a las más diversas razas. Y, lo más admirable de todo es que, la inmensa mayoría de entre ellos, sin buscarlo deliberadamente, pues su objeto único era hacer música, sin preocuparles nada más, no sólo no perdió sus características etnográficas, sino más bien las afirmó de manera notable, en apoyo de lo cual, sólo mencionaré los casos siguientes: el del notabilísimo español Joaquín Rodrigo, ciego de nacimiento; el del búlgaro Pipkoff y el del ruso Krein, es decir, un latino y dos eslavos de diversas latitudes, cuyas últimas obras construídas dentro de los moldes universales, están saturadas, sin embargo, de ese perfume inconfundible que traiciona al terruño y a la raza. No haré hincapié en la notable evolución de nuestro gran compatriota Manuel M. Ponce, por ser conocida de todo el elemento musical de México.

He aquí dicho programa:



I. Educación continuada e intensiva del oído, órgano tan esencial al músico, como la vista al pintor, hasta lograr que aquél se familiarice con las más sutiles gradaciones de no importa qué combinación sonora. Huelga subrayar la vital importancia de este factor capital. Lobe en su Tratado Práctico de Composición, dice: "el discípulo ejecutará sobre el piano diversos acordes en sus tres posiciones. En este estudio deberá ser bien dirigido por el Profesor, *quien* exigirá rigurosamente que sus facultades auditivas se desarrollen lo más rápidamente posible, y, para no volverme a ocupar más de este asunto, diré, una vez por todas, el alumno que no logre adquirir después de cierto tiempo las finezas de oído necesarias para apreciar netamente los diversos matices que existen entre las diferentes formas armónicas, hará mejor en renunciar a sus estudios".

II. En el estudio de la armonía debe prevalecer este punto de vista: que, no obstante estar regido por una fuerte y severa disciplina clásica, indispensable para adquirir la técnica, el alumno no se apegue o encariñe con aquellas fórmulas arcaicas y envejecidas, sino que, por el contrario, ya sea por una innata inclinación, —lo que a menudo sucede— por el influjo de una crítica hábilmente manejada, o por el ambiente que durante los estudios el maestro sepa crear, el gusto del discípulo evoluciona al grado de estar al final de los mismos perfectamente identificado con el sentido armónico de su tiempo.

III. Paralela y obligatoriamente el alumno debe abordar la composición propiamente dicha, que será *absolutamente libre,* para cuyo objeto se le darán los rudimentos necesarios, y, a medida que su desarrollo técnico lo permita, se encaminará su trabajo hacia las grandes formas, las cuales le serán explicadas desde un principio para que se familiarice perfectamente con ellas. Liszt decía a menudo a sus discípulos: "C'est en forgeant qu'on devient forgeron". Proverbio que, en nadie podría encontrar mejor aplicación que en el aspirante a compositor. Por otra parte, la composición libre, bien dirigida, desarrollará en el alumno su sentido rítmico tan indispensable en la música moderna, que cada día entra más y más en el dominio polirítmico, y además neutralizará los residuos de escolástica que la "disciplina del oficio" pudiesen dejar en el alumno.

IV. Los Estudios de Contrapunto Libre deberán ser siempre encaminados hacia un plano, en que, el alumno tenga la clara y tácita

visión que su trabajo es, ante todo, una preparación artística de carácter intelectual, para llegar a un fin de orden superior, y no un objetivo meramente mecánico para encontrar combinaciones que, más afinidad tendrían con un rompecabezas chino que con una manifestación espiritual. Exaltar la superioridad de la escritura contrapuntística, será una de los principales puntos de vista del maestro, hasta lograr que el alumno comprenda la admirable estructura y vitalidad de esa técnica, única que resiste victoriosa los embates del tiempo, pues si echamos una ojeada a la evolución, propiamente dicha, armónica, de Rameau a nuestros días, veremos como cada tres lustros cambia la armonía por sentirse ya envejecida; en cambio, la nacida del contrapunto es siempre nueva.

V. El estudio de la Fuga sería apegado no a lo que se ha convenido en llamar "Fuga de Escuela", fórmula rígida y seca, y, por lo mismo, antiartística, sino a la admirable gran forma que Bach llevó a la cumbre, es decir, deberá ser música ante todo y música de la más alta calidad, pues tomado únicamente como medio para especular en escuetas combinaciones, no sólo no tiene ningún valor estético, sino que es hasta nocivo y perjudicial. El continuado trabajo de la Fuga Libre es el medio más eficaz y seguro para adquirir la completa independencia en la escritura, y lo que más servirá para la última etapa del compositor, que es la orquestación.

VI. Esta será orientada desde luego hacia los más modernos procedimientos; pero, al mismo tiempo se le harán estudiar a fondo al alumno las más notables obras de los grandes sinfonistas, haciendo hincapié en las fórmulas especiales de cada maestro. El ahondamiento de esto es de la más alta importancia.

VII. Excitar la modestia y la simplicidad en el alumno; crear en su ánimo la inquietud y fomentar continuamente su curiosidad hacia todo aquello que, en el concepto del profesor, sea intersante y nuevo, ya sea en el orden técnico, o ideológico, será una de las grandes preocupaciones del mismo durante el curso de sus estudios.

VIII. Un espíritu de sana crítica debe imperar en todos los grados en que se dividan los cursos, y el profesor estimulará constantemente a los alumnos para que emitan sus juicios sobre los diversos trabajos presentados por sus condiscípulos. El alcance de esto es de tal magnitud, que me atrevo a afirmar, no hay nada que contribuya



a la formación del buen gusto y a crear el juicio de observación del alumno, como un análisis crítico razonado y bien dirigido; decir buen gusto y juicio de observación, es tanto como hablar de la esencia misma del arte.

He aquí los lineamientos generales de una modalidad en la enseñanza de la composición, cuyos tangibles beneficios yo mismo he experimentado. Quizá podrá tener sus errores, sus lagunas como todo lo humano; pero de cualquier manera que sea, su eclecticismo, su liberalidad, calculados para conducir al alumno desde la más alta cultura y ciencia musical, hasta lo que Paul Dukas profundamente llama "l'ignorance adquice", le aseguran una superioridad incontestable sobre no importa qué sistema.

En suma, toda su base se refunde en dos hechos capitales y únicos; y si hubiese de usarse una fórmula que sintetizara su substancia, parodiando al viejo director, yo propondría ésta: poca teoría y mucha práctica y observación.

México, mayo de 1930.

*José ROLON*

# FRANCIS POULENC Y "LES BICHES"

*Por Darío MILHAUD*

Trad. por *Esperanza ALARCON*

DE todos los músicos que se han revelado después de la guerra, Francis Poulec es el único que no participó en el movimiento musical revolucionario de 1913. Demasiado joven aún, asistió de lejos a las postreras humaredas de los cohetes tirados por los últimos impresionistas y a las primeras representaciones de la "Consagración de la Primavera" que hicieron desplomarse como castillos de naipes muchas músicas sutiles. La creación de Parade, en 1917, por los ballets rusos, fue el grito de rebeldía de la joven generación. Satie, el buen maestro de Arcueil, se mostró sordo a las influencias de Wagner y Rimsky-Korsakov que devastaban nuestra música y encontró por fin el momento de hacer oir su voz y de imponerla en la más pura lengua francesa.

Encontrada nuestra tradición y despejado el terreno, no había más que trabajar. Francis Poulenc llegó todo juventud, tranquilo y seguro de sí mismo, después de un punto y seguido en la línea de la historia musical, con el porvenir ante él.

Se preguntó un día a M. Vicente D'Indy qué pensaba sobre el porvenir de la música y respondió: "La música será lo que el próximo músico de genio quiera que ella sea".



He pensado en estas palabras que se atribuyen al autor de Wallenstein el día que conocí a Francis Poulec. Fue en 1919. Regresaba yo de los trópicos, con el corazón pleno de mis viajes en las selvas sudamericanas, abundantes en pájaros multicolores, monos, papagayos, orquídeas, lianas; de largos ríos interminables al sur de las Antillas, que pasan, viajeros alucinados, de una isla a otra sobre el camino de retorno. Encontré a Poulenc en casa de un amigo. Este joven militar (aun pertenecía al ejército) me tocó los *Mouvements Perpétuels* y me cantó el *Bestiaire* que acababa de terminar. Su personalidad se afirmó indiscutiblemente desde sus primeras obras. Después de la audición de la Rapsodie Négre en los conciertos de Vieux Colombier había sentido que "algo había cambiado" y que el porvenir estaba asegurado. Así lo he comprendido desde el primer contacto con la música de Poulenc.

Sería pueril negar las influencias de algún compositor; pero ellas son buenas o malas según el grado de resistencia que ofrece la personalidad del músico sobre la cual se ejercen.

En Francis Poulenc sólo pueden ser excelentes, constituyéndose en ángeles guardianes, en un apoyo, en una elección a cuyo abrigo se desbordará naturalmente su corazón. Su primer amor por Mozart, Erik Satie y el Strawinsky del "Pulcinella" o de "Mavra", debieron contribuir a impulsarlo por la vía que expontáneamente había escogido y preservarlo de los escollos que, por sí mismo, ha evitado siempre.

Después de los Mouvements Perpétuels y el Bestiaire, Poulenc nos da la Suite de piano, las "Cocardes", "Napoli" y las "Tres sonatas para instrumentos de viento".

Todas estas obras son perfectas, "felices" desde el principio al fin, porque la personalidad del autor se da sin violencia, libremente, con una facilidad tal que los críticos han comenzado por extraviarse y preferir, naturalmente, las obras de Poulenc menos verdaderas y que se relacionan más directamente con una forma de escritura que reconocen, como los "Impromptus" y los "Promenades".

En la época de las audiciones de "Cocardes" creyeron que era una broma y reclamaban las "Obras".

*No os daremos nunca "obras"* escribía Poulenc en Le Coq.

Las "obras" que tanto se admiraban entonces eran los largos poemas sinfónicos, laboriosamente desarrollados y orquestados. Debemos regocijarnos con la promesa de Poulenc, porque no solamente se ha sostenido, sino que ha llegado a reunir alrededor de su nombre la aprobación del público y de la prensa con "Les Biches".

La música de "Les Biches" es exactamente lo que se esperaba de su autor. No conozco música que me emocione tanto como ésta. Así como Poulenc ha evitado el fastidio de largas horas convencionales ha sabido alejarse igualmente del elemento pintoresco. Su música es siempre música pura y en "Les Biches", ballet con canto, estriba en no tener escenario, asunto, ni nada que sugerir, explicar o comentar. Ninguna trama literaria, ninguna precisión de datos en las costumbres. Estamos en plena fantasía y la música ha volcado en el corazón su alegría. Este ballet se compone de una serie de danzas donde la melodía se desarrolla sin trabas, se insinúa, se envuelve y se desenvuelve con una riqueza, una elegancia, un encanto y una ternura que sólo las obras de Poulenc nos ofrecen con tanta abundancia y generosidad.

Las voces intervienen en tres fragmentos. Utilizó como texto para su música poesías anónimas del siglo XVIII: un pretexto solamente para introducir el elemento vocal en la orquesta.

Este ballet comprende una Obertura, un Rondó, una Canción danzada, un Adagietto, el Juego, el Rag-Mazurka, una Canción danzada y el Final.

Cada una de sus partes es un fragmento tan completo como una sinfonía. La orquestación es sobria y clara. Procede frecuentemente por duplicaciones cuyo sabor proviene de la elección muy juiciosa y de la variedad de los instrumentos duplicados. La percusión es siempre discreta y siempre empleada con exactitud donde es necesario y en el grado que debe serlo. El empleo de dos tambores de diferentes tamaños cuya separación de timbres están aproximadamente en relación de quinta da una impresión muy particular. Los metales son tratados en blok, sencillamente, para marcar los acentos con un golpe seco. En las maderas utiliza todos los recursos de los instrumentos con un tacto extremado donde los menores matices tienen su importancia. Además, emplea los clarinetes en el registro agudo y el pequeño clarinete de mi bemol en el grave; emplea, por otra parte, tres flautas, tres oboes y tres clarinetes, etc.



Cada clarinete tiene, en consecuencia, su equilibrio orquestal propio; algunas veces sólo utiliza una parte del cuarteto de cuerda; otras, especialmente en el adagietto, los violines van divididos para obtener una especie de balanceo tan particular que semeja a priori, en este pasaje, convenir más al piano y que, por el contrario, produce un efecto tan perfecto en los instrumentos, que creo que esta danza es una de las más felices como escritura en toda la obra.

La variedad de las partes permite a Poulenc la más grande diversidad de sentimientos. El brío del *Rondó* y el vigoroso ímpetu de la primera *Canción danzada* o del *Juego,* le dan todavía más valor al encanto exquisito del *Adagietto* o del *Andantino.*

En las partes cantadas ha evitado maravillosamente los escollos que consistían en usar temas de canciones populares. Nos imaginamos las fantasías grotescas o las variaciones serias de *Nous n'irons plux aux bois,* bosques hipotéticos que no hubieran dejado de servir de andamiaje a los discípulos de la Schola que creían en la armonización dogmática de nuestro folk-lore, Poulenc había evitado ya este procedimiento en *Cocardes,* porque hace falsas canciones populares. Inventa la melodía que pudiera ser célebre como cualquier estribillo de nuestra infancia; pero que conserva el sello de su personalidad.

En el *Rag-Mazurka* toda la poesía y la alegría precedente se destacan: la emoción crece; entra de golpe en otro plano. A fuerza de gracia y vivacidad sentimos por último una tristeza, una grandeza que se convierte en una verdadera angustia, en un sentimiento noble y trágico que conturba violentamente.

En el final nos encontramos a plena luz. Es la única parte de la obra que no está del todo desligada musicalmente de los otros fragmentos excepto ciertas reminiscencias del principio de la obra en las frases de transición de un fragmento a otro, o la insinuación del ritmo a dobles corcheas regulares del Adagietto en los últimos compases del andantino. A la mitad del final otros muchos motivos es-

*No os daremos nunca "obras"* escribía Poulenc en Le Coq.

Las "obras" que tanto se admiraban entonces eran los largos poemas sinfónicos, laboriosamente desarrollados y orquestados. Debemos regocijarnos con la promesa de Poulenc, porque no solamente se ha sostenido, sino que ha llegado a reunir alrededor de su nombre la aprobación del público y de la prensa con "Les Biches".

La música de "Les Biches" es exactamente lo que se esperaba de su autor. No conozco música que me emocione tanto como ésta. Así como Poulenc ha evitado el fastidio de largas horas convencionales ha sabido alejarse igualmente del elemento pintoresco. Su música es siempre música pura y en "Les Biches", ballet con canto, estriba en no tener escenario, asunto, ni nada que sugerir, explicar o comentar. Ninguna trama literaria, ninguna precisión de datos en las costumbres. Estamos en plena fantasía y la música ha volcado en el corazón su alegría. Este ballet se compone de una serie de danzas donde la melodía se desarrolla sin trabas, se insinúa, se envuelve y se desenvuelve con una riqueza, una elegancia, un encanto y una ternura que sólo las obras de Poulenc nos ofrecen con tanta abundancia y generosidad.

Las voces intervienen en tres fragmentos. Utilizó como texto para su música poesías anónimas del siglo XVIII: un pretexto solamente para introducir el elemento vocal en la orquesta.

Este ballet comprende una Obertura, un Rondó, una Canción danzada, un Adagietto, el Juego, el Rag-Mazurka, una Canción danzada y el Final.

Cada una de sus partes es un fragmento tan completo como una sinfonía. La orquestación es sobria y clara. Procede frecuentemente por duplicaciones cuyo sabor proviene de la elección muy juiciosa y de la variedad de los instrumentos duplicados. La percusión es siempre discreta y siempre empleada con exactitud donde es necesario y en el grado que debe serlo. El empleo de dos tambores de diferentes tamaños cuya separación de timbres están aproximadamente en relación de quinta da una impresión muy particular. Los metales son tratados en blok, sencillamente, para marcar los acentos con un golpe seco. En las maderas utiliza todos los recursos de los instrumentos con un tacto extremado donde los menores matices tienen su importancia. Además, emplea los clarinetes en el registro agudo y el pequeño clarinete de mi bemol en el grave; emplea, por otra parte, tres flautas, tres oboes y tres clarinetes, etc.



Cada clarinete tiene, en consecuencia, su equilibrio orquestal propio; algunas veces sólo utiliza una parte del cuarteto de cuerda; otras, especialmente en el adagietto, los violines van divididos para obtener una especie de balanceo tan particular que semeja a priori, en este pasaje, convenir más al piano y que, por el contrario, produce un efecto tan perfecto en los instrumentos, que creo que esta danza es una de las más felices como escritura en toda la obra.

La variedad de las partes permite a Poulenc la más grande diversidad de sentimientos. El brío del *Rondó* y el vigoroso ímpetu de la primera *Canción danzada* o del *Juego*, le dan todavía más valor al encanto exquisito del *Adagietto* o del *Andantino*.

En las partes cantadas ha evitado maravillosamente los escollos que consistían en usar temas de canciones populares. Nos imaginamos las fantasías grotescas o las variaciones serias de *Nous n'irons plux aux bois*, bosques hipotéticos que no hubieran dejado de servir de andamiaje a los discípulos de la Schola que creían en la armonización dogmática de nuestro folk-lore, Poulenc había evitado ya este procedimiento en *Cocardes*, porque hace falsas canciones populares. Inventa la melodía que pudiera ser célebre como cualquier estribillo de nuestra infancia; pero que conserva el sello de su personalidad.

En el *Rag-Mazurka* toda la poesía y la alegría precedente se destacan: la emoción crece; entra de golpe en otro plano. A fuerza de gracia y vivacidad sentimos por último una tristeza, una grandeza que se convierte en una verdadera angustia, en un sentimiento noble y trágico que conturba violentamente.

En el final nos encontramos a plena luz. Es la única parte de la obra que no está del todo desligada musicalmente de los otros fragmentos excepto ciertas reminiscencias del principio de la obra en las frases de transición de un fragmento a otro, o la insinuación del ritmo a dobles corcheas regulares del Adagietto en los últimos compases del andantino. A la mitad del final otros muchos motivos es-

tán evocados: el autor da una mirada retrospectiva y puede concluir su obra con valentía.

La impresión general que deja la audición de "Les Biches" es la de un clasicismo absoluto. Nada de fechas; es la música de siempre que conservará intactas su frescura y gracia juveniles.

No solo las exigencias musicales se hallan siempre plenamente satisfechas; la obra posee el valor intrínseco de cualquiera bella sinfonía clásica; pero nunca han sido sobrepasados los límites del cuadro propuesto y la música queda siempre admirablemente hecha para ser bailada. Desde la primera a la última nota este ballet es un positivo encanto.

*Darío MILHAUD*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. de ROLON*

## PARIS

*MANUEL de Falla* ha sido aclamado en un festival que le fué dedicado, cuyo programa estaba compuesto exclusivamente de obras suyas, las cuales dirigió personalmente.

Es bueno que de vez en cuando un compositor como él, músico serio y puro, venga a dar el *"la"* a sus intérpretes y a recordar a los directores de orquesta el movimiento exacto de sus partituras. En este sentido la ejecución del "Amor Rojo' fué ejemplar y en extremo instructiva. "El Retablo de Maese Pedro" (con texto del Quijote) fué dicho con sobriedad y precisión casi ascéticas. Esta composición tiene el lugar más alto en la obra de Falla y es verdaderamente única en la producción moderna, por la perfecta realización de un cuadro de efectos múltiples y a veces opuestos. En esta obra, Falla expresa con gran arte, y con medios de apariencia rudimentarios, la filosofía más profunda y sensible. El lenguaje es nuevo al servicio de la leyenda y la orquesta le imprime un colorido especial.

* * *

"Christus". Oratorio en tres partes, de Franz Liszt, escrito entre 1863 y 1866, cuya duración está cerca de alcanzar cuatro horas lo cual contribuyó tal vez a que la partitura esperara más de sesenta años para ser presentada íntegramente en París. Dirigido por Ernest Levy y ejecutado por "Le Choer Philarmonique de París" y la Orquesta Straram.

Liszt, después de haber llevado la vida más brillante que un artista pueda imaginar, logra ser admitido en Roma en las órdenes menores y expresa sus aspiraciones místicas en "Christus" con sus tres partes: "Oratorio de Navidad", "Después de la Epifanía" y "Pasión y Resurrección".

En general la obra está hecha desde las primeras frases con gran sobriedad y establece una atmósfera de recogimiento que sorprende en un Liszt. Sólo de vez en cuando el clamor de un mundo agitado por preocupaciones místicas recuerda a Liszt profano.

* * *

*Héctor Villa Lobos,* fecundo compositor Brasileño, presentó en

un segundo festival un conjunto interesante de obras pertenecientes a diferentes épocas de su evolución musical, abarcando de 1912 a 1925.

En ellas se ven las dotes indiscutibles de su autor, así como el trabajo técnico realizado para llegar a obtener una verdadera maestría y encontrar una forma y lenguaje originales con las que ha podido expresarse más libremente y en donde su personalidad, curiosa e interesante, se muestra con gran independencia; me refiero a la forma que él llama *"Choros"*.

El programa ofrece este comentario: "La palabra *Serenata* puede dar una idea aproximada del significado de *Choros*... La palabra *"Choros"* que tiene como traducción literal *Lloro,* es una expresión típica del Brasil, aplicada a los cantores plañidores populares, a los "Trovadores", a músicos que tocan por las calles en la noche y a los que tocan y cantan en las danzas populares".

El "Choros" (Nº 8) (de 1925) para Orquesta y dos pianos, es una obra de importantes dimensiones, potente, de construcción muy libre, de contornos variados y de una gran invención rítmica, melódica y armónica y un extraño colorido orquestal.

Vasto poema evocador de visiones e intuiciones del autor ante los paisajes y costumbres de la vida de los indígenas del Brasil.

## VIENA

*Las semanas de fiesta* (del 31 de mayo al 15 de junio); dos conciertos dirigidos por Bruno Walter. Concierto al aire libre, con el concurso de seis mil voces, para honrar la memoria del trovador alemán "Walter von der Vogelweide" en el 700º aniversario de su nacimiento.

Conciertos en el patio de la casa natal de Schubert.

En el viejo jardín privado del Emperador, la Novena Sinfonía de Beethoven y en el idídico y milenario pueblecito de Moedling, "La Gran Misa" del mismo autor.

En la Opera la presentación del "Chiquillo de Viena" de Salmhofer y una serie de obras de compositores austriacos contemporáneos: "El Jardín de las Rosas", de Julius Bittner. "Mozzek", de Alban Berg. "Violanta" y "La Ciudad Muerta", de Korngold. "L'Evangelimann", de Kienzl y "El Cristo de Fierro", de Oberleitner.

*Ana C. de ROLON.*

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

EL Conservatorio Nacional de Música llevó a efecto durante los meses de junio y julio una serie de seis conciertos en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. En los programas figuraron obras de autores de todas las épocas y tendencias, pudiendo asegurarse que estos conciertos han marcado una nueva etapa en la vida artística del primer plantel musical de la República, dada la trascendencia de las nuevas orientaciones perfectamente delineadas por la actual Dirección de dicho centro educativo. * En la Academia de Piano "Saint Saens" que dirige el Prof. M. Sáenz de Gómez, se han efectuado varias audiciones de práctica de alumnos durante los meses de junio y julio. * En la Academia "Gómez Anda" tuvo lugar el día 11 de junio el examen profesional de piano de la alumna Guadalupe Gamboa de Ponce. * La Escuela Libre de Música y Declamación llevó a efecto en el Centro Cívico "Alvaro Obregón" el día 15 del mes pasado una Audición de Alumnos. * El Pianista y Compositor Arnulfo Miramontes dió un Recital en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el día 15 de junio, el programa estuvo formado íntegramente con algunas de sus obras. * La Srita. Rosa María Cásares ofreció en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria un Recital de Piano el día 11 de junio, la Srita. Casares es discípula del Sr. Prof. Salvador Ordóñez Ochoa. * La Srita Coty Corredor Quijano llevó a efecto en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 18 del mes pasado un interesante Recital de Piano. * La Banda de Policía que dirige el Maestro Velino M. Preza dió un concierto en el Teatro del Centro Social "Venustiano Carranza" de Balbuena, el domingo 22 de junio. * De entre las diversas actividades habidas en la Academia Musical "Esperanza Rodríguez Segura", se distinguió la Quinta Audición de la serie 1930 llevada a efecto el 26 de junio en la Sala Wagner, el programa estuvo formado preferentemente por obras de autores modernos. * La Srita. Gruña Gankin ofreció en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria el día 25 de junio un Recital de Piano, la Srita. Gankin interpretó un interesante programa en el que figuró el Concierto de Scriabin. * El domingo 29 de junio en el Teatro

del Centro Social "Venustiano Carranza" de Balbuena, tuvo efecto el Sexto Festival Sinfónico Popular de la Orquesta Sinfónica de México, en el programa figuraron obras de Lully, Wagner, Brahms y Rimsky Korsakow. * La Sociedad de Música de Cámara llevó a efecto en la Sala Wagner su concierto reglamentario el último domingo de junio; en el programa figuró la Sonata en Si Bemol de Mozart cuya interpretación estuvo a cargo de los profesores José Rocabruna y Miguel Cortazar. * La distinguida pianista Srita. Guadalupe Barajas dió un concierto en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el miércoles 2 de los corrientes. * La Sra. Tosca Dall' Orso Grosskopf, ofreció un concierto de canto en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 3 de los corrientes; el acompañamiento al piano estuvo a cargo de la Sra. Emilia O. de Palacios. * En la Sala Wagner tuvo lugar el día 5 del presente mes el Recital de Piano de la Srita. Dolores Sepúlveda. * En el Teatro de la Secretaría de Educación tuvo lugar el domingo 6 del mes en curso un concierto a cargo de la Banda de Policía dirigida por el Maestro Velino Preza. * En el Conservatorio Nacional de Música se efectuaron dos conferencias-conciertos, la primera tuvo lugar el día 16 de junio estando a cargo del Prof. José Pomar quien disertó acerca de "Los conocimientos de Música Superior, necesarios a los ejecutantes"; la segunda, efectuada el 7 de julio estuvo a cargo del Sr. Prof. Luis Sandi Meneses quien habló de "La Creación Musical entre los Niños". Dichas conferencias estuvieron ilustradas con algunos números musicales. * La Asociación Alemana de Música de México, dió un concierto en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el martes 8 de los corrientes; en el programa figuraron obras de Beethoven, Mendelssohn, Huízar y Dvorak; la interpretación del Concierto de Mendelssohn estuvo a cargo del joven violinista Arturo Romero. * El Instituto Montes de Oca ha llevado a efecto con toda regularidad sus audiciones de alumnos.

## EN LOS ESTADOS

En la Academia de Piano del Sr. Prof. José Rubio Milán, de Mérida, Yucatán, tuvo efecto el 27 de mayo un concierto a cargo de la Srita. Fausta González Villanueva, quien interpretó obras de Beethoven, Chopín y Liszt. * En Pachuca, Hgo., se han efectuado diversos conciertos a cargo de la Banda del Estado, bajo la Dirección del Sr. Prof. M. Rosas. * En el Instituto Musical de Guadalajara, Jal., se efectuó el día 3 de los corrientes un concierto de piano a cargo de las Sritas. Lucía Vizcaíno y Teresa Borondón y del Sr. J. Refugio Mendoza. * En uno de los principales teatros de Jalapa, Ver., ofreció el pianista Héctor Ruiz Díaz un Recital de despedida, en él tomó parte el Violoncellista Rubén Montiel.

EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE

PRIMER VOLUMEN:

3 MUSICOS MEXICANOS:

FELIPE VILLANUEVA
RICARDO CASTRO
PEDRO LUIS OGAZON

POR JESUS C. ROMERO

SEGUNDO VOLUMEN:

TEORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS

POR DANIEL CASTAÑEDA Y G. BAQUEIRO FOSTER

SUSCRIBASE A LAS EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE DAREMOS DETALLES Y CONDICIONES

Editorial "Cultura", Rep. Argentina 5, México, D. F.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 5

VOLUMEN I NUMERO 5
PRECIO: $0.50 15 DE AGOSTO DE 1930

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A., EDITORA

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 148
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoria, Dictado, Armonia, Contrapunto, Composicion, Piano, Canto Superior, Violin, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

Toda clase de Música impresa, clásica y bailable, Métodos, Estudios, Instrumentos, Accesorios, etc.
CASA BEETHOVEN
REPERTORIO ALEMAN DE MUSICA
CAPUCHINAS 6-C.
(Edificio Cook).

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1911 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.50

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A.

EDITORA DE

# M U S I C A

REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2a clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930.

APARTADO POSTAL No. 1942

EDITORES:

Gerónimo Baqueiro Foster
Jefe de Redacción,

Carlos Chávez
Director,

E. Hernández Moncada

José Pomar

José Rolón

Daniel Castañeda
Director en funciones,

Vicente T. Mendoza
Administrador,

Jesús C. Romero

David Saloma

Luis Sandi Meneses

SUBSCRIPCIONES

| | | |
|---|---|---|
| En la República Mexicana: | Por 6 meses..... | $ 3.00 |
| | Por 1 año..... | „ 6.00 |
| En el Extranjero: | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*Notas.* 1.—La correspondencia debe dirigirse a Daniel Castañeda: Calle de la Moneda núm. 10, o apartado núm. 1942, Ciudad.
2.—Solicitamos el canje nacional y extranjero.

# SUMARIO


Vicente T. MENDOZA
*Cromatismos: de principio y de concepto*.....3

Luis SANDI MENESES
*El nuevo y el viejo estilo*..... 11

José ROLON
*La música autóctona mexicana y la técnica moderna*.... 16

María BONILLA
*El Lied Alemán*..... 20

José POMAR
*La Dirección de orquesta y la silla presidencial*..... 31

A. MACHABEY
*Notas sobre la música alemana contemporánea*..... 35

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero*..... 43

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 46


*Nota:* Suplicamos a nuestros subscriptores se sirvan enviarnos en vales postales, a nombre del Jefe de Redacción, el importe de sus respectivas suscripciones.

# CROMATISMOS: DE PRINCIPIO Y DE CONCEPTO

*Por Vicente T. MENDOZA*

CONSTANTEMENTE nos hiere los oídos la frase: Sistema cromático, Arte cromático, todo esto nos sugieren un arte plenamente avanzado, algo así como el *sumun*, lo infranqueable y constantemente quedamos perplejos ante la evolución cromática del arte que verifican Strawinsky, Ravel y otros. ¿Cómo pues la última palabra de J. S. Bach, escrita hace cerca de dos siglos puede ser superada? Es que existen varios géneros de cromatismo? Tratemos de averiguarlo.

El cromatismo no es sino la gradación sucesiva de la luz a la sombra o viceversa pasando por uno o varios colores, difiriendo del arco-iris en que este va de la luz a la luz mientras que el primero va de un matiz luminoso a otro sombrío o inversamente. Podemos comprender esto fácilmente en el terreno pictórico cuando vemos sustentar actualmente todo un género colorido que explotando un solo color lo gradúa en infinitos matices hasta expresar alguna idea preconcebida llegando hasta la supersensibilidad de aquellos individuos capaces de captar estas sensaciones, estableciendo-

# SUMARIO


Vicente T. MENDOZA
*Cromatismos: de principio y de concepto*.....3

Luis SANDI MENESES
*El nuevo y el viejo estilo*..... 11

José ROLON
*La música autóctona mexicana y la técnica moderna*.... 16

María BONILLA
*El Lied Alemán*..... 20

José POMAR
*La Dirección de orquesta y la silla presidencial*..... 31

A. MACHABEY
*Notas sobre la música alemana contemporánea*..... 35

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero*..... 43

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 46


*Nota:* Suplicamos a nuestros subscriptores se sirvan enviarnos en vales postales, a nombre del Jefe de Redacción, el importe de sus respectivas suscripciones.

# CROMATISMOS: DE PRINCIPIO Y DE CONCEPTO

*Por Vicente T. MENDOZA*

CONSTANTEMENTE nos hiere los oídos la frase: Sistema cromático, Arte cromático, todo esto nos sugieren un arte plenamente avanzado, algo así como el *sumun*, lo infranqueable y constantemente quedamos perplejos ante la evolución cromática del arte que verifican Strawinsky, Ravel y otros. ¿Cómo pues la última palabra de J. S. Bach, escrita hace cerca de dos siglos puede ser superada? Es que existen varios géneros de cromatismo? Tratemos de averiguarlo.

El cromatismo no es sino la gradación sucesiva de la luz a la sombra o viceversa pasando por uno o varios colores, difiriendo del arco-iris en que este va de la luz a la luz mientras que el primero va de un matiz luminoso a otro sombrío o inversamente. Podemos comprender esto fácilmente en el terreno pictórico cuando vemos sustentar actualmente todo un género colorido que explotando un solo color lo gradúa en infinitos matices hasta expresar alguna idea preconcebida llegando hasta la supersensibilidad de aquellos individuos capaces de captar estas sensaciones, estableciendo-

# SUMARIO


Vicente T. MENDOZA
*Cromatismos: de principio y de concepto*.....3

Luis SANDI MENESES
*El nuevo y el viejo estilo*..... 11

José ROLON
*La música autóctona mexicana y la técnica moderna*.... 16

María BONILLA
*El Lied Alemán*..... 20

José POMAR
*La Dirección de orquesta y la silla presidencial*..... 31

A. MACHABEY
*Notas sobre la música alemana contemporánea*..... 35

Ana C. de ROLON
*La música en el extranjero*..... 43

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 46


*Nota:* Suplicamos a nuestros subscriptores se sirvan enviarnos en vales postales, a nombre del Jefe de Redacción, el importe de sus respectivas suscripciones.

# CROMATISMOS: DE PRINCIPIO Y DE CONCEPTO

*Por Vicente T. MENDOZA*

CONSTANTEMENTE nos hiere los oídos la frase: Sistema cromático, Arte cromático, todo esto nos sugieren un arte plenamente avanzado, algo así como el *sumun*, lo infranqueable y constantemente quedamos perplejos ante la evolución cromática del arte que verifican Strawinsky, Ravel y otros. ¿Cómo pues la última palabra de J. S. Bach, escrita hace cerca de dos siglos puede ser superada? Es que existen varios géneros de cromatismo? Tratemos de averiguarlo.

El cromatismo no es sino la gradación sucesiva de la luz a la sombra o viceversa pasando por uno o varios colores, difiriendo del arco-iris en que este va de la luz a la luz mientras que el primero va de un matiz luminoso a otro sombrío o inversamente. Podemos comprender esto fácilmente en el terreno pictórico cuando vemos sustentar actualmente todo un género colorido que explotando un solo color lo gradúa en infinitos matices hasta expresar alguna idea preconcebida llegando hasta la supersensibilidad de aquellos individuos capaces de captar estas sensaciones, estableciendo-

do de hecho un monocromatismo y dejando establecido el antecedente del policromatismo pictórico, pero no es este punto el que actualmente nos ocupa.

En música la armonía es el arte del color, derivada ésta de cada escala o sea de cada disposición de intervalos sucesivos, de la constitución íntima de sus componentes, es decir, de la colocación de sus tonos, semitonos y cualesquiera otros intervalos que la constituyan, encontramos reunidos en cada escala por medio de la superposición de sus elementos uno o varios colores que según sea su encadenamiento chocan vibrando o se amalgaman aniquilándose.

¿Cuál será pues en música el cromatismo o sea la gradación de matices coloridos? Sólamente en la sucesión de intervalos iguales encontramos la correspondencia de dicha gradación.

Pero esta gradación en intervalos iguales es algo complejo que a veces escapa a la comprensión. Intervalos iguales querría decir: iguales diferencias en el número de vibraciones; igual división de partes en el número de grados de una escala, igualdad sensible en la distancia de los intervalos, etc. Más si de una manera sencilla vemos que la octava o duplo tiene doble número de vibraciones que el sonido base que la produce y estas octavas repetidas hacia el agudo o hacia el grave nos dan la sensación de igualdad en las repeticiones, si una serie de quintas superpuestas también nos dan la sensación de igualdad lo mismo que si superponemos otro intervalo cualquiera sean cuartas justas o terceras mayores, terceras menores como sucede en el acorde de séptima disminuída o en escalas por tonos, llegamos a la conclusión de que propiamente el cromatismo según las necesidades de la música, en la cultura occidental, a partir del siglo



XVI tuvo que ser a base de la igualdad de los intervalos de medio tono, doce en el duplo.

Pero veíamos que la igualdad aparente o sensible de los intervalos entraña un aumento proporcional en el número de vibraciones con lo que llegamos a la conclusión de que el sistema temperado actual de doce sonidos o cualquier otro temperamento que se suponga al entregar una serie de sonidos a intervalos iguales se sustenta sobre una progresión geométrica, comprobando la efectividad de la ley de Weber-Fechner cuya fórmula es (S. Log. E.).

Investigando más seriamente en el contenido musical de todas las épocas encontramos varias clases de cromatismo, desde el cromatismo de los pueblos naturales, el incaico por ejemplo, el asirio babilónico, el griego, el cromatismo del siglo XVI —el de J. S. Bach— y el cromatismo de los últimos tiempos.

El cromatismo desde luego podemos juzgarlo como la manifestación más clara del epicureísmo de los pueblos, la culminación musical en las culturas. Los pueblos primitivos desconocen el cromatismo, como no conocen el paso gradual de un sentimiento a otro, su oído sólo percibe intervalos perfectamente distintos, una gradación sucesiva les parecería tan insignificante como inútil, su sistema nervioso está templado para soportar los cambios bruscos, puede pasar impávido de la placidez más completa a la emoción más intensa; en cambio es propio del hombre civilizado el paso gradual, la moderación en los sentimientos, en las emociones, percibiendo perfectamente una progresión cromática, dinámica o agógica.

Para que el cromatismo eche raíces en una cultura se requiere que ésta haya culminado bajo todos sus aspectos, principalmente aquellos que se refieren al arte y al intelec-

to: la pintura, la escultura, la arquitectura, así como la matemática. El cromatismo pictórico chino supone un desarrollo cultural de varios miles de años, como la aceptación de un color en una gama o un sonido en una escala supone varias centurias de lucha entre innovadores y preceptistas.

Este cromatismo de culturas ya desaparecidas de igual modo que el cromatismo griego, hace pensar en la evolución estética de los pueblos pasando de la pentafonía al diatonismo, al cromatismo y a la enharmonía como lógica consecuencia. Como hipótesis de este desarrollo podemos indicar en una escala pentáfona tipo menor en forma descendente la-sol-mi-re-do-la, con la duplicación de su tónica (1), dos grupos compuestos de dos intervalos: el primero de una segunda mayor y el segundo de una tercera menor. Estos grupos de tres sonidos a los que se les podría llamar tricordes, en un desarrollo lento pero efectivo de la sensibilidad humana logran convertirse en otros de aspecto menos rudo, transformando sus elementos el de tercera menor en tercera mayor, (resonancia más pura) y el de segunda mayor en segunda menor, (intervalo más suave) obteniendo una escala igualmente pentáfona pero de contornos más finos, podemos considerarla mucho más evolucionada: y la podemos concebir con los siguientes sonidos mi-do-si-la-fa-mi, forma que corresponde a la escala japonesa y a la escala que Olimpos trajera de Asia, introduciéndola en Grecia.

Desde el instante en que aparecen los semitonos surge el elemento diatónico capáz de desenvolverse en formas imprevistas: al intervalo de tercera mayor se le intercala una nota que lo divide por mitad dando margen a toda la teoría diatónica y produciendo el maravilloso sistema tetracordal

(1) Usamos de esta forma simétrica por ser más comprensible el análisis, no queriendo constreñir forzosamente el desarrollo histórico a estos nombres que le damos aquí provisionalmente.



puesto que entonces aparece la escala en dos grupos de cuatro sonidos enteramente iguales entre sí: mi-re-do-si, la-sol-fa-mi; escala tipo de la que derivaron numerosas variantes.

Al proceso antes mencionado no se le agotaron las enseñanzas, el hombre incansable investigador y especulador, aplicándole el mismo sistema a los tetracordios les buscó una nueva forma: si el intervalo de medio tono le causó indudablemente la sensación de suavidad, de paso fácil de un sonido a otro, juntando dos intervalos de la misma clase obtendría mayor suavidad y así lo hizo logrando el tetracordio cromático que consta de una segunda aumentada y dos semitonos en la forma siguiente: mi-reb-do-si, la-solb-fa-mi. Esta innovación dá por resultado la aparición lógica del sistema cromático, cuyas raíces en esta evolución se insertan y cuyos resultados en el futuro habrían de llegar a lo inconcebible con el sistema temperado de 12 sonidos.

Pero el espíritu humano no se detiene nunca, ni en épocas de evolución, se miden los resultados, continuando, se encontró una nueva disposición que darle a los elementos tetracordales y esta fué: dejando intacto el intervalo de tercera mayor, al intervalo de segunda menor restante se le dividió en dos cuartos de tono obteniendo así las bases para la realización del sistema enarmónico en la forma siguiente: mi-do-si ¼ de tono y si, la-fa-mi ¼ de tono y mi.

Siguiendo este proceso evolutivo de los elementos sonoros los pueblos —entre los que se deben contar los Incas en el Perú— pasaron indudablemente desde la pentafonía al cromatismo continuando por el diatonismo; pero es el pueblo griego quien por una capacidad excepcional verificó el esquema anterior, punto por punto, hasta llevarlo a la enarmonía, período al cual ningún otro pueblo ha llegado.

Ni los romanos ni los bizantinos, ni la Iglesia Cristiana

y por consecuencia la Cultura Occidental europea, usaron, ni especularon, ni practicaron los sistemas cromático ni enarmónico, usando solamente el sistema diatónico en todas sus manifestaciones; pero sí vemos a los teóricos europeos durante el Renacimiento, en el siglo XVI, hacer esfuerzos por resurgir la cultura antigua, es decir la griega, entre la que se encontraban el cromatismo y la enarmonía, como un complemento necesario a las prácticas musicales que desde muy atras se venían realizando por medio de la música ficta.

Es en Venecia donde el cromatismo actual tiene su origen durante la época de más grande esplendor en que Zarlino iba a la cabeza de los teóricos de aquel lugar y a cuyo desarrollo contribuyeron Nicola Vicentino, Lucas de Marenzio, el príncipe Gesualdo de Venosa y los Gabrielli. Cuando se trataba de hacer renacer el sistema enarmónico griego, surge la tendencia de utilizar los sonidos alterados en tal forma que permitan relacionar todas las escalas y tonalidades entre sí apareciendo entonces el sistema temperado que permitió desde el siglo XVI tonular, es decir, pasar de una tonalidad a otra haciendo que los sonidos de una escala pertenezcan a las demás.

Es entonces cuando el cromatismo toma carta de naturalización en la música y vemos a Ciprián de Rore en 1560 escribir por primera vez sus madrigales cromáticos, de hecho el cromatismo estaba implantado y los compositores dos o tres siglos continuaron escribiendo obras cromáticas sin extrañeza de nadie. Juan Sebastián Bach, lo mismo que muchos otros que tras él crearon obras musicales usaron de los sonidos alterados intercalando entre dos sonidos diatónicos uno cromático hasta hacer toda suerte de sucesiones por semitonos ya ascendentes, ya descendentes.

Los tratadistas legislaron en este sentido y sentaron reglas para establecer la armonía cromática bajo el principio de que "Cada vez que una parte se mueva por intervalo de segunda mayor cabe utilizar un intervalo cromático" y así lo utilizaron Wagner y Brahms y todos los románticos; pero ¿Es esto acaso un concepto cromático? No, de ninguna manera, puesto que los compositores que tal hacen se olvidan de que los intervalos cromáticos que utilizan sólo son notas de relleno en un concepto diatónico, el cual no se ha abandonado desde que principió la cultura occidental de Europa.



Más en las últimas generaciones de artistas algo se ha evolucionado con respecto al cromatismo. Los autores rusos, cuyas escalas orientalizadas abundan en semitonos, ampliando su manejo, han creado propiamente el cromatismo moderno el cual ya no utiliza las notas alteradas como sonidos intercalados, sino que aprovechando el principio escalístico y el sistema temperado han establecido un concepto cromático llegando a utilizar los doce semitonos del duplo en forma de acorde alejándose por completo de los principios de la armonía cromática establecida. Es entonces cuando se nos presenta la cuestión bien clara, saber si hay un solo cromatismo o varios. Desde luego distinguimos el cromatismo griego con su sistema tetracordal cromático que utiliza a sabiendas sus elementos en una forma amplia y bien definida, el cromatismo de los siglos XVI al XIX que sólo usa los semitonos intercalados y el cromatismo actual que los aprovecha conscientemente hasta llegar a la atonalidad y la politonalidad, aspectos que constituyen la mayor libertad en el manejo de los semitonos sólo limitada por la fiel interpretación del carácter que reproduce; este último aspecto muy semejante al griego en el sentido de la consciencia con que utiliza los elementos. Estos aspectos los podemos englobar en sólo dos clasificaciones: el cromatismo que sólo sabe

entremezclar grados cromáticos en un concepto diatónico y que llamaríamos cromatismo de principio y el que premeditadamente utiliza los semitonos, ya basándose en nuevas escalas, ya utilizando todos los grados cromáticos en forma de acorde y que se podría llamar cromatismo de concepto.

Una cosa queda todavía por aclarar y es la siguiente: dijimos anteriormente que en música las gradaciones cromáticas las obteníamos únicamente por medio de las sucesiones de intervalos iguales y estos eran como lo vimos antes, aquellos que marchan en progresión geométrica, cualquiera que ella sea. Entonces podemos establecer todas estas especies de escalas o sucesiones cromáticas: en forma decreciente, es decir hacia los intervalos mayores,
de medios tonos (que es el actual de 12 sonidos)
de tonos enteros (sobre los acordes de 5/a aumentada)
de terceras menores (sobre 7/as disminuídas)
de cuartas jutas (por ejemplo en el Concierto de Grieg)
de cuartas aumentadas (Scriabin)
de quintas perfectas y
de octavas
yendo hacia los intervalos menores:

| | |
|---|---|
| de cuartos de tono | de sextos de tono |
| de octavos de tono | de novenos de tono |
| de dieciseisavos de tono | de dozavos de tono |
| de tercios de tono | |

y por último el que se obtiene por medio de fracciones combinadas:

| | | |
|---|---|---|
| de 3/4 de tono | de 3/8 de tono | de 3/16 de tono |
| de 5/4 de tono | de 5/8 de tono | de 5/16 de tono |
| de 7/4 de tono | de 7/8 de tono | de 7/16 de tono |

con lo que queda ampliado el concepto cromático y el arte obtiene nuevas manifestaciones. *Vicente T. MENDOZA*

# EL NUEVO Y EL VIEJO ESTILO

*Por Luis SANDI MENESES*

CADA época, más que cada artista, da al arte un aspecto particular. La época y las características raciales del artista son tan poderosas que logran torcer su voluntad y obligarlo a producir cosa diversa y hasta contraria a aquella que él con firmeza se había propuesto y con denodado esfuerzo decidiera realizar. Ejemplo de esta patética lucha entre lo que el artista quiere y lo que el destino lo obliga a realizar es el Renacimiento, donde el hombre se propone resucitar el mundo helénico y su alma gótica lo vuelve impotente para realizar su deseo, e intenta hacer arte a la manera clásica y le resulta barroquismo que no es otra cosa que goticismo impuro, esto es, voluntad artística gótica que trabaja con elementos formales clásicos.

Lo verdaderamente importante es pués comprender el espíritu de una época y el estilo impuesto por él y después estudiar los matices de este estilo que la personalidad del artista le ha podido imprimir.

No está de más insistir en el hecho de que la crítica sigue en realidad el camino opuesto. Analiza la manera de ser

de un artista y después la generaliza a toda una época, motiva toda evolución en un artista determinado, confunde en suma el efecto con la causa. Este concepto equivocado es un residuo del que normaba la crítica histórica, alucinada de héroes y santos, exaltadora de hombres y deformadora de hechos para lograr su fin. La técnica de la crítica histórica y de la artística eran idénticas a aquella de la novela, donde todos los sucesos ocurren para realzar el carácter preconcebido de los personajes, que es como reflejo invertido de la realidad donde los sucesos son forjadores de los hombres.

Si lo interesante es conocer la causa de los hechos, que en realidad es la única forma de conocer a los hechos mismos, lo mejor para saber nuestra verdad artística es comprender cual es el estilo de nuestra época sin dejarnos deslumbrar por el brillo de ciertos nombres que nos suenan lo bastante próximos para hacernos creer que son de representativos de nuestra época y poseedores de su estilo propio.

Es muy significativo que aquí, en México, la anterior generación de músicos tratara de imitar y de hacer imitar el modelo de los viejos maestros, de Haendel, de Mozart, de Bach, de Beethoven, sin haber agotado todavía los productos de esa misma cultura que culminó con Wagner. No sentían la necesidad de esa gran terminación, de esa estruendosa conclusión de toda una cultura artística. No sintieron la necesidad de ese grito postrero porque no pertenecían *completamente* a esa cultura que muere, y pensaron en la restauración de la música del siglo XVIII porque ingenuamente creían que es posible al hombre decrépito volver a ser niño. No se daban cuenta de que Haendel, y Bach, y Beethoven fueron posibles sólo una vez y que *nunca más* volverán a serlo. La definición de Pascal del río como camino que anda, cuadra igualmente al camino del arte que es tantas veces distinto cuantas se le recorre.



Este "renacimiento" de México fué completamente estéril. No contó con ningún artista de genio y quedó como una inquietud desorientada que todavía persiste bajo las formas de una repugnancia profunda por cualquier aspecto nuevo de la música y la manía del retorno a lo "clásico". En Europa, después de Wagner, se deja sentir ese movimiento de simpatía hacia el pasado, pero no bajo la forma de una imitación exacta en lo posible sino bajo un aspecto "impresionista". Debussy, Ravel, Poulenc, vuelven los ojos a Rameau, a Couperin, al discanto medieval, y escriben sus impresiones ante aquella música. No hacen reconstrucciones sino exhiben simplemente un sentimiento patinado, mohoso, terriblemente viejo e inactual. Por eso ese arte post-wagneriano es un arte de lejanías, de esfumaturas, de sugerencias, sin precisión de contornos, sin agudeza de líneas; arte de evocación, antiguo sólo porque la impresión de antigüedad lo motiva, pero no porque en sí tenga algo que ver con el de los viejos maestros.

Algunos han querido ver en Debussy al iniciador de un nuevo estilo, al modelo imitable, cuando en realidad él y sus coetaneos no son sino puro derrumbamiento, retoños singulares y efímeros de las diversas corrientes vitales que animaron al gran arte desaparecido. Stravinsky mismo no logra sustraerse sino parcialmente a este ruinoso sino de su época y es en la "Sacre" un eco del ruidoso "finale" de Wagner. Todos ellos han sido para nunca volver a ser e hicieron música que nunca será posible volver a hacer. Su estilo por lo tanto no es el de nuestra época sino más bien

las últimas variantes, las "impresiones" postreras de una época muerta ya.

Stravinsky es el lazo simbólico entre ese ayer y nuestro hoy. Todas las influencias hacen de él fácil presa, todas las técnicas lo obligan a trabajar con ellas y él en una venganza terrible las va matando a todas; las mata agotándolas no sólo para los demás sino para él mismo. El caso de Stravinsky termina haciendo nacer de entre las técnicas muertas la suya personal.

Es así como ha nacido el estilo nuevo, aniquilando al viejo.

Es más notable la diferencia entre ambos estilos si los comparamos en sus extremos más próximos. Comparemos la música vaporosa, de puro ambiente de Debussy, en la que no hay realmente nada que pueda tomarse como "primer término" sino todo es lejanía, todo profundidad en el sentido pictórico, con la de Carlos Chávez hecha toda de primeros planos, de líneas acusadas; el de Debussy es arte de recuerdos, homenaje a lo que fué; el de Carlos Chávez es arte vivo, dinámico, que está siendo.

Wagner y Varesse nos ofrecen dos puntos de comparación también importantísimos. Wagner para decir su mensaje necesita gritarlo con su mastodóntica orquesta; se da cuenta de que el tema, como forma dominadora, como razón de ser del discurso musical morirá con él y lo sublimiza en su leit-motiv; sus obras son la consagración de la personalidad, todas ellas son un conjunto de seres —los leit-motiv— que viven su tragedia agudamente romántica. Varesse utiliza unos cuantos instrumentos que le bastan para hacer su música, completamente impersonal, abstracta, en la que no hay ni la tragedia de Wagner ni la amable pantomima de



Debussy, en la que nadie sufre ni nadie goza sino que existe por sí misma, que es pura embriaguez de movimiento, sin nada que la obligue a ser pesada, sin programa que la ate; música de puras líneas, como la decoración de los primitivos germanos.

Estas comparaciones nos dan la seguridad de que el nuevo estilo al acusarse distinto al viejo no sólo en detalles formales sino (lo que es conclusivo) en dirección espiritual, asegura su existencia. El estilo nuevo no será un derrumbamiento más porque no sigue las viejas rutas, ni siquiera las toma en cuenta para evitarlas sino que es diferente sencillamente porque no puede ser igual al viejo.

Nuevas razas, las americanas, han cambiado el destino del mundo y el sino del arte será el de esta nueva cultura a cuyos albores asistimos.

*Luis SANDI MENESES*

# LA MUSICA AUTOCTONA MEXICANA Y LA TECNICA MODERNA

*Por José ROLON*

NINGUN esfuerzo de los músicos mexicanos sería más loable en los actuales momentos, que aquel que tendiese a unificar un estilo en nuestra música; un estilo propio, fiel reflejo del alma nacional y encaminado hacia una artística y definitiva realización.

Hasta ahora todas nuestras tentativas se han concretado a espigar cantos populares, unos bellos, otros triviales y sin carácter, para en seguida forjar con su contenido una "Rapsodia" —la forma no sé porqué, más cara a nuestros compositores— o hacer estilizaciones de determinada "Canción".

Semejante labor ha sido, sin duda, meritoria desde el punto de vista nacionalista que los autores han tratado de perseguir; pero por desgracia, los resultados no han correspondido la mayor parte de las veces a ese esfuerzo.

Un amigo mío, profano en música, pero dotado en cambio de un marcado instinto natural me decía una vez: "¿Por qué será que me impresiona mucho más una canción "ranchera", dicha, de seguro, sin las menores reglas y rudamente acompañada, pero cantada por campesinos, que otras que he oído en salones elegantes entre gente "bien" por músicos profesionales de reputación? ¿Será una simple sugestión mía, —pues el caso hasta tiene visos de paradoja— o realmente existirá alguna causa musical impenetrable para mí, lego en la materia?



He aquí una cuestión que no carece de interés y que suscita serias reflexiones sobre el particular.

Desde luego, creo que mi amigo tendría razón, y, confieso que yo mismo he sentido en muchas ocasiones la misma impresión.

Es ésto lo que ha dado margen a que escriba este estudio.

¿En qué radican las causas por las cuales las llamadas estilizaciones de nuestras melodías populares pierden ese perfume, ese sabor de las cosas nuestras al grado de ser perceptible aun para oídos no ejercitados?

En mi concepto, dos son los factores principales responsables de ello: la *viciosa* traducción de su rítmica, a veces mistificada hasta no conocerse, —ejemplo exclusivo de la "cuadratura" clásica— y el *inadecuado* léxico armónico empleado: acordes clásico-románticos, y por colmo escolásticamente realizados.

La rítmica es de tal importancia en nuestros "Mariachis" y "Sones" que, no digamos un cambio en su parte esencial como a menudo pasa, sino cualquiera omisión de sus "acentos a contratiempo" le hacen perder por completo sus características.

La casualidad me llevó últimamente a uno de los pueblos inmediatos a Guadalajara, donde había una fiesta popular y entre la abigarrada multitud que discurría por la placita del lugar, tuve la fortuna de encontrar un grupo de músicos ambulantes indígenas y escuchar varios "Sones", entre los cuales uno me llamó en particular la atención. Verdaderamente maravillado quedé al oírlo. Su melodía bella y sencilla, encomendada al principio a los violines, con sus imprescindibles "terceras" continuas, sello inconfundible de nuestro folklore, mezcla feliz de ironía melancólica y serena resignación tan peculiar en la música popular mexicana, iba desarrollándose con esa persistencia terca y testaruda que todos conocemos. Una guitarra hacíase cargo de la parte del acompañamiento, en tanto que una arpa subrayaba sus encontrados ritmos. Inútil es decir que ese acompañamiento, armónicamente hablando, era de lo más rudimentario y primitivo: los tres acordes perfectos mayores de la escala al estado fundamental, pero, en cambio; qué interesante y complejo por su rítmica completamente libre de toda cuadratura y sujeción!

Poco a poco sus acentos volvíanse más intensos; multiplicábanse sus posibilidades y recursos; en ese momento intervienen las voces;

la guitarra, el arpa, los violines, todos, bajo un mutuo impulso, acrecentan extraordinariamente su dinamismo, para extrechamente ceñidos, ir, al fin a fundirse en lujuriosa y deslumbrante orgía de sonoridades y de ritmos...

He aquí, me dije, la verdadera fuente de perenne belleza. Quien logre asir fielmente esa rítmica y encuentre un vocabulario harmónico, que, conservando en el fondo esos acordes fundamentales suficientes a las exigencias auditivas y estéticas de esos sencillos campesinos, lleven, además, un acopio de interés musical para los iniciados, ese será seguramente el más grande músico mexicano, porque habrá traducido en un lenguaje capaz de salvar las fronteras y los mares, el alma nacional.

¿Cuál será pues, el procedimiento armónico más idóneo para tal realización?

Incuestionablemente la técnica clásica, nó; y la razón es obvia: nuestra música, la de origen indígena, muy en particular —la más interesante desde todos los puntos de vista— conserva las propiedades inherentes a todo lo primitivo: la sencillez, la energía, la persistencia y la rudeza. Querer revestirla con los severos y suntuosos ropajes armónicos y contrapuntísticos, usados por los grandes maestros de los siglos XVII y XVIII, (procedimientos admirables sí; pero propios sólo para aquella música representativa de una época, de otra ética y de otra mentalidad, cuya pureza de líneas y sobriedad de estilo exige una realización de la más alta calidad) sería además de anacrónico, estéticamente un error fundamental.

Ahora, pretender asimilarle los refinamientos de escritura a veces hasta afeminados, del romanticismo, sería otro error tan flagrante como aquel.

De la híbrida amalgama con cualesquiera de esos sistemas armónicos resultaría, naturalmente, la irremisible pérdida del estilo de nuestra música, que evidentemente requiere armonías de recios perfiles y de rudos choques sonoros.

Afortunadamente el anhelo de crear una música de carácter meramente nacional, ha coincidido, poco más o menos, con la profunda transformación técnica genialmente esbozada por Moussorgski y espléndidamente realizada por Debussy, cuya médula consiste en la



total emancipación de los antiguos y apolillados preceptos que, todavía por desgracia, para algunos músicos, guardan las proporciones de verdaderos dogmas, y digo felizmente, porque en mi concepto para la genuina estilización de nuestra música folklórica, que, como antes digo, es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado pero varonil sentimentalismo, ha sido punto capital esa revolución que no reconoce como guía para el manejo de la materia sonora que el instinto y la sensibilidad, ni más restricciones que... la experiencia.

¡Qué maravillas han resultado para el folklore mundial de ese nuevo concepto armónico! Ahí están esas siete canciones españolas de Falla, modelo admirable de estilización que me permito recomendar a nuestros arregladores de Canciones; el Concierto para clavecin del mismo autor, e infinidad de obras de Albeniz, Bela Bartok, de Villa Lobos y otros más.

Por lo antes expuesto, creo que para crear la verdadera música mexicana, es decir, la música que llegue a ser tomada en consideración en los centros mundiales de cultura, es ante todo indispensable que nuestros músicos evolucionen, que se emancipen del círculo de hierro en que voluntariamente se han encerrado, que sean libres; que reflexionen cómo en arte no pueden caber dogmas, y como todos esos preceptos y reglas que muchos consideran erróneamente inmutables, no son en realidad más que simples fórmulas convencionales al servicio de determinada necesidad estética.

Claro, esa emancipación que preconizo, como primordial en la formación de nuestro propio estilo musical y de nuestra evolución artística, se dirige sólo a los músicos ya fuertemente nutridos, pues aquella no debe ser prematura, ni mucho menos irreflexiva, sino el fruto de largos y pacientes estudios; del concienzudo y constante comercio con las grandes obras de los grandes maestros de todos los tiempos, hasta llegar naturalmente a lo que Paul Dukas llama "l'ignorance adquise", frase admirable que sintetiza la verdadera situación de la música actual: ignorancia aparente en un fondo de profunda sabiduría.

*José ROLON.*

# EL LIED ALEMAN

*Por M. BONILLA*

EL Lied alemán es una poesía cantada comúnmente por una sola voz, expresando en una serie de estrofas de idéntica melodía, un sentimiento único, y acompañada por uno o varios instrumentos.

Es la expresión más intensa de los sentimientos que puede experimentar el alma humana; es la forma de expresión más natural y a la vez más delicada que el hombre ha podido hallar para expresar sus estados de ánimo.

La palabra es para el hombre el instrumento de expresión por excelencia; es ella la que lo distingue de los demás seres, colocándolo en un plano superior; es ella la que le permite acercarse a Dios.

La palabra es elocuencia, es poesía que exterioriza los estados emotivos del alma humana; pero cuando la felicidad o el dolor llegan al máximum; cuando el hombre se siente arrebatado por un torbellino de pasiones que lo despedazan, el verbo resulta frío para expresar las emociones, y entonces la palabra se hace rítmica y melodiosa; el verbo se transforma en música; el gesto adquiere su mayor fuerza de expresión, y de todo este conjunto de factores dramáticos, resulta el canto del alma, el Lied.

El Lied es flor espontánea y manifestación lírica, la más natural e ingénua del estado psicológico del artista; esto nos conduce a pensar que el Lied es tan antiguo como el hombre, y que tuvo su origen en el anhelo irresistible del hombre que siente, a exteriorizar sus

(1) Conferencia dictada por la Srita. Profa. María Bonilla, en el salón de actos del Conservatorio Nacional de Música, el 25 de octubre de 1929.



emociones. Los primitivos cantos religiosos, guerreros o de amor de todos los pueblos, han sido verdaderos Lieder, porque han sido la expresión más fiel, más natural e ingenua del estado de ánimo de los hombres, provocado por los hechos que más hondamente pueden afectarlos.

La cancioncilla popular española de los siglos XV y XVI, cercanos a la época pastoril de aquel pueblo, serían las composiciones que en el alma de nuestra raza más se aproximaran al espíritu del Lied alemán.

En otros géneros de canto, el compositor adapta más o menos artificiosamente las palabras a la música; se posesiona del espíritu de la letra, y la adorna, digamos así, con el ritmo y la melodía, resultando de allí la canción o la romanza más o menos graciosa o sentimental, pero en la cual se advierte que la música es el vestido, si se quiere muy bello y elegante, con el que la palabra del poeta se ha ataviado para presentarse en público. En el Lied la palabra misma es música, y forman un todo ambos elementos: los gritos de cólera, de dolor o desesperación, las imprecaciones al Ser Supremo en los momentos de indecible angustia, son las notas fuertes; las palabras de consuelo o de afecto tranquilo, los arrullos de amor, las insinuaciones al ser amado, los llamamientos al querido ausente, dan las notas medias, y el rumor de los besos, el suave aleteo de las mariposas, el blando movimiento del céfiro... son las notas quedas, apenas perceptibles, pero no por ello menos expresivas del Lied. La naturalidad en la expresión, la dulzura y delicadeza del canto, la claridad en la dicción y la discreción del gesto en el cantante, completan el carácter y dramaticidad del Lied, y le imprimen el encanto que lo caracteriza.

El Lied en su estructura ofrece dos formas típicas, que los compositores adoptan libremente, aunque siempre de acuerdo con el carácter de la composición. En unos casos las diversas estrofas de la poesía, se dicen con una misma música, que se repite desde la primera hasta la última; ejemplo: la barcarola de Schúbert "Auf dem Wasser zu singen" (cantando sobre el agua).

En otros casos, la poesía tomada en su conjunto es puesta en música desde el principio hasta el fin, sin que pueda desligarse ninguna de sus partes; ejemplo: La Suleica de Schúbert. En esta se-

gunda forma, que es la más amplia, el compositor sigue con más fidelidad el sentido de la letra.

Con lo dicho creo haber caracterizado suficientemente el Lied, que por lo demás, es una flor de nacionalidad netamente germánica, cuyo origen se remonta a la época primitiva de aquel pueblo, que fué de barbarie, como la de todos los demás pueblos del globo.

Después de una exposición suscinta que hace Eduard Schüré, relativa a los tropiezos que la poesía y la música populares han tenido en Francia, en todos los tiempos por las intransigencias que han mostrado a este respecto los privilegiados del arte que se han considerado como los únicos poseedores del fuego divino, agrega: "Un espíritu del todo opuesto ha predominado desde los tiempos más remotos en la raza germánica. El individuo allí tiene su personalidad bien definida y se inquieta menos por su vecino. Allá nada de sacerdotes que tengan como exclusivamente suya la religión; ni de bardos que monopolicen la poesía. La religión pertenece a todo el mundo, y la poesía es la necesidad y el derecho de cada uno. Entre los germanos, como entre los anglosajones, el canto volaba de boca en boca, como el aire que respiraban. En la tienda de los jefes, en medio del festín de la victoria, al fulgor de las antorchas y de las armas, estaba siempre el poeta que cantaba las glorias del día. En la corte de los reyes, el arpa pasaba de mano en mano, como la copa de licor. Los reyes mismos no desdeñaban el canto".

"En Gudrún, Hettel, rey de los frisones, encarga a Horant y a dos más de sus amigos que vayan a arrebatar de su castillo, que está al otro lado del mar, a la bella Hilda, hija del salvaje rey Hagen. No es por la fuerza como se apoderan de ella; es por el canto maravilloso de Horant que la hermosa virgen se siente emocionada, seducida y atraída al navío de los raptores, quienes en seguida se dan a la vela con su preciosa cautiva. Horant es el tipo por excelencia del rey cantor, que nos ha dejado la vieja poesía germánica. El nos hace adivinar todo lo que tiene el canto de insinuante magia para aquellos pueblos bárbaros. Al lado de los reyes, los simples guerreros tocaban el arpa y la viola para acompañar sus canto; ejemplo de ello es el Volker de los Nibelungos, que arrulla a sus compañeros fatigados con los cantos de la patria lejana. Entre aquellos guerreros, todo cantor, todo poeta es bien venido con tal de que despierte



los sentimientos y sepa emocionar. En tanto que los galos, compañeros de Vindex, se lanzan al combate al son del canto de los bardos, los germanos antes de la batalla, entonan en coro sus himnos salvajes. Libertad completa de inspiración: hé allí lo que se marca fuertemente entre los primeros germanos, lo que terminó por triunfar en la historia de la poesía alemana, y que Uhland ha proclamado en su siglo cuando dice: "Cantad, vosotros, todos los que tenéis una voz, cantad en la libre floresta de los poetas alemanes".

Gracias a esa libertad se pudieron desenvolver en el seno del pueblo alemán las grandes leyendas épicas del paganismo, de que hoy justamente se enorgullecen.

Viene más tarde el cristianismo con sus ritos y sus dogmas; el gobierno de Carlomagno y la imposición de las nuevas prácticas religiosas; las cuales, en complicidad con el feudalismo, ahogan el canto popular para substituirlo por el canto religioso, canto que venía de arriba, pero que no era el salido de las entrañas del pueblo. La influencia de Carlomagno hizo que la nación alemana se asimilase al genio cristiano; la caballería creó un nuevo ideal; y a partir de entonces, la poesía de los Minesanger (caballeros trovadores) se ensancha en todo su esplendor entre la nobleza de los siglos XII y XIII. La poesía netamente popular estaba muerta; pero desde el siglo XIV en que el alta nobleza comenzó a decaer, la iglesia y el feudalismo se conmovieron desde sus bases; y a medida que los nobles se consideraban más inseguros de su poder, el pueblo se erguía reclamando sus derechos y su libertad de conciencia. A fines del siglo XIV y principios del XV fué cuando inició su desarrollo el Volkslied, canción popular que debía ser más tarde el origen genuino del Lied moderno.

El primer grito de la canción popular, fué el grito de revuelta y de emancipación que partió de las montañas de Suiza. El Lago de los Cuatro Cantones fué, como se sabe, la cuna de la libertad helvética. Allí vivía desde hacía muchos siglos un pueblo de pastores, de pescadores y de cazadores de gamuzas, a quienes los señores de los alrededores trataban de someter. Este era un pueblo virgen e indómito, para quien las gabelas, los diezmos y la servidumbre eran incomprensibles; cada quien vivía de su trabajo y de los dones de la tierra; en las grandes circunstancias únicamente se reunían en con-

sejo para acordar lo que más conviniera a sus intereses, y en estas asambleas tenía voz y voto hasta el último de los pastores.

Este tipo de república patriarcal estaba absolutamente de acuerdo con la topografía salvaje del terreno, en el que alternan las altísimas montañas de los Alpes, coronadas de nieves eternas, con los espesos pinares que cubren de verde sempiterno sus faldas, y con el azul de sus divinos lagos. La influencia de aquel medio unida al sentimiento innato de libertad en aquel pueblo de pastores, era del todo propicia para inspirarles los más altos ideales y los más puros sentimientos, que exteriorizaban en forma de cantos épicos, expresión de su fuerza y su virilidad, y cantos bucólicos llenos de ternura, en que pintaban el eterno idilio de aquel paraíso terrenal.

Es imposible condensar en una plática como esta, el verdadero torbellino de la vida del pueblo alemán durante el siglo XVI, que es el siglo de las grandes inquietudes para toda la humanidad, y en el que concretándonos a nuestro punto de vista, se inició el renacimiento del canto popular en toda su intensidad emotiva, ya que era él la forma de expresión por excelencia para un pueblo que se debate en sus luchas, que vive intensamente, que canta, que llora y que se exalta. Es imposible seguir paso a paso el desarrollo del Lied alemán, que implica el desarrollo del pueblo mismo, cuya evolución está tan llena de acontecimientos y de hondas tragedias, de dolorosas caídas y de asombrosas resurrecciones, en las cuales el pueblo alemán, optimista por excelencia, se ha levantado siempre entonando sus cantos de alegría. Todo el que ha vivido en Alemania, tras una breve observación se convence de que es aquel un pueblo que sabe vivir, y que vive siempre cantando.

En el resurgimiento de la canción popular alemana, o sea el Volkslied, se advierten distintos géneros, de acuerdo con la evolución que siguió en su desenvolvimiento. Hay una serie de cantos en que el hombre se halla confundido con la naturaleza. Le emocionan los cantos de los pájaros de la floresta, el cielo azul, los verdes prados, el eco de la brisa y el murmullo de las aguas de los arroyos cristalinos. A este período se le puede llamar de la *vida primitiva* porque corresponde al estado del alma del niño y al período mitológico de los pueblos. El segundo paso de la evolución que corresponde al segundo género de cantos, forma con el primero que acabo de esbozar un marcado contraste. El hombre sale de su estado de semisomnolencia y se abalanza al torbellino del mundo; su campo de acción no es ya la naturaleza; sino la sociedad; arde en deseos de obrar, de hacerse querer, se ríe del mundo entero y no cree más que en sí mismo. Está ávido de aventuras; el amor aparece ya en sus canciones, pero no juega sin embargo el papel principal. Los cantos de amor propiamente dichos forman un tercer grupo, mucho más importante.



No sin razón este sentimiento desempeña un papel capital en la poesía lírica de los tiempos modernos. Viene por último un cuarto grupo, en el que el hombre expresa por medio de sus cantos, el sentimiento más alto del alma humana, el que la eleva a Dios; el sentimiento religioso.

Esta es la ruta que sigue el Volkslied en su desenvolvimiento, desde la vida en la vida de la naturaleza, hasta que el alma remonta a las alturas del pensamiento religioso, para ponerse en contacto con la divinidad. De acuerdo con esta evolución, podríamos formar los siguientes grupos de cantos populares: baladas e idilios en los bosques, canciones de aventuras, cantos y tragedias de amor, y cantos religiosos.

Después de esta época breve del florecimiento del Volkslied, vino una nueva era de opresión espiritual, que trajo consigo la reforma religiosa luterana. Los pastores de la nueva doctrina pretendían substituir las canciones populares por cantos religiosos; más al ver que el pueblo no olvidaba sus canciones paganas, pretendieron adaptar a las melodías de las canciones populares textos de carácter religioso, de donde resultaron verdaderos esperpentos artísticos. Se menciona entre esas ridículas parodias, la que hizo un pastor luterano, de un bello poema de amor, en el que figura un apuesto cazador y tres lindas muchachas a quienes encuentra en la floresta. Se rapta a una de ellas llevándosela en la grupa de su caballo. El neocompositor luterano, substituye al apuesto cazador por un severo pastor de su iglesia, y a las tres graciosas muchachas por tres personajes místicos: *el Amor Divino, la Fe y la Esperanza.* La raptada es la Fe, a quien el estirado pastor toma por el talle, la trepa en su caballo y la lleva por el mundo catequizando nuevos fieles.

Es inútil decir que nunca estas pobres parodias fueron suficien-

tes para llenar el vacío que dejaba en el alma del pueblo la ausencia del Lied. Pero vino a continuación la gran tragedia que la historia ha designado con el nombre de "Guerra de treinta años" durante la cual el suelo alemán, como dice un escritor, se convirtió en un gran tablero de ajedrez, en el que los gabinetes europeos jugaban una sangrienta partida. En este intermedio, mientras el pueblo alemán andaba errante por los bosques y perseguido como fiera, surgió la clase de los poetas oficiales, a cuya cabeza figura Martín Opitz, creador de una escuela que desde el punto de vista moral puede llamarse de la *adulación*, y desde el punto de vista artístico del *servilismo* y de la *imposición*. Opitz fue un hábil versificador que sujetó la poesía alemana a las reglas inflexibles de la poética greco-latina, de un metro impecable, pero artificiosa y sin espontaneidad. Contemporáneo de Opitz fue Heinrich Albert, que ya en 1638 hizo aparecer una colección de Lieder con el nombre de melodías y arias, hechas al estilo de las cantatas italianas, sin subir mucho.

El Volkslied, nacido en el corazón del pueblo al influjo de las bellezas de la naturaleza, es el diamante fino, sin pulirse si se quiere, pero al fin y al cabo un diamante de pureza insospechable; la poesía oficial, que todo lo sujeta a reglas inflexibles, que todo lo sacrifica a la métrica, es la *piedra gofir,* muy bien tallada, de brillo deslumbrante, pero falsa, al fin y al cabo. Y lo malo fué que estas piedras falsas de la poesía y del canto, hicieron época, ahogando completamente al canto popular, hasta que renació nuevamente en la segunda mitad del siglo XVIII, vivificado por el fuego sublime del genio de Goethe como poeta, y de Haydn, Mozart y Beethoven como sinfonistas colosales, que no desdeñaron el Lied, sino al contrario lo cultivaron con amor y le dieron forma artística que lo ennobleció. En el movimiento formidable de rehabilitación del Volkslied, operado a fines del siglo XVIII y principios del XIX, además de los genios que he nombrado ya, tuvieron una valiosísima participación, como poetas, Werner, Mayrhofer, Schiller, Müller y otros muchos; y como compositores Emanuel Bach, Graun, Gluck, que con Haydn, Mozart y Beethoven fueron los iniciadores de este movimiento; en seguida vienen Reichardt, Zelter, Berger y otros más como impulsores de más o menos valía, y por último, Schubert, Schuman, Brahms, Hugo Wolf, y Ricardo Strauss, como los más altos representativos del Lied moderno, es decir, el Kunstlied.



Para concluir mi plática, ya que sería imposible agotar el tema en una sola conferencia, dedicaré unas cuantas palabras a cada uno de estos genios inmortales del Lied alemán.

Goethe, el príncipe de los poetas alemanes, el inspirado autor de Fausto y Werter, y de centenares de pequeños poemas que describen la vida sentimental del pueblo alemán en todas sus manifestaciones, fué a la par que un gran escritor, un inspirado poeta y un sabio. La pureza y elegancia de estilo, la más viva fantasía y las ideas filosóficas más profundas, son sus características de escritor. El bardo inmortal cuyo nombre se encuentra inscrito en el célebre castillo que se yergue en la cima del Brocken, digno pedestal de su gloria, es quien puso las bases para la resurrección del viejo Lied alemán, imprimiéndole un carácter de belleza y elegancia que lo eleva al lugar que justamente tiene.

Al hablar de los compositores máximos que hicieron renacer el Lied y lo ennoblecieron, permítaseme alterar el orden cronológico a fin de dejar a Schúbert, de acuerdo con mis personales simpatías, en el último lugar, que es el de honor.

Schumann, nacido en Zwickau en 1810, fué como hemos dicho, uno de los grandes representativos del Lied. Enemigo del mercantilismo, a tal grado que en cierta ocasión aseguraba enfáticamente: "Jamás he escrito una sola línea con espíritu mercantil"; Schumann, decía yo, a quien su padre quiso dedicar al comercio primero y después a la abogacía, lo abandonó todo por dedicarse a la música, y "se refugió —dice uno de sus biógrafos— en el arte del piano, como asilo hospitalario donde había de encontrar inefables consuelos". Su culto por los grandes músicos rayaba en lo sublime. Una ocasión, refiriéndose a Juan Sebastián Bach, exclamaba: "Todos los días me prosterno ante este gran *santo* de la música; yo me confieso con este genio incomparable cuyo trato me purifica y alienta".

Como todo artista, refleja en sus creaciones de un modo inevitable, sus diversos estados de espíritu, plácidos o tormentosos, Schumann, después de su matrimonio, tradujo en pequeños encantadores Lieder, la felicidad que desbordaba su corazón. Casi todos ellos son dulces palpitaciones amorosas, reflejo fiel de su estado de ánimo.

Escribió de 1850 a 1854, doscientos cincuenta Lieder, dúos y trozos de conjunto, para diversos registros de voz.

Johanes Brahms, nacido en Hamburgo en 1833, se educó en un ambiente de muy estrecha pobreza. Tenía que ganarse la vida tocando en los cafés de su ciudad natal, con lo que se le creó un espíritu altamente democrático, que más tarde lo llevó a reforzar las filas de los simpatizadores de la causa de Hungría, aplastada por la opresión austriaca en 1848. Desde entonces estudió Brahms las melodías húngaras populares, que lo inspiraron para componer sus danzas húngaras. Contrajo amistad con un oficial del ejército húngaro y viajó con él por varias ciudades europeas. Por esa época conoció a Joachim, virtuoso del violín, quien habiéndole oído algunos de sus Lieder, le aconsejó dedicarse de plano a este género de composición, y le recomendó a Schumann como maestro.

Brahms no es un dramaturgo; su temperamento es lírico. Su música es frondosa y demasiado rica en ritmos; su acentuación especial, produce al principio, en quienes lo interpretan una impresión de cansancio, porque parece adolecer de una aridez neoclásica; pero a medida que se le estudia a fondo, se siente uno conquistado y presa de una emoción sincera y profunda. Brahms es un alma grave y altiva, penetrada sin embargo de ternura; es un contemplativo que en sus producciones, huyó siempre, como su maestro, del énfasis y del efectismo teatral; pero demostró inspiración y una gran sensibilidad.

Hugo Wolf, nació en 1860 y murió en 1903. Fué de espíritu impaciente y no soportó la enseñanza en el Conservatorio de Viena, por lo que pronto se independizó, y empezó a componer, distinguiéndose en el género del Lied.

Sus Lieder, puede afirmarse, fueron escritos para el porvenir y no para su tiempo, que no supo comprenderlo. Hoy tienen universal renombre sus Lieder, en los que expresa de modo brillante y magnífico, la ironía, la tristeza y la fuerza de vivir.

Ricardo Strauss ha seguido en su música lírica la escuela de Wolf. El no escribe Lied con acompañamiento de piano, sino Lied para una voz y piano o Lied para una voz y orquesta. Su ritmo es absolutamente preciso. En sus Lieder no hay desigualdades o inexactitudes. La melodía es fresca y espontánea; él se muestra en esta escogida forma de arte muy puro y natural. Creo que no es tiempo



de apreciar aún en todo su valor la personalidad artística de Strauss, pero juzgándolo como liederista, tengo la impresión de que su bella y sentida producción "Ruhe, meine Seele" ("Descansa, alma mía") lo coloca al lado de Hugo Wolf y de sus pares Schumann y Schúbert.

Franz Schúbert, la brillante estrella del Lied, el príncipe de la expresión lírico-musical, es quien, a pesar de su escasa cultura, hizo del Lied su creación predilecta, a través de la cual puede verse traducida en melodías encantadoras su alma de poeta, sencilla y dolorida, siempre inquieta, en busca de un ideal nunca logrado. Es tal mi admiración por este divino cantor, que no puedo resistir al impulso de hacer mías las apreciaciones que sobre su personalidad artística hace una de sus más entusiastas biógrafas, la señora Audley: "El Lied de Schúbert obra con una magia que sólo ejercen las creaciones originales. Ha encontrado en su imaginación sonidos que revelan al alma humana sus más profundos secretos... Sus Lieder hacen suspirar por otra patria despertando en nosotros el sentimiento de lo ideal y transformando en una dulce melancolía el dolor y las penas amargas... "La melodía de Schúbert reproduce el acento hablado con más fidelidad que otros artistas. Se une tan estrechamente a la palabra, que se hace inseparable de ella, y aunque fuesen insignificantes los cambios que se hicieran en el texto, no podrían efectuarse sin violencia.

"Schúbert alcanza un calor de sentimiento verdaderamente excepcional, elevándose a tal potencia de expresión que surge de sus Lieder un encantador colorido armónico. Si la melodía indica con sus ondulaciones el camino que sigue la poesía, la armonía le da cuerpo. La primera explica, anima la expresión; la segunda la acentúa y la acaba. El origen armónico está tan bien determinado, que el músico que la escuche atentamente cree oir resonar y formarse los acordes por sí mismos, sobre los tonos melódicos.

"Schúbert ha hecho las modulaciones más atrevidas no sólo por amor al sonido, ni menos aún por un vano deseo de experimentación o por un loco afán de originalidad, sino por una necesidad imperiosa, a fin de hacer sentir con toda su verdad y toda su energía, la expresión lírica.

"En cuanto al acompañamiento, la manera de concebirlo y tra-

tarlo, podemos afirmar que es exclusiva de Schúbert. El acompañamiento de sus Lieder no es un servidor del canto, destinado únicamente a sostenerlo, sino un actor, por sí mismo, y con sus propios recursos, toma parte en la exposición de todo el conjunto". Buena prueba de esta afirmación, son sus geniales producciones "Margarita en la rueca" y "El Rey de los Alisos".

Por lo que hace a la originalidad y espontaneidad de sus producciones, permítaseme reproducir una anécdota a propósito de su serenata:

"Schúbert estaba en el campo con unos amigos. La criadita de la posada era muy graciosa; la naturaleza parecía cantar... El momento de inspiración era propicio... Schúbert se enamora de la linda criada y quiere cantar su nuevo amor. No teniendo papel a la mano, sus amigos cogen la lista de la comida, trazan sobre ella cinco líneas paralelas... y unos minutos después estaba escrita la inmortal serenata. En la biblioteca del Conservatorio de Viena se conserva el manuscrito tal como Schúbert lo entregó a sus amigos, lo que explica y justifica la anécdota".

Temo abusar de vuestra complacencia en escucharme; pero creo que no debo terminar mi plática, sin hacer una sana advertencia, indispensable, sobre todo en nuestro medio. Cedo la palabra al galano amateur del canto señor Rafael Alberto Arrieta, que dice: "La voz humana, instrumento vivo, llave de corazones, ella corona la obra del Lied. Mas no viene aquí como la hemos tenido que soportar en tantas romanzas, tiránica y oronda, inflada de vanidad, demostrando la resistencia de unas cuerdas vocales de acero y de unos pulmones de fragua. Ah ¡no! la voz que reclama el Lied debe ser tan amplia y poderosa como la mejor, pero su cristal profundo que surge del alma misma, vendrá impregnado de emoción y embellecido por el pensamiento. La voz dulce, persuasiva, que dice, que sugiere a acaricia, hecha de sollozo y de risa, de luz y de sombra, filtro vibrante de lágrimas que no se lloran; ella conoce todos los secretos del amor y todos los tormentos de la angustia. Cálida o glacial, alegre o trágica, la voz en el Lied no olvida nunca que cantando habla".

*M. BONILLA.*

# LA DIRECCION DE ORQUESTA Y LA SILLA PRESIDENCIAL

*Por José POMAR*

BIEN nos hemos dado cuenta todos los que, entusiastas, asiduamente asistimos a los conciertos de música sinfónica que el o los directores empuñan una varita fina, casi siempre, con la que trazan firmas y más problemas geométricos en el aire, subrayando con la misma y a veces con gesto y actitud toda clase de matices, acentos y entradas y terminaciones parciales o totales.

También nos hemos percatado de que, en la mayoría de los casos (me desligo por anticipado de todo aspecto personal) esas actitudes y trazos con la varita mágica tienen su razón de ser "que la razón conoce" como dijo Vuillermoz y, gustosos, nos desentedemos de las apariencias, en ocasiones hasta cómicas, que el director asume al imponer su soberana voluntad a la masa sonora que guía ¡bien compensados quedamos con las intensas emociones que nos provoca y los instantes inefables que sin él nos sería imposible alcanzar!

Pero, de lo que pocos nos hemos apercibido en la generalidad de los casos que presenciamos, al estar arrellanados

en una butaca más o menos incómoda, es de que esa dirección, es decir, el acto de coordinar a esos setenta o más profesores, ha costado muchos pesos; el igualar un arpegio distribuído entre los instrumentos de aliento, el pulir un trino o el atacar con rítmica precisión un acorde dado por toda la orquesta cuestan tiempo, dinero y mucho trabajo.

Cuestan también un esfuerzo de voluntad cuyo dinamismo es imposible de calcular, ya sea del que ponen obedientes y celosos los ejecutantes o el que necesariamente en grado máximo despliega el director y, cuesta, además, preciso es decirlo, muchas ilusiones perdidas y desencantos aplastantes, demoledores; capaces de quebrantar tal vez para siempre el entusiasmo más ferviente de un tímido músico, compositor o intérprete que, iluso y soñador, ha concebido la esperanza de que algún día, creyendo la cosa más factible, pueda colocarse en el lugar preferido, el que ocupa el director; sueña con imponer su personal sentir a aquella masa que por momentos se le antoja dúctil arcilla, materia fácil de plasmar hasta adquirir la forma y el movimiento deseados.

Pero no, ese día no llega, nunca ha llegado y, acaso, no llegará; el cándido músico intérprete o emborronador de pautas, como sucede en proporción de uno a diez mil, carece siempre de esos cientos de pesos para alquilar una orquesta que, siquiera una ocasión, le haga oír sus partituras ¿pedir la ayuda voluntaria de los ejecutantes? ¡que incensatez mayúscula! Los sindicatos, la crisis, las múltiples ocupaciones contrapuestas le saldrían siempre al paso, con la exactitud metronómica de un casero exigente y perdería lastimosamente su tiempo y... su respeto, porque sería objeto de las bromas y burlas más crueles.

Pero le queda un recurso: acudir a las orquestas ya organizadas. Ese mismo día de la entrevista con el director está de pascuas: le ofreció un lugar en la próxima temporada para que personalmente el autor dirija, estudie y, al fin, oiga su obra que le ha valido hasta el momento desvelos, privaciones y desalientos; todo mezcladito con dudas, temores por seguros o posibles desaciertos y, de cuando en cuando, ligeros entusiasmos por los momentos felices que contenga la partitura; especialmente, ve en perspectiva la oportunidad que va a tener haciendo un trabajo de autocrítica, que le hará dar un paso gigantesco en sus conocimientos ¡al fin encontró quien le tienda la mano protectora, que bendice!



Y ya puede esperar confiado: esa varita mágica jamás llegará a empuñarla ni ante su obra ni ante trabajo ajeno; se pega firmemente a la mano que primero la asió, como se pega sólidamente la codiciada silla presidencial; en nuestro país ¡se adhieren y acomodan tan por completo al cuerpo del elegido mediante tantas razones de peso! Ese cetro, tan ligero como se ve ir y venir en la orquesta, pesa más para un precandidato a director que los cetros juntos todos de las monarquías en uso en la actualidad.

Bien ¿y el arte que gana o pierde con ese problema y con su continuación o resolución? El arte no puede ver con indiferencia a uno de sus hijos, que, con experiencia pueda o llegue a ser uno de sus predilectos, se pierda por falta de una sencilla oportunidad; el arte no queda satisfecho con la aptitud y el estudio silencioso del compositor sobre su mesa de trabajo, necesita el creador o intérprete salir a la luz pública para luchar sobre el terreno, sobre la brega, sobre la experiencia de la vida, en la que se forjan y refinan las más legítimas manifestaciones artísticas. Ese artista necesita poner a prueba su dominio como conductor de hombres, de sonidos, de emociones; sujetar a la más seria ve-

rificación sus conocimientos sobre el manejo de ese monton de timbres que oímos en contínuo movimiento en una obra sinfónica.

Y si queremos para el futuro de nuestro arte patrio un mejor horizonte precisa facilitar la manera de que el artista capacitado se adiestre, estudie, perfeccione y practique la dirección de orquesta y profundice su saber sobre la escritura de la misma; pues no debe olvidarse que la música es arte que penetra, ante todo, por el oído (lo hemos dicho en artículos anteriores) y hasta hoy el que instrumenta obras se guía por la vista al hacerlo, y si es cierto que este medio nunca debe ser despreciado, tampoco debe ser el único sostén de su competencia.

Muchas de las ideas sobre estos asuntos musicales pueden comprenderse entre las que, producto de viejos métodos, cayeron bajo el patriarcal amparo de la máxima porfiriana "poca política y mucha adminitración". Traducida a la práctica musical debe tomarse por *poca educación auditiva y mucha visual* ¡fueron los caminos característicos de la enseñanza musical de aquella época! pero las ideas renovadoras que sustentamos no deben permitir que esos caducos y estériles dogmas sigan siendo la Ley suprema, la fundamental, en el vicio o forma viciosa que a grandes rasgos describimos hoy en materia de formación de directores de orquesta.

*José POMAR*

# NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA

## I. SCHOENBERG.

*Por A. MACHEBEY. (Trad. V. D. G.).*

*De Le Menestrel, núm. 4895.*

ES opinión bastante generalizada entre el público musical que el empleo de la música atonal, o politonal, emancipada de las leyes clásicas, es de origen francés y data de tres lustros. Sin embargo, los pocos curiosos que en 1911 hojearon el "Tratado de Armonía", ya famoso, de Arnold Schoenberg, comprendieron que había más allá del Elba o del Danubio un foco de revolución musical: porque imprevistamente no se puede escribir un volumen en 4º de 475 páginas con el sólo objeto de probar que la jerarquía tradicional de los sonidos en la gama, de necesidades cromáticas, no tiene razón de ser, aunque los 12 sonidos tengan el mismo valor tonal y que se puede y debe derivar una técnica, una construcción o, sintentizando, una estética mucho más amplia que la de los impresionistas más avanzados.

A decir verdad, hacía más de dos años que Schoenberg minaba la escuela tradicionalista. Nacido en 1874, nos dicen algunos de sus biógrafos, se dedicó primero al estudio de las matemáticas; enseguida se orientó hacia la pintura cubista; y por último, intelectualizando los números y los colores, creyó encontrar en la música la con-

cresión y la conjunción de sus tendencias más profundas. Esta ruta de una inteligencia activa, inquieta y cultivada es de las más curiosas y no debemos olvidarla.

Se comprende desde luego que Schoenberg es un cerebral. Escribe de sí mismo: "He publicado menos de lo que he escrito y he escrito menos de lo que he pensado". Raros son los compositores que meditan suficientemente su doctrina para resumirla con una lógica tan rigurosa, confiarla al impresor y aplicarla escrupulosamente en obras destinadas al público. Sin embargo, esto fué lo que hizo Schoenberg; y si es verdad que su primera orientación fué científica, ha dejado una intensa huella sobre todos sus trabajos teóricos. Pero antes de llegar a ellos, hubo de franquear otras etapas que nos será útil conocer.

* * *

Sabemos, por los recuerdos de juventud de algunos de sus amigos, que sus primeras obras datas de 1893. Tenía entonces 19 años y obtuvo entonces un premio de una "Academia Privada" de Viena por una de sus melodías. Esta circunstancia lo puso en contacto con Zemlinsky, director de una orquesta de aficionados por quien Brahms se interesaba, y fué así como Schoenberg llegó a ser "Brahmsista".

En esta época la influencia de Brahms era muy grande y, desde el punto de vista sinfónico, la única, pues la de Wagner solo se reflejaba en el teatro.

Las obras de Schoenberg escritas de 1893 a 1895, tradicionan, sin duda alguna, según parece, —porque hasta la fecha permanecen inéditas— la influencia del viejo maestro austriaco. Se encuentra ya en ellas el característico intervalo de la cuarta específica de la música de Schoenberg, pudiendo descubrirse sus rasgos en los cuartetos de Brahms.

Algunas composiciones para piano (1895) y un cuarteto de cuerda en Do (inédito) anuncian ya al sinfonista, a aquel que se siente capaz de ordenar los sonidos según su lógica propia y sin necesidad de otras nociones que las de la música.

Schoenberg sentía su vocación. Sus amigos lo estimulaban; un día sometió su cuarteto a un reconocido maestro, Joseph Labor, quien lo orientó definitivamente hacia la música. Tenía entonces 20 años



y acababa de perder su empleo en la Banca: supo de días muy amargos. Como no tocaba el piano, sus amigos lo hicieron director de un coro en un orfeón obrero. Se ejecutaba a Brahms. Más tarde intervino Zemlinsky y Schoenberg llegó a Berlín como director de orquesta. Se esperaba el principio del siglo XX y el futuro autor del "Pierrot Lunaire" escribió obras que después se editaron: "La noche encantada" los sorprendentes "Gurre-lieder", "Pelleas y Melisande"...

Se ve por estos detalles que si Schoenberg ha sido un revolucionario no llegó a serlo de golpe; muchos años de incubación, la influencia tenaz de Brahms y de Wagner y el contacto cotidiano con la música habitual, le permitieron descubrirse a sí mismo y concebir una estética personal, a cuyo servicio se sometieron todas las nociones adquiridas en lo que tienen de práctica y aún de mecánico. Las influencias intelectuales, sin embargo, no le afectaron.

Si se hace abstracción de los "Gurre-lieder que ocuparon a Schoenberg durante muchos años, se nota que todas las obras editadas a principios del siglo, son instrumentales: la "Noche Encantada", fué escrita primitivamente para sexteto y en seguida para orquesta de cuerda (op. 4); después viene "Pelleas y Melisande" (1902-3, op. 5) poema sinfónico inspirado, sin duda, en la obra de Maeterlink, pero en verdad una sinfonía en la cual, escribe Alban Berg, "se conserva siempre la forma sinfónica de la música pura". Esta obra es una gran sonata para orquesta, de 45 minutos de duración, basada en cuatro temas principales que determinan en el seno de éste "todo" las fases normales de una obra clásica; su orquesta es muy compleja, pues comprende 42 instrumentos, sin olvidar la batería. La op. 6 es una obra para canto y piano, pero la 7 corresponde al cuarteto en re construído de un solo golpe, como la "Noche Encantada" y "Pelleas y Melisande"; la op. 8 se llama "6 lieder, *para orquesta*"; la número 9, Sinfonía de cámara en mi, para 15 instrumentos; la op. 10, "Segundo cuarteto de cuerda en fa sostenido". Este cuarteto presenta la particularidad de hacer intervenir la voz humana en su tercera y cuarta partes. ¿Será acaso la influencia de Mahler? La op. 11 son tres piezas para piano.

Debe concluirse de esta orientación, sostenida hacia la música instrumental y de formas definidas por la sola lógica interna de la

música, que Schoenberg separó voluntariamente toda intromisión cuyo origen no fuera exclusivamente sonoro. Fué en este período cuando analizó minuciosamente la música, diseccionándola para saber en verdad si se habían agotado todos sus recursos, y si no, para saber cómo había de procederse y en qué sentido regenerarla.

Lo que presentía lo verificaba inmediatamente: la tonalidad, como la entienden los clásicos, no es sino una convención, un machote cómodo cuya necesidad rígida no reposa en ningún fundamento serio; es una noción que hay que extender, dando a cada uno de los 12 sonidos de la escala cromática su independencia, es decir, un valor propio. Pero si la tonalidad clásica queda relegada a lo necesario, la construcción clásica, que se apoya sobre ella, se desploma. En consecuencia, hay que reemplazar sus leyes por teoremas derivados de la nueva concepción tonal. A este estudio se dedicó Schoenberg. En fin, el aprovechamiento de las nuevas investigaciones científicas en el dominio de la armonía, influyó sobre la escritura orquestal, en cuyo terreno Schoenberg ha enunciado principios absolutamente nuevos, especialmente sobre la prohibición de las duplicaciones de los instrumentos a la octava. En verdad que en esa época (1900-1910) aún no formulaba sus principios; pero ya estaba sobre su pista: había realizado algunos ejemplos de aplicación y, hoy en día, aún se cita a sí mismo.

* * *

Limitaría de buena gana este período de la actividad de Schoenberg a la publicación de su "Tratado de Armonía" (1911), porque después se ocupa menos de los elementos de estética, que estudió y dedujo durante diez años, que de la doctrina de composición que edificara en sus obras musicales y en sus escritos teóricos.

Se comprende fácilmente que sus innovaciones no fueron acogidas sin resistencia. Y aunque tuvo la oportunidad de la colaboración del cuarteto Rosé y aquella, inesperada, de contar entre sus amigos más fieles al director de orquesta, al músico más culto, al más inteligente, al más progresista y también al más venerado de la época, Gustavo Mahler, conoció, sin embargo, las acogidas frías del público, sus reacciones tumultuosamente hostiles con intervención de la policía, críticas burlonas y cartas insultantes. Sin duda tenía prevista toda esta avalancha, que es el patrimonio de los innovadores, porque



su indiferencia por la opinión pública fué por lo menos igual a su perseverancia para elaborar su doctrina. Quizá también el apoyo moral de algunas amistades sinceras que lo alentaban o el misticismo que tiene su filosofía cotidiana, porque los teósofos lo consideran como uno de los suyos, lo ayudaron a despreciar la incomprensión casi total de sus obras. Por otra parte, el público no podía acostumbrarse, porque cada una de ellas marcaba un progreso en la doctrina de Schoenberg, alejándose, por lo mismo —y con mayor razón— de la corriente artística tradicional y haciéndolo aparecer como un excéntrico.

El "Tratado de Armonía" hizo mucho entre los músicos y, sobre todo, entre los de la escuela en favor de Schoenberg. No se puede acostumbrar a los oídos, pero es posible convencer a los cerebros. Se llegó a admitir, en fin, que había algo más en su música que tonterías e ingenuidades de autodidacta; algo que nadie había descubierto antes de él; y que quizá bien pudiera enriquecer la música, extender sus concepciones artísticas y hacer salir de la rutina los medios de expresión sonora.

A su vez Schoenberg hacía escuela, Anton Webern y Alban Berg, que han conservado por su maestro un afecto sincero y han adoptado sin reserva sus puntos de vista y sus procedimientos, no sólo son sus amigos, sino sus discípulos de la primera década del siglo.

Sea lo que fuere, en vísperas de la guerra, Schoenberg, no obstante haber perdido un apoyo sólido con Mahler, muerto en 1911, era ya un maestro y contaba con casi tantos aplausos como silbidos.

* * *

La música instrumental o sinfónica sirvió a Schoenberg para definir, formular y construir los elementos fundamentales de su nuevo arte, bajo el rubro de *atonalidad:* tipos de diseños melódicos esenciales, estructura y manera de encadenar acordes, forma y significación de cadencias, determinación de planos armónicos superpuestos, procedimientos de ejecución apropiados, etc., etc.

La música pura se presta admirablemente a tales investigaciones, que son como la metafísica del arte de los sonidos y cuya aplicación, bajo la forma simple y desprovista del cuarteto de cuerda, proporciona goces intelectuales del mismo orden que los que alientan en las

creaciones de las matemáticas superiores. Desde el momento en que interviene la dicción con su soporte, la voz humana, la música se aleja de su estado de pureza: pierde su individualidad y, sin caer en lo accesorio, se ve obligada a intervenir con la palabra y aún con el gesto.

En la música dramática, Schoenberg ha utilizado sus propios procedimientos técnicos, pero queriendo, aún allí, renovar en cierta forma lo que agotaron Wagner y los wagnerianos.

Se ha proclamado que su primera obra verdaderamente escénica, Erwartung, no será, sin duda, sobrepasada desde el punto de vista de la espontaneidad, de la inspiración y del éxito incontestable de la composición. Y si se ha querido ver en ella la influencia de Wagner y particularmente la de Tristan, hay que entender por ello una influencia psicológica o, quizás aún, un simple paralelo en la forma de considerar el Amor y a la Mujer. Ni la escritura, ni la orquesta, ni la escena se pueden comparar a sus homólogos wagnerianos. Frente de esta obra, estamos ante una nueva concepción del drama que se expresa, no solamente por los medios comunes y corrientes, sino en una atmósfera de irrealidad en la que su escena misma ocupa —sola—todos los planos, rechazando por inútiles la acción propiamente dicha, la música y la decoración, para no conservar sino la idea bajo la forma de una fusión íntima, casi indiscernible del Verbo, de los Timbres y de la armonía.

Cuando Schoenberg escribió "Erwartung" se aproximaba a los cuarenta años; y los críticos además que consideran esta obra como la manifestación perfecta y madura de su autor, están sin duda en lo justo.

Sin embargo, no se ha estacionado: volviendo al piano, a los instrumentos y al canto, Schoenberg les aplica los procedimientos que no ha cesado de perfeccionar y de afinar y con los que ha hecho, nuevamente, un ensayo sobre las formas que sirvieron a sus experiencias pasadas. Así es cómo en el último período de su producción, que llega hasta nuestros días, volvemos a encontrar recopilaciones de piezas para piano, para grupo de instrumentos, que solo eventualmente acompañan a la voz *(Sérénade)*, un melodrama, —*Pierrot Lunaire*—, con texto literario francés, un quinteto para instrumentos de viénto, un oratorio importante, —La escala de Jacob—, cuyo poema es



del mismo Schoenberg, y, por último, una obra para orquesta —*Variaciones*—, que recientemente y con éxito dudoso se ejecutó en los Estados Unidos.

Nuestro autor ha expuesto, desde hace tiempo, sus ideas: la reducción del número de instrumentos para orquesta, se impone cuando se trata de países civilizados como los de la Europa Occidental; una escritura armónica juiciosa, evitando las duplicaciones, la evocación de contrastes por medio de tintas orquestales y no por diferencias de intensidad y algunas otras condiciones, permiten suprimir varios instrumentos que, por el contrario, si se quiere poner la producción al alcance de los pueblos jóvenes, como los americanos, sobre quienes es ilusorio querer obrar por otros procedimientos que no sean los ingenuos, directos y ampliamente accesibles.

Las "Variaciones para Orquesta" representan la realización práctica más exacta y perfecta, de todos los principios elaborados y retocados por Schoenberg desde hace 30 años, y cuyos principios se expondrán en su "Tratado de composición sobre los 12 sonidos", que, según entiendo, aún no se publica, aunque este tratado se estudiará sin duda alguna, con todo detenimiento por los estudiantes y compositores, no nos enseñará sino muy poco sobre Schoenberg porque solamente en su música pueden estudiársele.

Ya dije que la música de Schoenberg es la de un cerebral, pero un cerebral dotado de una potencia de reflexión, de atención, de perseverancia y de trabajo que rara vez se encuentra a ese grado entre los músicos, y aun entre los hombres de estudio. A los 56 años, Schoenberg ha escrito como cuarenta obras, de las cuales, es verdad, las hay considerables. Cada una es un prodigio de meditación: cuando leemos el menor fragmento para piano, tenemos la certeza de que nada ha quedado al azar, que no hay "relleno", que no queda nada por modificar, ni una nota más que agregar ni otra que suprimir. Sin duda nos desconciertan estos contrapuntos que caminan al capricho por senderos que, normalmente, no deben seguir y estas notas que no se "colocan" en los alveolos conocidos de nuestra honrada armonía; porque dígase lo que se diga, no hay medio de hacer coincidir la trama de Schoenberg con los moldes clásicos ya que siempre quedan fuera de ellos.

Y si esto no es suficiente para demostrar nuestra admiración,

si reclama, sin embargo, nuestra atención la obra que revela tal voluntad, unidad de concepción, lógica y fe y que no puede ser admitida y clasificada sino dentro de la música misma. En estas condiciones esa obra, ¿puede ser una mentira o bien un accidente? no; eso no es ni siquiera probable, sobre todo si se considera que el movimiento musical iniciado por la doctrina de Schoenberg forma adeptos, y que estos ocupan actualmente los primeros lugares entre los músicos alemanes.

En resumen, Schoenberg se ha desprendido de la corriente neorromántica, que se prolonga aún con Strauss, Schreker, Korngold y algunos otros; amplió la noción de tonalidad; dedujo una doctrina, una teoría de la composición, publicó su libro correspondiente y la ha ilustrado con obras profundamente pensadas, organizando, en una palabra, con toda solidez la estética de la misma escuela.

Hay quien pretenda que se adelantó cincuenta años a la evolución de la música. Puede ser, y solo el porvenir nos dirá si su esfuerzo se comprendió y como se ha prolongado.

*A. MACHABEY.*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON*

## PARIS

EN espera del fallo en el concurso anual del *Prix de Rome,* damos a conocer el resultado de tres concursos de composición: uno de los premios *Blumenthal* de 25,000 francos fue otorgado a Georges Hugon, alumno de Paul Dukas quien se había distinguido ya por varias obras importantes, entre las que se cuentan un *Trío* y un *Cuarteto;* y que acaba de obtener además en el Conservatorio el primer premio de composición.

*Le prix des Amis de l'orgue* fue adjudicado a Mr. Maurice Duruflé por un *Preludio, Adagio* y *Charol* variado.

Por último un premio de 3,000 francos para una *Obertura Sinfónica sobre Argelia* reservado a los compositores argelinos, fue otorgado a Mr. Maurice Pérez por el jurado que reunía a Mlle. Nadia Boulanger, Georges Enesco y Noel Gallon.

* * *

*La Sirena Musical* no sólo se contenta con editar obras modernas, sino que también asume su presentación al público y ésto en las mejores condiciones. Ojalá que las demás casas editoras sigan este magnífico ejemplo.

Entre las obras del compositor suizo Conrad Bech hay que recordar el *Trío* para violín, viola y cello, que es una de las mejores producciones del autor. Al lado de una cuidadosa escritura contrapuntística se encuentran cualidades de encanto y finura que no aparecen en muchas de sus otras composiciones lo que hace que esta obra sea particularmente agradable.

Entre las obras de Marcel Mihalovici hay que señalar cuatro piezas cortas para canto y piano y un *Trío-Serenata* cuya primera parte aunque un poco larga y algo falta de hilación, contiene páginas del más alto interés.

Pero el éxito del concierto fue la presentación *L'Album de treize danzes*. Dos danzas sobresalen en la colección: *Burlesque* de A. Tansman y *Fox-trot* de T. Harsanyi, que son modelos en su género. También merecen ser citadas el *Rigaudon* de M. Delannoy y *Chindia* de Mihalovici.

## B U D A P E S T

La Opera Royal presentó de nuevo *Falstaff* de Verdi bajo la excelente dirección del maestro Failoni quien puso de relieve las exquisitas finezas de la partitura.

Resultó interesante la resurrección de la ópera de Haendel: *Xerxes*.

Apenas terminada la última temporada Mr. Radnai, director de la Opera Royal, anuncia ya el programa de la siguiente.

Obras nuevas en ese teatro: *Schwanda* del compositor checo Jaromio Weinberger; *Shy* de Wolf-Ferrari; varias obras húngaras entre las cuales se cuenta óperas de Eugéne Adam, Weiner, Kosa; y un ballet de Bartok.

## L O N D R E S

El Concierto Moderno de la Radio presentó *L'homme et son desir*, ballet de Darius Milhaud, cuya música es en extremo decorativa; y una suite de *l'Opera de trois sous de Kurt Weill* que es un jazz en el último grado de descomposición.

*Journal d'un voyage dans les alpes austrichiennes;* gran ciclo para canto y piano de Ernest Krenek. Esta música a pesar de su extremo modernismo oculta un romanticismo que el mismo autor no quiere confesar; la cual produce una obra bastante indefinida pero de un interés psicológico y artístico fuera de lo común.

## B R I S T O L

*Escales* de Jacques Ibert; poema sinfónico con su elegante adaptación de aires populares transporta al auditorio, de Palermo a Tunes y de Tunes a Valencia. El modernismo discreto de la orquestación hábil y la flexibilidad de la línea melódica propios de este compositor hacen esta obra muy agradable.



## S A L Z B O U R G

Festivales del 1° al 30 de agosto: en la Mozart-Haus, la Orquesta Filarmónica de Viena da nueve conciertos que dirigen Clemens Krauss, Bruno Walter y Franz Schalk.

Krauss presenta tres programas: *Brahms, Richard Strauss, Johann Strauss y Música Vienesa.*

Bruno Walter tres programas: *Mahler, Música Clásica y Haydn-Mozart.*

Franz Schalk: *Beethoven-Bruckner, Música Francesa y Mozart.*

En la catedral de Salzbourg cuatro conciertos religiosos; dirección: Joseph Messner: *Maitres de Salzbourg de 1500-1800, Misa en fa, Requiem, de Mozart.*

En la iglesia de San Pedro: *La Misa en do de Mozart,* dirección: Paumgartner.

## B E R L I N.

*El Beso del Hada y el Capriccio de Strawinsky,* han sido dados a conocer en un concierto de obras del propio Strawinsky, dirigido por Klemperer. Ambas obras obtuvieron un verdadero triunfo; la primera se estrenó en la Sala Pleyel de París, el año pasado y la segunda acaba de estrenarse ahí mismo ejecutada por el autor quien la tocó igualmente esta vez.

*El Ring de F. Lazar,* jóven compositor rumano; fué presentado en el mismo concierto. Cada día hay una atracción más y más fuerte por la música *de acción,* vital, brillante y casi brutal. No es tiempo de soñar. La hora de Debussy pasó ya. Después de Honegger con su "Rugbi", aquí está Felipo Lazar escogiendo un asunto deportivo: "Ring". Es fácil imaginar lo que puede hacerse en este estilo. Un músico hábil como Lazar no podía dejar de hacerlo. Su obra tiene impulso, brillo y color.

*Ana C. DE ROLON*

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA*

EL Conservatorio Nacional de Música llevó a efecto en el Centro Social "Venustiano Carranza" su segundo concierto popular el domingo 13 de julio; el programa estuvo formado con obras de Corelli, Debussy, Satie y Ravel, estando su interpretación encomendada a la señorita Esperanza Alarcón y los señores Bonifacio Zárate, Ignacio Rodríguez, Francisco Agea, Marcos Rocha, Teófilo Ariza, y Eduardo Hernández Moncada. * La Academia de Piano del Prof. Romualdo Vázquez, llevó a efecto una audición de alumnos el día 12 del mes pasado en la Sala Wagner. * En el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria tuvo efecto el día 13 de julio un concierto organizado por el Maestro Julián Carrillo. * El Prof. Rafael Adame ofreció dos conciertos de guitarra en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria los días 19 y 26 del mes pasado, tomó parte en dichos conciertos el Cuarteto Clásico Universitario formado con elementos del Conservatorio Nacional. * La ditinguida pianista señorita Guadalupe Segura dió un concierto el día 18 del mes pasado; interpretó obras de Mozart, Beethoven, Soler, Brassin y Debussy. * El Prof. José F. Velázquez presentó en el Anfiteatro de la Preparatoria en un Recital de Piano a la señorita Angela Vigil el día 24 del mes pasado. * La Academia de Piano "Elvira A. de Carmona" llevó a efecto una Audición de Alumnos en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria el día 25 de julio. * La Orquesta Sinfónica de México efectuó el martes 22 de julio en el Teatro Iris un concierto extraordinario en el que se ejecutaron obras de autores nacionales y europeos; se interpretó por primera vez en México la Suite del Ballet Los Cuatro Soles de Carlos Chávez, sin duda alguna la interpretación de esta obra ha constituído uno de los más resonantes triunfos del compositor Chávez. * La Secretaría de Relaciones Exteriores ofreció al Cuerpo Diplomático en el Salón de Recepciones del propio edificio, el día 21 del mes pasado, un concierto en el que tomaron parte la Orquesta Sinfónica, la distinguida pianista, Srita. Elena Sánchez Acuña y el Prof. Silvestre Revueltas. * La profesora Carmen Macías Morales presentó a un grupo de sus alumnas en una audición de piano que tuvo lugar el día 24 del mes pasado en la Sala Wagner. * La distinguida cantante, señorita María Bonilla ofreció el día 28 del mes pasado en el Anfiteatro de la Preparatoria, su concierto de despedida, en él tomó parte el Cuarteto Clásico Nacional: La Srita. Bonilla partirá a Europa en viaje de estudio. * En la Sala Wagner se efectuó el día 30 del mes pasado la Sexta Audición de Alumnos organizada por la Academia Musical "Esperanza Rodríguez Segura". * La Sociedad de Música de Cámara dió en la Sala Wagner el día 27 del mes pasado su concierto reglamentario, en el programa figuraron obras de Turina, Schumann y Brahms, la interpretación de la Sonata de Schumann estuvo a cargo de los profesores José Rocabruna y Miguel Cortazar. * En la Sala Wagner tuvo lugar el día último del mes pasado un concierto de guitarra organizado por los señores Alfonso y Gonzalo López Godina. * En la Sala Wagner se efectuaron los días 5 y 8 de agosto los dos conciertos organizados por el profesor Carlos del Castillo, en ellos tomaron parte sus discípulas María Teresa Rodríguez de Rojas y María Teresa Elorduy. * La señorita Ana María Otero ofreció un concierto de piano en la Sala Wagner el día 6 del corriente mes, la señorita Otero interpretó un interesante programa formado con obras de Scarlatti-Bartok, Haendel, Debussy, Ciril Scott y Liszt. * Los profesores José Ordóñez, José Macías y Alfonso de Elías organizaron una audición de piano que tuvo lugar en el Anfiteatro de la Preparatoria el jueves 7 del presente mes, en dicha audición presentaron a sus alumnos más adelantados. * En León, Gto., se efectuó un concierto de piano organizado por el profesor Enrique Jaso López; en él tomaron parte sus más distinguidos discípulos.

### SUMARIO DEL NUMERO 1.

Carlos CHAVEZ: Carta abierta a la juventud.—Daniel CASTAÑEDA: Las Academias del Conservatorio N. de Música. — G. BAQUEIRO FOSTER: Los instrumentos de émbolos a la luz de los armónicos naturales. — Jesús C. ROMERO: Nuestra música colonial. — José POMAR: Escalas y modos.—E. HERNANDEZ MONCADA: El vitáfono y los trabajadores de la música.—David SALOMA: Actividades musicales en la República. — Ana C. de ROLON: La música en el Extranjero.

### SUMARIO DEL NUMERO 2.

Vicente T. MENDOZA: Panorama de la melodía. — Andrés SAS: La música popular en el Perú. Traducción, notas y comentarios de Daniel Castañeda.—Gerónimo BAQUEIRO FOSTER: Los diferentes sistemas de subdivisiones del tono en los instrumentos de varas.—José ROLON: El porvenir de la música latinoamericana.—Jesús C. ROMERO: La historia y la bibliografía musicales, según las necesidades de nuestro país. — Luis SANDI MENESES: La música latinoamericana.—Ana C. de ROLON: La música en el extranjero.—David SALOMA: Actividades musicales en la República.

### SUMARIO DEL NUMERO 3.

Vicente T. MENDOZA: Panorama de la armonía. — Daniel CASTAÑEDA: Nuevo sistema de escritura musical numérica de índices acústicos. — Carlos CHAVEZ: Nacionalismo musical.—El arte popular y el no popular.—Gerónimo BAQUEIRO FOSTER: Nuevas posibilidades musicales. —Agustín LOERA Y CHAVEZ: La cultura mexicana.—Ana C. de ROLON: La música en el extranjero.—David SALOMA: Actividades musicales en la República.

### SUMARIO DEL NUMERO 4.

Luis SANDI MENESES.—Festivales sinfónicos de Música Panamericana. - La música moderna. —José POMAR: Las cátedras de composición y las aduanas.—Carlos CHAVEZ: Nacionalismo musical.—II. El arte popular y el no popular. — José ROLON: Diversas modalidades de la enseñanza de la composición.—Darío MILHAUD: (Trad. Esperanza Alarcón) Francis Poulenc y "Les Biches".—Ana C. de ROLON: La música en el extranjero.—David SALOMA: Actividades musicales en la República.

EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE

PRIMER VOLUMEN:

3 MUSICOS MEXICANOS:

FELIPE VILLANUEVA
RICARDO CASTRO
PEDRO LUIS OGAZON

POR JESUS C. ROMERO

SEGUNDO VOLUMEN:

TEORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS

POR DANIEL CASTANEDA Y G. BAQUEIRO FOSTER

SUSCRIBASE A LAS EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE DAREMOS DETALLES Y CONDICIONES

Editorial "Cvlivra", Rep. Argentina 5, México, D. F.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 6

VOLUMEN I NUMERO 6
PRECIO: $0.50 15 DE SEPTIEMBRE DE 1930

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A., EDITORA

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 146
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoria, Dictado, Armonia, Contrapunto, Composición, Piano, Canto Superior, Violin, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

Academia de Música
CALLE DE LA MONEDA No. 10
ENTRESUELO
GERONIMO BAQUEIRO FOSTER
SOLFEO, CANTO, ARMONIA, COMPOSICION, ACUSTICA MUSICAL E INSTRUMENTAL E HISTORIA DE LA MUSICA

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1811 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.00

"MUSICA" REVISTA MEXICANA, S. A.

EDITORA DE

# M U S I C A

REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930.

APARTADO POSTAL No. 1942

EDITORES:

Gerónimo Baqueiro Foster
Jefe de Redacción,

Daniel Castañeda

Carlos Chávez
Director,

Vicente T. Mendoza
Administrador,

E. Hernández Moncada

Jesús C. Romero

José Pomar

David Saloma

José Rolón

Luis Sandi Meneses

SUBSCRIPCIONES

| | | |
|---|---|---|
| En la República Mexicana: | Por 6 meses..... | $ 3.00 |
| | Por 1 año..... | „ 6.00 |
| En el Extranjero: | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*Notas.* 1.—La correspondencia debe dirigirse al Director, Carlos Chávez: Calle de la Moneda número 10, ó apartado número 1942, Ciudad.

2.—Solicitamos el canje nacional y extranjero.

# SUMARIO


Carlos CHAVEZ
*Nacionalismo musical:*
*III.—Paralelo entre el arte popular y el no-popular*..... 3
*IV.—La creación nacionalista*..... 7

Jesús C. ROMERO
*La evolución musical en México*..... 12

A. MACHABEY
*Notas sobre la música alemana contemporánea*..... 26
*II.—Schoenberg.—Trad. de Daniel Castañeda.*

Ana C. DE ROLON
*La música en el extranjero*..... 32

David SALOMA
*Actividades musicales en la República*..... 36
*Fe de erratas del Tomo I*..... 41
*INDICE del Tomo I*..... 43


*En el próximo número se iniciará una serie de artículos acerca de la Música Propia de México, por Carlos Chávez y la sección de Historia Crítica de la Música, por G. Baqueiro Fóster. También inaugura esta revista una sección de libros, revistas y discos. Aparecerán artículos de Luis Sandi Meneses, la Creación Musical entre los Niños y de José Pomar, Los Conocimientos Superiores de Música necesarios a los ejecutantes, así como las secciones ya establecidas a cargo de Ana C. de Rolón y David Saloma.*

# NACIONALISMO MUSICAL (*)

## III

## PARALELO ENTRE EL ARTE POPULAR Y EL NO - POPULAR

*Por Carlos CHAVEZ*

A.—El hecho de que el arte popular no pretenda concientemente un resultado artístico le patentiza sinceridad, pero en cambio le impide encontrar nuevos medios de expresión. La música popular está limitada a la monodía, o a polifonías imperfectas; a conjuntos defectuosamente controlados; jamás cambia o mejora sus mismos instrumentos primitivos. El arte no-popular ha perfeccionado y aumentado sus instrumentos; por medio de una escritura musical cada vez menos defectuosa ha llegado a hacer practicables conjuntos grandes y heterogéneos, siendo así posible el desarrollo de la polifonía, que es una de las expresiones musicales más completas.

B.—Es tan bella la polifonía refinada de Debussy como

(*) El segundo artículo de esta serie, publicado en el Nº 4 de esta Revista, se titula **El Fin Extra-Artístico en el Arte Popular.** Por un error de la corrección de pruebas apareció con el mismo título del primer artículo. N. de la R.

la pureza monódica del primitivo; tan musical el instrumento de éste, como los del mejor constructor europeo. La polifonía de los conjuntos primitivos no es imperfecta, obedece a una sensibilidad distinta, quizás más refinada que la de los hombres "de cultura".

A.—Las orquestas de la música no-popular están en aptitud de usar sus propios instrumentos y asimilar además todos los populares; por otra parte, tienen a su alcance lo mismo la monodía que la más complicada polifonía.

B.—El instrumento popular no puede jamás ser trasplantado satisfactoriamente a una orquesta no-popular, a una sala de conciertos; la calidad de su sonido perderá carácter fuera del ambiente propio; además, no puede cuadrar bien con el resto; de hecho todos los instrumentos populares llevados a la Orquesta Sinfónica Clásica bien pronto han perdido su carácter original.

Los conjuntos de música "primitiva" no son defectuosos; el artista popular toca una música que no está escrita y que no pretende sea inalterable, él mismo prolonga libremente al autor y la toca cuando quiere y para los que quieran oirla: el autor, el ejecutante y el público se reunen espontáneamente en una misma ocasión; el artista no-popular llama a esto ejecución imperfecta o conjunto defectuoso, porque él no está satisfecho de una ejecución si no ha repasado y ejercitado mil veces una misma pieza de música hasta ser feliz porque la crítica autorizada ha llegado a llamarlo "virtuoso"; después, el virtuoso reune a su público en lugar y hora fijos con la deliberada intención de experimentar una emoción estética. La música y cualquiera de todas las otras prácticas de arte popular se manifiesta como la satisfacción directa de una necesidad estética previa; si el instrumento popular no puede ser trasplantado al *Concierto,* menos aún puede serlo la actitud de los artistas populares que en forma diversa (creadores, actores o público) actúan en el proceso del arte popular. Hay que recordar el detestable efecto que producen los "Mariachis" amenizando banquetes, o los cantores negros cantando "Spirituals" en la plataforma de concierto.



A.—Es creíble que entre los artistas populares que tocan una música que no está escrita y que no pretenden sea inalterable, haya habido alguno con genio; a él mismo, para llegar a una expresión mejor, le ha hecho falta crítica y ejercicio y educación de su mente. Además, la inconciencia de sus capacidades personales lo ha mantenido en una oscuridad que ha evitado que los demás se beneficien con la experiencia que añada a la de la humanidad. Por último, su genio puede considerarse desperdiciado, porque no ha provocado un renuevo en su arte; en el arte no-popular cada genio ha significado una nueva expresión; y no parece haber diferencias esenciales entre varios cantos indios o entre varios cantos religiosos de los negros; si las hay, no llega cada estilo a ser una expresión estética tan singular y tan fuerte como es la de Rameau diferenciándolo de Wagner o viceversa; la pintura indígena, al través de siglos ¿tiene la variedad de expresiones que la pintura francesa en los últimos cincuenta años solamente?

B.—Los artistas no-populares creen que el perfeccionamiento de los instrumentos, la conquista de una notación inequívoca, la formulación de la ciencia de la composición y el desarrollo de la técnica de los instrumentos significan un progreso que proporciona al individuo medios para expresarse mejor en arte. Esto es dudoso. Posiblemente tales adelantos no son sino la muestra de un agotamiento creciente, que tiene que compensarse con recursos exter-

nos, artificiales. En todo caso, estos elementos de progreso, si no son signos de incapacidad personal, si determinan un deseo manifiesto de *hacer arte* y de hacerlo cada vez mejor. El arte no es susceptible de ser mejor debido a medios externos: el arte, es, o no es, la expresión de la conciencia humana; los recursos no tienen valor absoluto: nadie podrá atreverse a afirmar que hay más emoción estética en una sinfonía para gran orquesta sinfónica que en una melodía dicha por una voz o un instrumento solo. El artista popular sí ejercita su mente, sólo que no exprofeso sino en la práctica misma de su arte.

Ahora, el artista popular no es famoso en el sentido de que una publicidad desarrollada por biografías, reportazgos, retratos, etc., le haya dado una "reputación internacional". Vive una vida simple. Para él la función del arte es una de tantas de la vida cotidiana.

Por último, la evolución en cada arte no puede ser igual. No hay que destacar los puntos fundamentales del arte popular midiendo con un criterio informado solamente en la evolución de Beethoven a Wagner y de éste a Debussy. Una persona familiarizada tan solo con el arte de estos autores no podrá descubrir variedad en las obras del arte popular, del mismo modo que los indios que vinieron a Carnegie Hall no la encontraron entre Schumann y Schubert. Una de las características del arte popular es que se integra tan solo con elementos esenciales; la pintura indígena es precisa y directa; la arquitectura azteca es todo lo fuerte para no necesitar ser complementada con "arte decorativo"; la música de los indios excluye lo supérfluo, el desarrollo obligado, el virtuosismo instrumental, los pasajes floridos. Lo esencial es constante en la obra de arte, pero esa constancia no debe ser llamada monotonía. También un árbol



tiene tan solo lo esencial; un fresno es igual a otro y sin embargo en cada uno hay una expresión propia y distintiva.

Concluyamos, que cualquier persona penetrará los refinamientos y sutilezas del arte popular si se establece la debida relación. Del mismo modo, los indios que vinieron a Carnegie Hall encontrarían una expresión distintiva en Schumann y en Schubert o entre obras diversas de un mismo autor.

El arte popular y el no-popular son relativos cada uno a un público propio. No se llegará a establecer un valor justo de cada uno de ellos si se juzga la creación popular con criterio de público no-popular y viceversa. No hay en arte valores absolutos ni jerarquía de calidades, por más que el deseo de encontrarlos sea muy general. La belleza del arte es simplemente igual al grado de armonía entre autor y público.

## IV

## LA CREACION NACIONALISTA

La primera solución que ha ocurrido al problema del nacionalismo musical y que se ha practicado y se practica con fervor en muchas naciones, ha consistido en que los artistas cultos aprovechen literalmente el arte popular para sus creaciones. No ha habido inquietud sobre problemas de nacionalidad en general, ni juicio alguno sobre los terrenos de cada quien. Ha habido un deseo patriótico muy intenso de que cada país tenga su genio. Se declara y se practica que hay que basar la música nacional sobre la música popular. Entonces ¿qué el arte popular no es ya arte y no es ya nacional? Si los compositores cultos toman y usan la música popu-

lar para darle arte y nacionalidad de que carece ¿no debemos mejor pensar que son ellos quienes toman lo que les está faltando? ¿Qué, tanto arreglo de música popular, indica que la misma estaba desarreglada?

Todos reconocen en las manifestaciones populares un valor de obra de arte y por eso es que se ha fijado en ellas la atención general. Entonces, si en sí mismas lo son ¿porqué querer tomarlas para hacer con ellas otras obras de arte?

Una estimación verdadera de la música popular consistirá en gozarla y respetarla en su propia verdad.

Está bien que el compositor culto, músico no-popular, vaya al arte popular como público, pero no podrá participar en él como autor, sin peligro de producir un resultado híbrido que no beneficiará a nadie. Si el compositor busca una forma "apropiada" para armonizar la música popular de su país, es porque su ingenuidad o su pedantería le impiden ver que no se puede mejorar un arte completo ya, que ha nacido y vive en circunstancias y responde a necesidades que él desconoce. El arte popular no es un fenómeno propio del compositor culto.

El arte popular no debe tomarse así, es decir, no debe usarse en su materialidad. Sí dá a cada país el fundamento de su expresión nacionalista, tomado como ejemplo de obra de arte legítima y como fuente de tradición.

Un país con nacionalidad no tiene problemas de "nacionalismo". El arte que produzca será nacional por sí mismo sin ningún deseo expreso. En un país en donde existen grupos diversos muy contrastados (populares y cultos) la nacionalidad no está consolidada y por lo general esto se comprueba con las muestras visibles y exageradas de un



anhelo "nacionalista". Los grupos llamados cultos están perdidos entre el deseo contradictorio de gozar de la experiencia universal y el de tener, ante el mismo universo, una personalidad nacional propia que los distinga y les dé base a su vanidad patriótica; es decir, viven víctimas constantes de un problema ante los demás. Los grupos llamados populares no tienen problema ante los demás, porque los demás no les importan (sino en tanto les sean molestos); se expresan como son, de acuerdo con su raza y la tierra en que viven.

Entonces, la obra de arte popular es considerada siempre como el espejo fiel de un país o la muestra característica de su estilo, porque no habiendo una expresión colectiva del país completo, cuenta más, aquella que se desentiende del exterior y que vive como un reflejo natural de las condiciones del interior. Esto le da a la obra popular un doble aspecto de legitimidad: ser una creación artística sincera y reflejar espontáneamente las condiciones naturales del país.

El artista culto podrá hacer obra semejante si es tan individual y tan espontáneo como el artista popular y si su cultura, aunque sea universal, no le impide saturarse de las expresiones propias del país. El artista creador verdadero es el hombre más sensible a las influencias exteriores, contrariamente a lo que se cree y es esta facultad, precisamente, la que debe aprovechar para traducir en términos artísticos aquello que tiene una relación orgánica con su individualidad. Todo arte legítimo es individual: este es el punto en que el arte popular y el no-popular por fin se juntan. El artista popular despliega toda su intuición artística personal aunque haga obra con un fin extra-artístico. No puede

existir obra de arte que no haya sido creada por un sólo individuo.

Erróneamente se opone el arte popular al arte individual; M. Vincent d'Indy dice: "La peuple n'est point créateur, il est au contraire un merveilleux adaptateur". Es claro que el pueblo no crea en masa, pero una sola gente, del pueblo, tiene que crear individualmente lo que después todos cantarán deformándolo o no. La Historia de la Música empieza en cierto momento a registrar creaciones individuales, no porque antes no las hubiera habido, sino porque fue entonces cuando determinados individuos empezaron a hacerse conocer y cuando se buscó una notación que pudiera determinar el primer estado de la música, cuando se compuso. Ciertamente, en la Edad Media las monodías litúrgicas deben haber influenciado o haber sido adoptadas y adaptadas como melodías populares, pero eso no niega la existencia de gentes de sentido y necesidades de expresión musical, que en esa época como en todas dijeran como aquel trovador: "ferai car bien m'est mestiers". Por otra parte, ya en el Renacimiento ¿no son los Madrigalistas Italianos y los Cancioneros Franceses, individuos conocidos, los que siguen sin solución de continuidad la línea del arte popular de los trovadores?

El artista culto, lo mismo que el artista popular, hace obra de arte legítima cuando procede por una intuición, sin pretender *hacer arte* y sin imponerse un estilo o un procedimiento. Previamente a su creación, el artista debe estudiar, y saturarse, decíamos antes, de todas aquellas expresiones que tengan una relación orgánica con su individualidad, para después concretarlo, traduciéndolo en obra de arte. Es en ese período de estudio y de saturación cuando el artista debe tener, conscientemente, una tendencia nacionalista. Es durante ese período previo a la creación misma, cuando debe ir a beber a la fuente de la tradición de su país.



La tradición, en su significado mejor, debe considerarse como la suma de la conciencia de un país al través de su pasado. Considerada así, la tradición es una fuente viva de conocimiento y de carácter.

La síntesis más clara de un país a través de su historia la da el arte popular. En México, v.g., la música indígena (que todavía se practica), la mestiza de diversas regiones y épocas, los "corridos" de las revoluciones y las guerras y aún la música importada y desfigurada, materializan íntegramente la vida de México sintetizando nuestra vida nacional. Si en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista.

*Carlos CHAVEZ*

# LA EVOLUCION MUSICAL EN MEXICO

*Por el Dr. Jesús C. ROMERO.*

En México ha sido lenta la evolución musical, más por virtud de la segregación en que siempre nos hemos encontrado respecto de los centros artísticos mundiales, que por falta de un ambiente apropiado al normal desenvolvimiento de esa evolución.

Para demostrar la exactitud de mi aserto, revistaré sucintamente las diferentes etapas de nuestra historia musical.

## I. EPOCA COLONIAL

Dos fueron los centros de actividad musical durante la Colonia: la Iglesia y el teatro. La iglesia, por virtud de la organización político-social de la Colonia, logró tal preponderancia, que nulificó al teatro en lo que respecta a su manifestación musical. En párrafos subsiguientes se explicarán las causas que determinaron éste fenómeno.

Puedo afirmar sin peligro de equívoco que la música sagrada colonial, cuando menos durante el siglo XVI, ostentó marcada influencia mozárabe, en virtud de haber constituído nuestra catedral según la Sevillana y por ello desde un principio adoptó el Canto Toledano, el cual ha continuado en uso casi hasta nuestros días, aunque no en toda su pureza.



Al celebrarse el primer Cabildo en marzo de 1536, el Canónigo don Cristóbal de Campaya, según consta en actas, fue nombrado procurador para traer de Sevilla el ceremonial de su iglesia matriz, a fin de implantarlo literalmente en la Metropolitana de México.

En esa ocasión probablemente fue traído el célebre *Pasionario* del sevillano Fray Juan Navarro, obra sumamente estimada en esta Nueva España, al grado de haberse impreso aquí el año de 1604, a petición general de los vicarios de coro de las órdenes religiosas. Este dato es de importancia, porque las obras musicales de Navarro fueron comtó marcada influencia mozárabe, en virtud de haberse conspiladas y publicadas por el insigne Fr. Francisco Soto (n. Langa, Burgos en 1534; m. en Roma, 1619), cantor y director de la Capilla Pontificia, y es casi seguro que el Pasionario se conoció en México antes de que el compilador las hubiera publicado.

Con el transcurso del tiempo, la tradición musical toledana no se rompió, pero se fue degenerando al influjo de extraños elementos, especialmente italianos y flamencos. A mediados del siglo XVIII llegó a ser Maestro de Capilla de la Metropolitana, para la cual escribió una colección de "Maitines solemnes" y un "Miserere" para el miércoles santo que se cantaba aún después de la Independencia, el italiano Ignacio Jerusalem, contratado en Cádiz previa licencia de Su Majestad y venido a México para desempeñar el puesto de compositor y maestro en la compañía de la

actriz Ana María de Castro, que actuó en nuestro coliseo del Hospital Real.

¿Por qué la fuente artístico-musical del teatro tenía en Nueva España que ser forzosamente suplantada por la iglesia?

Porque si en España el teatro apenas estaba entonces en su cuna, en la Nueva no podía estar mejor. Por los años de 1544-1567 apareció el insigne Lope de Rueda, poeta, músico y actor, cimiento y gloria del teatro hispano; sus recursos eran paupérrimos, según lo comprobó Cervantes quien decía de ellos: "todos sus aparatos se encerraban en un mísero costal y constituían su teatro cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; el adorno era una manta vieja tirada por dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando, sin guitarra, algún romance viejo. Las comedias eran unos coloquios como églogas, aderezados por dos o tres entremeses cuyas figuras hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse".

Porque tampoco durante el siglo XVII hubo teatro en España; las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca, se representaban en los corrales de la Cruz y de la Pacheca, los cuales hasta 1743 y 1745 respectivamente, es decir, hasta mediados del siglo XVIII, se le transformó en teatros.

Porque en México muchas de las representaciones teatrales se hacían en el atrio de las iglesias y porque nuestros coliseos eran propiedad de las comunidades religiosas.

Como en España, la música teatral en México se reducía a *tonadillas, seguidillas,* etc., y su orquesta corría parejas con la hispana. Mi amigo muy estimable el maestro don



Eduardo López Chavarri dice a páginas 233 del Tomo I de su Historia de la Música, refiriéndose a España: "¿Cómo era la orquesta de aquel teatro de jácaras y tonadillas? En un principio estaba oculta detrás de la cortina que servía de fondo al escenario. Formábanla guitarras y arpas, que luego se aumentaban con chirimías (primitivos oboes), bajones (fagotes), cornetas y sacabuches (antiguos trombones de varas). Este conjunto reforzaba las voces en los trozos polifónicos (cuatros, etc.) y ejecutaba también algún fragmento instrumental. En 1763 ya encontramos una orquesta de teatro público formada por 8 violines (divididos en primeros y segundos), 3 violas, 1 violón, (violoncello), 2 contrabajos, 2 oboes, 1 clarinete, 1 fagot, 2 trompas y 2 clarines".

En México, la orquesta de teatro desempeñaba iguales funciones que en España. Las dos primeras de que tenemos noticia, actuaron en el Coliseo Nuevo en los años de 1768 y 1790 respectivamente.

En la Relación presentada el 21 de abril de 1786 por don Francisco de Paula Sarmiento Fuentes, Administrador General Interino de la Sociedad de subscriptores asentistas del Teatro Cómico de la Nueva España, por quiebra del asentista D. Manuel Lozano, todo ello durante el Gobierno del Exmo. Sr. Virrey D. Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez, consta que la primera de dichas orquestas la integraban 3 violines primeros, 4 segundos, 1 violón, 1 contrabajo, 2 clarinetes, 2 flautas y 2 trompas, siendo su director don Manuel Delgado y maestro de coros don Ignacio Cabrera.

La segunda orquesta corresponde a la época en que Gerónimo Marani fue asentista y director del Coliseo, (pascua de Resurrección de 1790); estuvo integrada por 4 vio-

lines, 2 violas, 1 bajo, 1 contrabajo, 2 flautas, 2 trompas, 1 oboe y su director que lo fue el violinista José Aldama, quedando como maestro de coros Don Ignacio Cabrera.

Con motivo de la privanza de Farinelli (1736-1759), en España cobró auge la ópera italiana; este movimiento tuvo su debida repercución entre nosotros, aunque con fuerza insignificante y diminuta. A esta época corresponde la traducción de varias óperas italianas hecha por el presbítero Manuel Zumaya, maestro de capilla de la Metropolitana.

Fue a principios del siglo XIX, es decir, hasta finalizar la colonia, cuando se escuchó ópera italiana en los teatros de México: en 1805 el *Encuentro Feliz* de Cimarosa, y en 1806 el *Barbero* de Paesiello, ambas con libreto en castellano.

El gusto por la música selecta se había iniciado ya, aunque solo entre reducidísimo número de personas. A partir de 1801 la librería situada en la esquina de Santo Domingo y Tacuba (hoy Av. Brasil y Tacuba, en el local ocupado por "La Princesa" se expendía música de Mozart, Haydn, Boccherini, Kreutzer, etc., según rezan los avisos publicados en la *Gaceta de México* y el *Diario de México*.

Durante este período, la producción musical mexicana fue casi exclusivamente religiosa; la música profana se redujo a bailables o tonadillas para canto, ambas de inferior calidad.

## II

## DE LA INDEPENDENCIA A LA REFORMA

La consumación de nuestra Independencia determinó entre nosotros un verdadero auge musical, si comparamos el estado de entonces con el que se guardó durante el gobierno colonial. Con ayuda del ministro Lucas Alamán, el maestro José Mariano Elízaga fundó la primera escuela nacional de música, celebrándose el acto de inauguración en el salón de actos de la Universidad con asistencia del Presidente de la República General Guadalupe Victoria, el domingo 17 de abril de 1825; las clases principiaron al día siguiente en la casa número 12 del Empedradillo (hoy Monte de Piedad), ajustando sus programas de enseñanza a las ideas sustentadas por el padre Jesuita Antonio Eximeno y Pujadas, tan aplaudidas por entonces en España y sus colonias.



Las compañías de ópera, antes imposibilitadas de visitarnos, se sucedieron unas a otras aunque con la taxativa de cantar en castellano y por ello no fueron de lo mejor; pero a partir de 1827, con la llegada del eximio cantante sevillano Manuel del P. García, la ópera se cantó definitivamente en italiano. En esa época todo el repertorio lírico de moda en el mundo, fue ampliamente conocido en México; hoy no sucede lo mismo: nuestra decadencia lírico-musical es visible.

La estancia entre nosotros de los cantantes Filippo Galli, Enriqueta Sontag, Balbina Steffanone, Ignacio Marini, Ana Bishop y Atilio Valtellina por no citar sino a los verdaderamente notables; de los compositores y directores de orquesta Lauro Rossi, Juan Bottesini y Antonio Barilli que fueron los que más tiempo permanecieron entre nosotros; y de los concertistas Guillermo Wallace, Enrique Vieuxtems, Enrique Herz, Franz Coene, Carlos Boscha, Ernesto Lubech y otros, todos ellos ejecutando programas italianistas o italianizados, contribuyeron eficazmente a italianizar nuestro ambiente musical.

Una comprobación del eficaz italianizamiento de nuestro medio artístico musical, nos lo ministran los programas de las festividades orgnizadas por las academias de los profesores Joaquín Beristáin y Agustín Caballero y la de José Antonio Gómez, fundadas en 1838 y 1839 respectivamente y con posterioridad a esas fechas, la lista de la producción mexicana, toda ella operística, de estilo y con libreto italianos: "Leonor" de Luis Baca, "Catalina de Guisa" y "Pietro D'Avano" de Cenobio Paniagua, "Clotilde de Coscenza" de Octaviano del Valle, "Julieta y Romeo" e "Illdegonda" de Melesio Morales, "Pirro de Aragón" de Leonardo Canales, "Agorante, Rey de Nubia" de Miguel Meneses y "Don Quijote en la Venta Encantada" de Miguel Planas. Hasta la música religiosa tenía el sello italiano; las misas de Juan Valle, uno de los compositores que más se distinguieron en ese género por aquella época, comprueban mi afirmación.

Durante este período no existió producción sinfónica ni de cámara; la ópera fue la máxima expresión del compositor. El género religioso continuó cultivándose, aunque no con la privanza que en el período anterior.

## III

## DEL RESTABLECIMIENTO DE LA REPUBLICA AL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

Las guerras de la Reforma, de la Intervención y del Imperio, determinaron un cambio de rumbo en la marcha de nuestra orientación musical. La influencia de la música austriaca, de la francesa y de la belga, en contra de lo que era



de esperarse, fue para nosotros completamente nula y por ello por virtud de que ningún músico de prestigio ni institución musical extranjera trajeron consigo los gobiernos intervencionista e imperial, ni estos se preocuparon por fomentar entre nosotros ni el cultivo ni el estudio de dicho arte.

La orquesta imperial, en la que figuró como ejecutante algún primer premio del Conservatorio de París, estaba dirigida por Emile Palat, mediocridad completa como director, como compositor y como músico, y por ello nada pudo hacer. Uno de sus números fuertes, eje y pivote de sus programas solemnes, era la marcha de Tannhauser, que hacía alternar con polkas, schottischs y redowas.

Después de la Reforma, el italianismo había perdido mucho terreno en nuestra musicalidad; verdad es que todavía quedaban algunos paladines suyos como don Cenobio Paniagua, quien la noche del sábado 1º de septiembre de 1877 en que se estrenó en México la *Aida* llevada a la escena por Angela Peralta y su compañía (entre nosotros antes que en París), dijo al poeta don Rafael Delgado que desde Orizaba lo venía acompañando: "excepto uno que otro dúo, la obra está escrita con la cabeza y por ello la admiro, pero no me conmueve, porque no está hecha con el corazón, manera única de producir obra de arte". Sin embargo de ello, ya no eran esos los tiempos en que a *Roberto el Diablo* de Meyerbeer y al *Desierto* de Feliciano David, representados en 1853, el público los hacía salir de cartel por pura incomprensión; de la última dijo un crítico de entonces: "el estruendo (orquestal) es demasiado fuerte, los latones trabajan mucho y la armonía parece demasiado complicada".

Restablecida la república, nuestro ambiente musical

estaba apto ya para gustar otra música que no fuera exclusivamente la italiana; la nueva corriente no nos fué traída esa vez, como hasta entonces lo había sido siempre, por los extranjeros visitantes.

Al estallar en Cuba el grito del Yara, huyendo de esa guerra, vino a México el compositor español José Gaztambide trayendo su compañía de opereta; el 22 de junio de 1869 estrenó en nuestro Teatro Nacional los *Dioses del Olimpo*, arreglo del *Orfeo en los Infiernos* de Offembach, que por lo novedoso de su música, alcanzó un éxito rotundo. Altamirano dijo en su crónica: "La música de Offembach y el can-can, van a reinar como déspotas y siempre que se pongan *Los Dioses del Olimpo*... o cualesquiera otras de las numerosas creaciones de ese compositor, el teatro estará lleno". En efecto: la llegada en 1874 de la primera compañía francesa de Opera Cómica, por estarle ya preparado el camino, no solamente constituyó un verdadero acontecimiento musical, sino que determinó la venida de nuevas compañías de este género, logrando todas ellas magníficos resultados artísticos y pecuniarios.

De esa época renovatriz, también data en México la iniciación de los géneros sinfónico y de cámara. El 21 de diciembre de 1871 se tocaron en el Teatro Nacional el Trío en *Re menor* de Reissiger para violín, cello y piano, ejecutándolo José Rivas, Gustavo Guichenné y Fernando Domecq, y la Sinfonía Nº 7 en *Do mayor* de Haydn por la orquesta de 80 profesores que dirigía Félix Sauvinet.

El pianismo recibió gran impulso con la llegada del artista alemán Albert Friedenthal, cuya actuación contribuyó mucho a dar a conocer y hacer apreciar la música de Chopín y a mejorar el formato musical del programa de los recitales; el suyo se verificó el 3 de septiembre de 1884.



Todas estas innovaciones pudieron fructificar entre nosotros gracias al desinteresado afán de los esforzados fundadores de la Benemérita Sociedad Filarmónica Mexicana, tan injustamente olvidada, y a quienes debemos respeto y gratitud, ya que a ellos México les es deudor de su resurgimiento musical acaecido al restablecerse la República.

La Benemérita Sociedad Filarmónica Mexicana se fundó el 14 de agosto de 1866, habiendo sido ella el punto de partida de nuestro actual Conservatorio Nacional de Música. A partir de este acontecimiento, México no va a necesitar ya de que el extranjero traiga la buena nueva musical; sus hijos serán los heraldos que pregonen a sus compatriotas las novedades europeas.

En el seno del Conservatorio se desarrollarán los mayores esfuerzos en pro de nuestra musicalidad: la música de cámara, hasta entonces verdaderamente sin cultivo, contó en 1884 con el primer Cuarteto del Conservatorio integrado por los alumnos Alberto Amaya, Gabriel Unda y el Lic. Morán, bajo la dirección del Prof. Gustavo Guichenné, catedrático de la asignatura; esa labor, mejorándola siempre, la continuarían los Cuartetos de Arturo Aguirre, de Pedro Valdez Fraga, de Julián Carrillo, de Ezequiel Sierra, y especialmente el de Luis G. Saloma, nuestro verdadero cultivador de esta suerte de música.

También el género sinfónico contó con gran atención dentro del Conservatorio; el 25 de agosto de 1886 fundó su Orquesta Sinfónica y el año de 1890 inauguró la Orquesta de alumnos, dirigiendo ambas agrupaciones los Sres. José Rivas y Pedro Valdez Fraga, respectivamente.

La música vocal y pianística tuvieron también su lugar en la atención prestada por el plantel y hasta el medio ar-

tístico fué cuidadosamente cultivado mediante la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, cuya actuación en el teatro del plantel, dejó muy gratos recuerdos, y preparó eficazmente la realización de la Sociedad Anónima de Conciertos que iniciara en 1892 el ministro Ives Limantour y en cuya orquesta conquistó lauros inmarcesibles Carlos J. Meneses, a quien tanto le debe el arte musical en México. Como directores de la Orquesta del Conservatorio han actuado también Luis G. Saloma y Julián Carrillo, ambos continuadores de la obra que en esta disciplina desarrollara con tan feliz éxito el maestro Meneses.

El pianismo también por esa época inició su reforma, pero lo hizo fuera del Conservatorio; cúpole a Felipe Villanueva ser autor de ella, introduciendo entre nosotros, el año de 1887 la música de Chopín y de Bach en la enseñanza del piano, así como el Kullak y los ejercicios de Liszt en lo que a técnica mira; lo prematuro de su muerte (1893) le impidió ver fructificar su obra.

Fué Carlos J. Meneses quien llevó al claustro del Conservatorio las nuevas tendencias pianísticas, cuando recibió el nombramiento de catedrático de piano en ese plantel; posteriormente compartieron los lauros del maestro, sus discípulos Pedro Luis Ogazón y Luis Moctezuma.

La composición musical contó a partir de esa época con muy distinguidos exponentes: Melesio Morales, vuelto de Europa, fué el paladín de la escuela italiana, la cual, a principios de este siglo cedió su puesto a la escuela francesa introducida por Ricardo Castro y sostenida brillantemente por Juan Hernández Acevedo y Gustavo E. Campa, perteneciéndole a Julián Carrillo la implantación de la escuela alemana.



El género religioso, contagiado por entonces más de ramplonería que de italianismo o de cualquier otro estilo, obtuvo su depuración con la llegada del Pb. J. Guadalupe Velázquez y de don Agustín González, procedentes de Ratisbona, fundadores en 1892 de la Escuela de Música Sagrada en Querétaro y con el posterior ingreso al Conservatorio Nacional del propio padre Velázquez.

En esta época la producción musical mexicana se distingue por su europeismo y por contar no solamente con obra lírica, sino también con producción sinfónica y de cámara.

## IV.

## EPOCA DE LA REVOLUCION.

La revolución mexicana iniciada en 1910, tuvo fuerte repercusión en la ideología musical de México; ella condujo hacia el nacionalismo.

Al triunfo de la revolución, el antiguo elemento, característicamente europeizante, abandonó el Conservatorio para llevar sus antiguas tendencias a nuevas instituciones docentes de carácter libre; este paso no perjudicó a nuestra musicalidad, al contrario: la benefició porque logró así mayor difusión del arte de la música.

El elemento joven inició la cruzada de modernización. Carlos Chávez verifica sus memorables conciertos en 1920 y lo hace bajo tan magníficos auspicios, que la nueva tendencia cuenta hoy entre sus filas a compositores tan distinguidos como Manuel M. Ponce, José Rolón, José Pomar, Vicente Mendoza, Baqueiro Fóster y toda una pléyade de jóvenes animosos y entusiastas.

La literatura sinfónica moderna nos fué dada a conocer por Carlos Chávez en 1928; Rafael Galindo Jr. y Silvestre Revueltas nos traen la moderna escuela violinística y Salvador Ordóñez Ochoa hace otro tanto con la literatura y la técnica modernas del piano.

A partir de 1910, el nacionalismo musical es iniciado por Manuel M. Ponce; en los años de 1926 y 1928 es tema de jocundas discuciones en los Congresos 1º y 2º Nacionales de Música, y él ha llegado ya a constituir preocupación oficial; hoy día el Conservatorio propende a orientar a sus alumnos por ese sendero.

Los paladines de nuestro nacionalismo son Carlos Chávez con su Ballet azteca "El Fuego Nuevo" escrito en 1921; José Rolón, José Pomar, Vicente Mendoza, Francisco Domínguez, Baqueiro Foster, Estanislao Mejía, Pedro Michaca y Rafael Ordóñez, por no citar sino a los que más se han distinguido por la constancia y la validez de su labor.

De todo lo expuesto podemos resumir:

I.—Durante la Colonia y después de la Independencia hasta la Reforma, las novedades musicales nos fueron traídas por los extranjeros que nos hubieron visitado; los mexicanos se conformaron con ser simples imitadores carentes de discernimiento. II.—A partir del restablecimiento de la República, la innovación musical fué ya patrocinada por los propios mexicanos, quienes permanecieron totalmente europeizantes. III.—El estilo italiano privó en México hasta la Reforma; al restablecerse la República, el italianismo, sin quedar derrotado, va permitiendo la implantación de las escuelas francesa y alemana, ambas con gran prestigio en la primera década de este siglo. IV.—El modernismo musical fué iniciado en México por la falange joven, al triunfo



de la revolución. V.—El nacionalismo musical, iniciado en 1910, llega hasta 1930 a ser considerado oficialmente. Esta tendencia fué hija también de la falange de los músicos jóvenes de México.

*Dr. Jesús C. ROMERO*

Este estudio forma parte de los trabajos que se están llevando a cabo en la Academia de Investigación de Historia y Bibliografía del Conservatorio Nacional de la que es primer vocal el Dr. Jesús C. Romero, tendentes a recopilar datos precisos para la formación de la Historia de la Música de México.—N. de la R.

# NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA

## SCHOENBERG

## II

*Por A. MACHABEY*
(Traducción de Daniel Castañeda)

## LA MUSICA

Después de haber hablado sobre el papel de Schoenberg en el movimiento de la música germánica contemporánea, es interesante penetrar con más profundidad sobre su obra esotérica.

Sin tocar los problemas que en todos los órdenes plantea, o que ha resuelto la música schoenbergiana, nuestra intención se limitará a mostrar, con mayor precisión que en el artículo pasado, por qué fases ha pasado esta técnica de tendencias renovatrices, ilustrando por medio de ejemplos las particularidades de una escritura que es desconcertante para muchos músicos.

Cuando se han examinado, —con atención y sin ideas preconcebidas—, las treinta y tantas partituras que forman la obra de Schoenberg, no se puede menos que concluir que es, en el fondo, un clásico. Rechaza las "libertades" de los románticos, sus construcciones a base de fantasía, su idolatría por la "inspiración", su necesidad de expresar por medio de la música lo que es extraño a la música. Todo
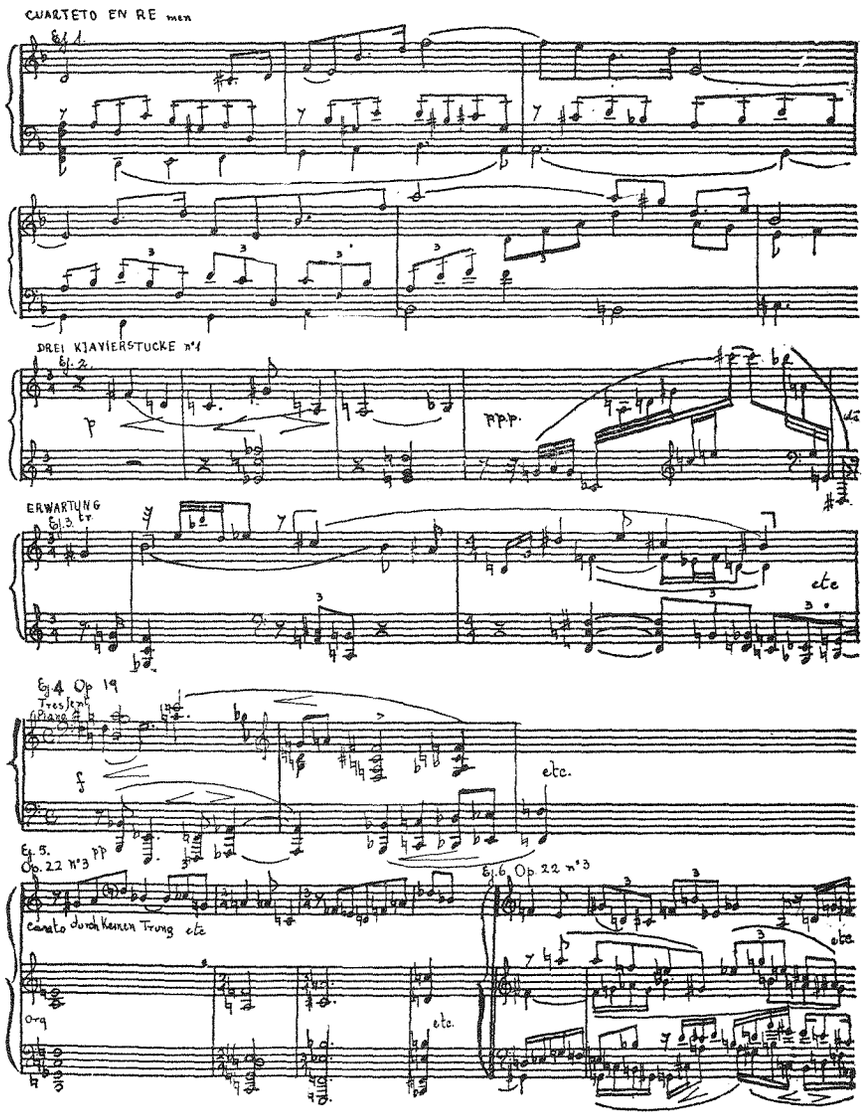


su esfuerzo lo emplea en hacer música pura dentro de los cuadros tradicionales, aquellos que emanan de la vida social, que son como el andamiaje de toda obra artística, porque condicionan y traducen el equilibrio que exigen nuestros órganos y nuestro intelecto. Las formas vocales más elementales, el plan de las viejas danzas, el de la sonata, el de la variación, he ahí la infraestructura sobre la cual se apoya la construcción schonbergiana. A este respecto, pues, el autor del Pierrot Lunaire merece el epíteto de clásico; y, aun llevando más lejos la argumentación, Hans Eisler ha pretendido que Schoenberg, usando procedimientos anteriores a Wagner, es un verdadero reaccionario. Solamente el empleo de materiales nuevos y, —repitámoslo—, *inéditos*, lo ha hecho pasar por un revolucionario.

Mas también por otro concepto la música de Schoenberg se relaciona con el CLASICISMO: por la simetría. Ninguna de sus frases se alarga o se contrae para encerrarse dentro de los límites del compás. En un período el equilibrio se establece entre los diferentes fragmentos por la sola virtud de su significación musical, por la equivalencia (y no la igualdad) de los esfuerzos y de los reposos, sin cuidarse de los tiempos transcurridos ni de la cuadratura. En el ejemplo número 1, tomado del cuarteto en re menor, op.7, (hacia 1904) el tema inicial consta de cinco compases y se divide en dos secciones de dos compases y medio cada una: se ve, pues, que la suspensión no existe sino en la voz principal, ya que las otras dos y sobre todo el bajo, tienen por misión crear la "liga", la unidad entre los dos fragmentos del tema.

Alban Berg, que es de los compositores contemporáneos quien mejor ha comprendido a Schoenberg imponiéndose la tarea, a veces delicada, de explicar la música de su maestro, hace notar que entre los grandes clásicos muy pocos han sabido dominar el ritmo hasta el punto de despreciar la cuadratura; siendo aún en Beethoven muy raros los ejemplos de esta independencia; mientras que en Schoenberg se multiplican llegando a ser la regla y revistiendo los aspectos más desconcertantes.

Los pocos compases citados muestran que en esta época de la producción de Schoenberg la línea melódica y harmónica, aunque muy avanzada para su tiempo, no se aleja aún de lo que llamamos la tonalidad. La misma observación puede hacerse examinando PEL-






LEAS Y MELISANDE, una de las obras sinfónicas más importantes escritas por Schoenberg poco antes del CUARTETO. Los "Gurrelieder" se desarrollan en la misma atmósfera; y, sin embargo lo que nos parece hoy anodino fue motivo de crítica y desaprobación. Si en Berlín Pelléas hizo huir a los más serios amateurs y melómanos, la verdadera tempestad se desencadenó en 1902 con la op. II: TRES PIEZAS para piano. La crítica fue dura e intransigente; y Schoenberg, tratado de charlatán vienés, recibió cartas en las que se comparaba su música con los ensayos de un ebrio sentado al piano, etc.

Y es que, en esta ocasión, nuestro autor abordaba al público con una técnica extraña, en apariencia por lo menos, a las buenas costumbres y al uso consagrado. En esas obras aún no era completamente atonal, pero la noción de tonalidad se había extendido hasta límites absolutamente insospechados en su época; las cadencias se borraban; los ritmos se rompían; los temas no aparecían casi nunca bajo su forma original y la escritura pianística, en sí misma, presentaba un aspecto poco tranquilizador.

Estas pequeñas piezas hacen época en la producción de Schonberg. Constituyen, en potencia, los principios, los datos y las particularidades mismas del compositor que, formulando entonces su nueva teoría de la harmonía, (1911) se encaminaba hacia la ruptura total de la tonalidad y hacia la realización de una técnica de la composición basada en los doce sonidos.

Hay que notar, desde entonces, las separaciones de séptima mayor melódica y la costumbre de colocar dos sonidos cromáticos, normalmente vecinos, en dos octavas diferentes, como puede verse en las cinco últimas notas del ejemplo número 2 para piano.

En Erwartung se encuentran por primera vez reunidas todas las particularidades que distinguían a Schoenberg antes de 1914. Monodrama, dice el autor: No hay más que un solo personaje en la escena; todo pasa en la penumbra; los tres primeros cuadros—cortos—preparan el cuarto, que es el acto principal y final: en él, la mujer se encuentra en presencia de un segundo personaje mudo (¡y casi sin motivo!) que es el cadáver de su amante a quien le ha dirigido una larga queja. Ya he dicho que, a mi modo de ver, no existe ningún punto de contacto entre esta concepción del drama y la de Wagner y que, en consecuencia, es inútil buscar influencias de Tristán.

Sin duda que en esta música existen temas. Schoenberg toma la precaución de indicárnoslos por medio de una semiografía de la que usará después en todas sus obras; pero un poco más tarde, estos temas toman el nombre de "series". Una "serie" es un grupo de sonidos que el compositor presentará en el curso de su obra bajo los más diversos aspectos y de cuya sustancia sacará todo el partido posible y hará todos los comentarios.

Así el principio de Erwartung, véase el ejemplo número 3, contiene dos temas principales: el uno formado por las dos primeras notas (sol sostenido, si) y el otro por las notas comprendidas en la ligadura. Y es de estos dibujos considerados, ya horizontal, ya verticalmente, o bien en los dos sentidos, de los que Schoenberg extrae toda la música de su drama; salvo error, no hay ni una sola repetición integral de los temas en el curso del desarrollo; sus reapariciones se suceden casi sin interrupción y siempre bajo un aspecto nuevo, plegándose no solamente a la situación general, sino aun a los menores detalles del texto y permitiendo obtener los colores más sombríos, adoptar los ritmos más incisivos, o más amplios, soportar las harmonías más inesperadas, o los contrapuntos más libres; es una especie de mosaico, pero en él cada uno de los elementos difiere de sus vecinos y espejea con un reflejo particular contribuyendo, sin embargo, a la unidad general.

Una orquesta completa, potente en cobres y perpetuamente variada, se encarga de materializar las sonoridades en las que la composición y el encadenamiento pueden aún sorprendernos. Schoenberg, dice Paul Bekker a propósito de Erwartung, es un harmonista: por ello queda ligado a la tradición romántica, por ello se distingue de las nuevas generaciones: y, sin embargo, se ha separado del cromatismo tonal de Wagner, Strauss y Schreker y ha creado una nueva harmonía, basada en la multiplicación de los grados característicos independientes y de ahí el perpetuo cambio de perspectiva al que asistimos al escuchar su música.

Esta extensión del sentimiento tonal, que ya se nota en las "Cinco piezas para orquesta" que preceden a Erwartung, se acentúa aun en los "Six petits Morceaux de Piano" (op 19.-1913), breves bosquejos de algunos compases en cada uno de los cuales vagan rápidamente algunos ritmos y chocan algunas harmonías, como las que inician el ejemplo número 4.



La op. 22 (1917) cuatro Lieder para canto y orquesta, se acerca por la escritura vocal y por su tipo al Pierrot Lunaire, ya conocido en Francia, comentado en muchas ocasiones y calificado de "incomparable", por ciertos críticos ingleses, mientras que opinan viceversa sus cófrades alemanes.

En los Cuatro Lieder la traducción musical del texto requiere de la voz humana una extensión y una robustez difíciles de encontrar. Separaciones considerables, intervalos difíciles de entonar dan a la línea vocal un aspecto atormentado, desarticulado, inestable, un poco salvaje y con el agravante de un comentario orquestal siempre en desarrollo e indeciso en cuanto a la tonalidad. Una vez más, en esta obra se admira el estudiante de la minucia de Schoenberg: Una vez trazada la línea general de su obra, la adorna, la sumerge, la engalana con infinitos detalles de los que cada uno es objeto de su arte y debe contribuir a la unidad o al colorido general de la composición. Se verá por el ejemplo 5, tomado del número 3 de la op. 22, la poca ayuda que la voz humana puede esperar de la harmonización y por el ejemplo número 6 la importancia que concede Schoenberg a la trama orquestal que, en él dejan de ser un simple acompañamiento para tornarse en parte integrante del conjunto musical.

A partir de esta época Schonberg parece estar en posesión de la técnica que ha imaginado para prescindir de la tonalidad, fundada en los principios de Rameau. Una colección de piezas para piano, editada en 1923 (op 24) nos revela una independencia completa de la tonalidad clásica.

(Continuará)

*A. MACHABEY*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON.*

## PARIS

*LE PRIX DE ROME.* El primer "Grand Prix" fue otorgado a M. Tony Aubin. El primer "Second Grand Prix" lo obtuvo M. Marc Vaubourgoin. Para el segundo "Second Grand Prix" fue designada Mlle. Ivonne Desportes. Los tres laureados son alumnos de la clase de Composición de Paul Dukas y la fecha de su nacimiento es la misma, 1907.

La obra obligada en este concurso anual es la *CANTATA* cuya forma caduca no permite a los concursantes dar la medida de su capacidad. Sabido es que al intentar someterse a esta prueba, fracasaron tanto un Saint-Saens como un Ravel. Aquellos cuya sumisión fue coronada por el éxito: Berlioz, Gounod, Bizet, Debussy, etc., tuvieron que esperar verse libres de la servidumbre académica para dar libre curso a sus pensamientos y afirmarlos en obras significativas.

La crítica de las cantatas premiadas no tiene pues objeto; y el hecho mismo de que "El Instituto" cierre las puertas a la prensa para estas audiciones parece indicar el poco caso que se hace de ellas.

La Cantata de 1930 tenía por argumento la leyenda de *Diana y Acteon* y como autor *Paul Arosa.*

*VERKLARTE NACHT DE SCHOENBERG;* ejecutada en uno de los conciertos privados de "L' Ecole Normal" (Dirección Cortot). Obra de juventud del músico que con sus audacias armónicas y su escritura politonal, ha sido uno de los principales agitadores de la juventud musical austriaca y alemana.



La obra, escrita en tres semanas cuando su autor tenía 25 años es "de programa". Dicho programa se inspira en la idea grata a Wagner y a Tolstoi, de la *redención por el amor.*

A pesar de las influencias combinadas de Wagner, Richard Strauss y Tschaikowsky que en ella se adivinan, no se puede negar a la obra cualidades geniales. Hay en ella entusiasmo, hermosos y nobles impulsos y mucha *música.* Interesante primicia de un Schoenberg.

*LA 3ª SONATA DE G. ENESCO* para violín y piano, ejecutada por su autor acompañado de Cortot en el mismo concierto que la obra anterior, realiza para la música Rumana un ideal análogo al que se propuso Albéniz respecto a la música española. Lo mismo que el genial autor de *Iberia,* Enesco intenta la glorificación de la poesía singularmente salvaje y nostálgica de los cantos y danzas de su país; para lo cual emplea los medios materiales de que se sirven los *Zínganos* rumanos por lo que la parte del violín tiene frecuentes anotaciones de cuartos de tono.

No obstante la audacia de esta música, las alternativas de morbosidad y salvajismo, su forma se afirma con una lógica clásica de un rigor espléndido bajo la apariencia de una extrema libertad.

*DOS BALLETS EN L'OPERA COMIQUE.* Nunca el gusto por la danza había sido tan acentuado como en nuestros días; y sin embargo, a pesar del talento prodigioso por bailarines y compositores, no se puede decir que algo verdaderamente durable haya nacido de esta forma de arte. *La Péri, Daphnis et Chloé, Petrouchka, Le Sacre du Printemps,* han enriquecido el concierto mucho más que la escena.

Cierto es que en nuestra época es más fácil presentar un conjunto orquestal solo, que en unión de elementos coreográficos; pero el fracaso viene, a nuestro modo de pensar, de la falta de una verdadera comprensión entre músicos y bailarines. Para ser coreográfica, la música debe ser plástica y rítmica y el compositor debe, cuando la escribe, verla bailar, así como al orquestar una partitura debe oirla.

De la misma manera, las escenas coreográficas deben interpretar exactamente la partitura. De lo contrario el Ballet no será más que la yuxtaposición de dos obras distintas que se ignoran mutuamente.

El bailarín ruso Boris Kniaseff, dió a conocer dos partituras del joven músico Konstantinow, *Legende de Berioska* y *Sports*. La primera es una obra para piano que podría emparentar con las *baladas* de Chopín, es decir, mucho más poética que plástica. Por el contrario, la partitura *Sports*, escrita especialmente, ofrece toda una serie de recursos a la coreografía: vigorosa, ingeniosa, vivaz y de un feliz efecto sonoro, revela un compositor bien dotado e instruído, sin carecer de cierta originalidad. Un equipo de atletas dió relieve y fuerza asombrosas a la danza, y pudo convencer, a aquellos que no lo estaban aún, de que la danza masculina alcanza un grado de belleza al cual no puede pretender la danza femenina.

## LEIPZIG

Creación de *GRANDEZA Y DECADENCIA DE LA CIUDAD DE MAHAGONNY*, Opera en tres actos (21 cuadros), texto de Bert-Brecht, música de Kurt Weill.

Kurt Weill es sin duda uno de los músicos más bien dotados de la joven generación alemana.

La presentación de esta su última ópera ocasionó un tumulto formidable, lo que se debió en parte a la propaganda anti-semítica siempre creciente en Alemania (los dos autores son israelitas) y en parte también a que el libreto de Brecht fue juzgado como cosa de locos.

La historia puede narrarse así: Dos criminales y una muchacha huyen de la policía en América. Por un accidente automovilístico se detienen en un desierto y allí fundan la ciudad de *Mahagonny*, cuya legislación dicta el héroe de la historia en una noche de ciclón: "Aquí cada quien podrá satisfacer sus deseos. Todo será permitido. Derecho a libertinaje más absoluto". Pero el precio de la vida aumenta de una manera loca y para resolver la situación, los fundadores condenan a muerte a los que no pueden pagar lo que consumen. Finalmente es destruída la ciudad después de que el público presencia los *meetings* de protesta por la vida cara.

En cuanto a la música, no podría imaginarse composición más *moderne style*. Después de *L'Opera de trois sons*, los ritmos de Weill se han hecho todavía más vivaces, precisos y picantes. La



obra es desconcertante; hay en ella algunos *jazz* que seducen y *songs* americanos maravillosamente característicos.

El colorido orquestal obtenido por la mezcla de estilo es muy curioso e indica en Weill una evolución que podrá hacer de él uno de los mejores compositores de nuestra época, el especialista en la música de los bajos fondos de gran ciudad, puesto que la perversidad le inspira sus mejores páginas.

## ESTADOS UNIDOS

Una nueva obra de Strawinsky: *SINFONIA CORAL* será estrenada por la *Boston Symphony Orchestra* (Dirección: Koussevitzky) para celebrar las bodas de oro de dicha agrupación. La primera audición europea será en Berlín, (dirección: Klemperer).

## BUENOS AIRES

*APOLLON MUSAGETE DE STRAWINSKY*, dirigido por Ernest Ansermet.

Strawinsky, que dió a Petrouchca tan hermoso colorido y al Pájaro de Fuego un plumaje orquestal maravilloso, parece remontarse ahora hacia los clásicos pasando por Tchaikowsky cuyo estilo aparece en el Ballet *El Beso del Hada*. En el *Apollon* sus miras son más altas y en la última parte alcanza una grandeza imponente.

Estos cambios aparentes en el estilo del gran músico, que pudieran hacer pensar en una desorientación, no son sin duda sino diferentes aspectos de su personalidad, cuya unidad se podrá apreciar cuando una vez terminada su obra se le estudie a distancia.

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.

EN el amplio programa de divulgación musical que la Dirección de este Plantel está desarrollando con admirable acierto, figura la Segunda Serie de Conciertos, que tendrá lugar en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria los días 21, 24, 28 y 31 de octubre; los programas para dichos Conciertos han sido formados de acuerdo con las necesidades artísticas actuales dentro de un razonado eclecticismo: en ellos figuran obras de O. de Lassus, Palestrina, Bach, Mozart, Rubinstein, Borodine, Debussy, Ravel, Poulenc, Varese, Copland, Prokofieff y Abramsky; de entre nuestros compositores figuran los nombres de Ponce, Chávez, Revueltas, Pomar y Ruvalcaba. La interpretación de las obras estará a cargo de reputados Profesores y distinguidos Alumnos.

## ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO.

Esta agrupación musical actualmente está preparando, bajo la dirección del Maestro Carlos Chávez, su Temporada de Conciertos de invierno que deberá tener lugar durante los meses de noviembre y diciembre próximos; en esta Serie de Conciertos se darán a conocer algunas obras nuevas y se presentarán distinguidos Solistas.

## CUARTETO CLASICO NACIONAL.

La Sexta Temporada de Conciertos de Música de Cámara de este grupo musical tendrá lugar en una de nuestras principales Salas de Conciertos durante el próximo mes de noviembre. En los programas para dichos Conciertos figuran obras de Mozart, Beethoven, Franck, Brahms y Ravel; se anuncia además la ejecución por primera vez en México de los Cuartetos de Cuerda de Fauré y Honegger.



## SOCIEDAD DE MUSICA DE CAMARA.

El último domingo del mes de agosto se efectuó en la Sala Wagner el Concierto reglamentario de esta Sociedad; la ejecución de las obras estuvo encomendada a la señorita Josefina Gutiérrez Topete, quien tuvo a su cargo la parte de piano del Quinteto de Sinding, a los señores Ignacio y José Vallarta y a Manuel y Jesús Torres, quienes ejecutaron el Cuarteto Op. 75 Nº 5 de Haydn; los Prŏfesores José Rocabruna y Miguel Cortazar interpretaron, como primera audición en esta ciudad, la Sonata para Violín y Piano de Turina.

## SALVADOR ORDOÑEZ OCHOA.

Presentó en un Recital de Piano a su discípula la señorita Angela Ventimilla, en el Salón de Actos del Casino Español el miércoles 20 del mes pasado. La señorita Ventimilla interpretó obras de Bach, Schumann y Liszt con un halagador éxito artístico.

## VILMA ERENYI DE ORDOÑEZ.

Organizó un Concierto de piano a cargo de su alumna la señorita Elena Sánchez Acuña en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el miércoles 10 de los corrientes; la señorita Acuña, interpretó obras de Schumann, Brahms, Debussy, Turina y Prokofieff.

## JOSE F. VELAZQUEZ.

Presentó en un Recital de Piano a su discípula Carlota Aguerrebere el 27 de agosto próximo pasado en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria.

## ACADEMIAS DE ENSEÑANZA MUSICAL.

La Escuela Libre de Música y Declamación llevó a efecto en el Salón "Alvaro Obregón" el día 9 de agosto un Concurso de Piano. En dicho concurso tomaron parte las señoritas Isabel Caso, Aurora Tamés, Teresa Alvarez, Amelia Eguía Lis, María Elena Pacheco, Aurora Bermúdez, Esthela C. Campos, Sara Alonso, Rosa Alavedra, Carlota Ugalde, Josefina Mares, Rosa Almacellas, Catalina Torres, Rosa Pineda y Ursula Guevara.

—La Academia Esperanza Rodríguez Segura llevó a efecto su Séptima Audición de Alumnos el día 5 de los corrientes en la Sala Wagner; la señorita Regina María Azuara presentó algunas de sus discípulas más aventajadas.

—La Academia del Prof. Plutarco Barreiro llevó a efecto en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria un Concierto en el que se ejecutaron obras de Bach, Saint-Saens, Chopín, Tello y Barreiro. Dirigió el Prof. Juvencio López V.

—La Academia de Piano "Anton Rubinstein" presentó en la Sala Wagner el día 3 de los corrientes a la alumna Margarita Ortega y Casanova quien interpretó obras de Brahms, Chopín, Scott, Tcherepnine y Dohnanyi.

—El Instituto Montes de Oca organizó un Recital de Piano a cargo de la señorita Esperanza Salazar el día 5 de los corrientes en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria; la señorita Salazar ejecutó obras de Borodín, Malipiero, Mussorgsky, Scriabin, Nogueras y Prokofieff.

—La Academia del Prof. Alfonso de Elías llevó a efecto un Recital a cargo del alumno José Larios el día 6 de los corrientes en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria; el señor Larios tocó obras de Bach, Schumann, Grieg, Rubinstein, Castro y Carrasco.

## CONCIERTOS VARIOS.

La Orquesta de la Facultad de Música llevó a efecto el domingo 17 de agosto en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria un Concierto en el que se ejecutaron obras de Bach, Beethoven, Debussy, Campa y Elías; dirigió el Maestro José Rocabruna.

—El señor Mesta Chayrez ofreció un Recital de Canto en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria el día 21 del mes pasado, el programa estuvo formado con trozos de ópera y lieders de diversos autores; el acompañamiento al piano estuvo a cargo del Sr. J. F. Mora.

—El Violinista Samuel Martínez dió un Concierto en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 29 del mes pasado: tocó obras de Wieniawsky, Villa-lobos y Ries y transcripciones de Wilhelmy, Kreisler, Hartman, Catherine y Martínez; el acompañamiento al piano estuvo encomendado al Prof. Miguel Cortazar.



—La distinguida pianista Esperanza Cruz, quien recientemente llegó de Europa, ha anunciado tres Recitales que tendrán lugar próximamente en una de nuestras principales Salas de Conciertos.

—La conocida pianista Angela Tercero ha organizado un Concierto de Música de Cámara que próximamente se efectuará en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria; el Cuarteto Clásico Nacional tomará parte en este Concierto.

—La señorita Esperanza Pulido ha anunciado un Recital de Piano que tendrá lugar el domingo 14 de los corriente en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

## POR LOS ESTADOS.

El Instituto Musical de Guadalajara, Jal. bajo la Dirección del Prof. J. Jesús Estrada, llevó a efecto el mes pasado en su Sala de Conciertos, dos Audiciones en las que se ejecutaron las principales obras para piano del compositor francés Debussy; tomaron parte en dichas Audiciones los distinguidos pianistas: Luisa Rolón de Sotomayor, Elena García Rulfo, Elena de Muro, Luis Godinez, Lucía Vizcaíno, Carmen Garabito, Teresa Borondón y Fernando Castro.

# FE DE ERRATAS DEL TOMO PRIMERO

| Nº | Pág. | Renglón | Dice: | Debe decir: |
|---|---|---|---|---|
| 2 | 40 | 8 | Verdad sin duda a la occidental, | Verdad sin duda opuesta a la occidental, |
| 2 | 26 | 28 | del que simula una imágen agrandada | que simula su imágen agrandada |
| 2 | 28 | 26 | la razón es el logaritmo de la raíz dozava de 2 | la razón es la raíz dozava de 2 |
| 3 | 9 | 32 | la aparición | a la aparición |
| 3 | 24 | 17 | 9 9 9 9 9 9, 10, 11, 12, 13, 9 9 9 9 9 14, 15, 16, 17, 18, | 9, 10, 11, 12, 13, 9 9 9 9 9 14, 15, 16, 17, 18, 9 9 9 9 9 |
| 4 | 9 | 4 | absurda | absurdo |
| 4 | 18 | Subtítulo | EL ARTE POPULAR Y EL NO POPULAR | EL FIN EXTRA-ARTISTICO EN EL ARTE POPULAR. |
| 4 | 18 | 4 | inconscientemente | conscientemente |
| 4 | 18 | 12 | expresa el ritual | expresa ritual |
| 4 | 19 | 4 | estos colores | esos colores |
| 4 | 19 | 8 | esta es un | ésta es un |
| 4 | 19 | 32 | ritmo mágico | rito mágico |
| 4 | 20 | 7 | Pera el pueblo | Para el pueblo |
| 4 | 20 | 34 | era hubiese producido | era que hubiese producción. |
| 4 | 21 | 6 | ex-artístico | extra-artístico |
| 4 | 21 | 19 | no parecía mientras | no perecía mientras |
| 4 | 21 | 20 | incorporase la civilización de los conquistadores. | incorporasen la civilización de los conquistados. |
| 4 | 21 | 25 | ex-artístico | extra-artístico |
| 4 | 21 | 31 | ex-artístico | extra-artístico |
| 5 | 3 | 2 | nos sugieren | nos sugiere |

# "MUSICA"

REVISTA MEXICANA

INDICE DEL

TOMO I

# INDICE


| | NUM. | PAG. |
|---|---|---|
| **Gerónimo BAQUEIRO FOSTER** | | |
| *LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLO A LA LUZ DE LOS ARMONICOS NATURALES* | 1 | 14 |
| *DIFERENTES SISTEMAS DE SUBDIVISIONES DEL TONO EN LOS INSTRUMENTOS DE VARAS* | 2 | 24 |
| *NUEVAS POSIBILIDADES MUSICALES* | 3 | 33 |
| **María BONILLA** | | |
| *EL LIED ALEMAN* | 5 | 20 |
| **Daniel CASTAÑEDA** | | |
| *LA ACADEMIA DE INVESTIGACION DE MUSICA POPULAR DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA* | 1 | 6 |
| *NUEVO SISTEMA DE ESCRITURA MUSICAL NUMERICO DE INDICES ACUSTICOS* | 3 | 13 |
| **Carlos CHAVEZ** | | |
| *CARTA ABIERTA A LA JUVENTUD* | 1 | 3 |
| *NACIONALISMO MUSICAL:* | | |
| *I.—EL ARTE POPULAR Y EL NO-POPULAR* | 3 | 28 |
| *II.—EL FIN EXTRA-ARTISTICO EN EL ARTE POPULAR* | 4 | 18 |

| | NUM. | PAG. |
|---|---|---|
| *III.—PARALELO ENTRE EL ARTE POPULAR Y EL NO-POPULAR* | 6 | 3 |
| *IV.—LA CREACION NACIONALISTA* | 6 | 7 |
| *FE DE ERRATAS DEL TOMO I* | 6 | 41 |
| **Eduardo HERNANDEZ MONCADA** | | |
| *EL VITAFONO Y LOS TRABAJADORES DE LA MUSICA* | 1 | 36 |
| **Agustín LOERA Y CHAVEZ** | | |
| *LA CULTURA MEXICANA* | 3 | 40 |
| **Vicente T. MENDOZA** | | |
| *PANORAMA DE LA MELODIA* | 2 | 3 |
| *PANORAMA DE LA ARMONIA* | 3 | 5 |
| *CROMATISMO: DE PRINCIPIO Y DE CONCEPTO* | 5 | 3 |
| **A. MACHABEY** | | |
| *NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA—I. SCHOENBERG (TRADUCCION DE V. D. G.)* | 5 | 35 |
| *NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA.—II. SCHOENBERG (TRADUCCION DE DANIEL CASTAÑEDA)* | 6 | 26 |
| **Darío MILHAUD** | | |
| *FRANCIS POULENC Y "LES BICHES" (TRADUCCION DE ESPERANZA ALARCON)* | 4 | 40 |
| **José POMAR** | | |
| *ESCALAS Y MODOS* | 1 | 27 |
| *LAS CATEDRAS DE COMPOSICION Y LAS ADUANAS* | 4 | 12 |
| *LA DIRECCION DE ORQUESTA Y LA SILLA PRESIDENCIAL* | 5 | 31 |
| **Ana C. DE ROLON** | | |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 1 | 44 |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 2 | 44 |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 3 | 45 |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 4 | 45 |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 5 | 43 |
| *LA MUSICA EN EL EXTRANJERO* | 6 | 32 |
| **José ROLON** | | |
| *EL PORVENIR DE LA MUSICA LATINOAMERICANA* | 2 | 31 |
| *DIVERSAS MODALIDADES DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION* | 4 | 23 |
| *LA MUSICA AUTOCTONA MEXICANA Y LA TECNICA MODERNA* | 5 | 16 |
| **Jesús C. ROMERO** | | |
| *NUESTRA MUSICA COLONIAL* | 1 | 20 |
| *LA HISTORIA Y LA BIBLIOGRAFIA MUSICALES, SEGUN LAS NECESIDADES DE NUESTRO PAIS* | 2 | 35 |
| *LA EVOLUCION MUSICAL EN MEXICO* | 6 | 12 |
| **David SALOMA** | | |
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA* | 1 | 39 |
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA* | 2 | 47 |
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA* | 3 | 47 |
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA* | 4 | 47 |

| | NUM. | PAG. |
|---|---|---|
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA*..... | 5 | 46 |
| *ACTIVIDADES MUSICALES EN LA REPUBLICA*..... | 6 | 36 |
| **Luis SANDI MENESES** | | |
| *LA MUSICA LATIONAMERICANA*..... | 2 | 39 |
| *LA MUSICA MODERNA*..... | 4 | 5 |
| *EL NUEVO Y EL VIEJO ESTILO*..... | 5 | 11 |
| **Andrés SAS** | | |
| *LA MUSICA POPULAR EN EL PERU. (TRADUCCION, NOTAS Y COMENTARIO DE DANIEL CASTAÑEDA)*..... | 2 | 11 |
| **ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO Y REVISTA "MUSICA"** | | |
| *FESTIVALES SINFONICOS DE MUSICA PANAMERICANA, CONVOCATORIA*..... | 4 | 3 |



EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE

PRIMER VOLUMEN:

3 MUSICOS MEXICANOS:

FELIPE VILLANUEVA

RICARDO CASTRO

PEDRO LUIS OGAZON

POR JESUS C. ROMERO

SEGUNDO VOLUMEN:

TEORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE EMBOLOS

POR DANIEL CASTANEDA Y G. BAQUEIRO FOSTER

SUSCRIBASE A LAS EDICIONES DE "MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.

PROXIMAMENTE DAREMOS DETALLES Y CONDICIONES

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

7

15 DE OCTUBRE, 1930

PRECIO $0.50

Editorial "Cultura", Rep. Argentina 5, México, D. F.

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 146
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoría, Dictado, Armonía, Contrapunto, Composición, Piano, Canto Superior, Violín, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

Academia de Música
CALLE DE LA MONEDA No. 10
ENTRESUELO
GERONIMO BAQUEIRO FOSTER
SOLFEO, CANTO, ARMONIA, COMPOSICION, ACUSTICA
MUSICAL E INSTRUMENTAL E HISTORIA DE LA MUSICA

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1611 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.50

"MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A..
EDITORA DE

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930

APARTADO POSTAL No. 1942
MEXICO, D. F.

EDITORES:
*GERONIMO BAQUEIRO FOSTER, Jefe de Redacción. — DANIEL CASTAÑEDA. — CARLOS CHAVEZ, Director. — E. HERNANDEZ MONCADA.— VICENTE T. MENDOZA, Administrador. — JOSE POMAR.—JOSE ROLON.—JESUS C. ROMERO.— DAVID SALOMA.—LUIS SANDI MENESES.*

VOLUMEN II NUMERO 1

SUSCRICIONES:

| En la República Mexicana: | | En el Extranjero: | |
|---|---|---|---|
| Por 6 meses..... | $ 3.00 | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| Por 1 año..... | „ 6.00 | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*La correspondencia debe dirigirse al Director, Carlos Chávez: Calle de la Moneda número 10, o apartado número 1942, Ciudad.*

*Solicitamos el canje nacional y extranjero.*

# SUMARIO


Carlos CHAVEZ
*La Música propia de México* ..... 3

Luis SANDI MENESES
*Creación Musical entre los niños* ..... 8

José POMAR
*Los conocimientos superiores de Música necesarios a los ejecutantes* ..... 12

G. BAQUEIRO FOSTER
*Funciones, Modales y Estructura tetracordal* ..... 17

Agustín LOERA Y CHAVEZ
*La Juventud Mexicana y las artes plásticas* ..... 22

A. MACHABEY
*Notas sobre la música alemana contemporánea* ..... 30
*III.—Schoenberg.—Trad. de Daniel Castañeda.*

G. BAQUEIRO FOSTER
*Historia Crítica de la Música* ..... 33

Ana C. DE ROLON
*La Música en el Extranjero* ..... 37

David SALOMA
*Actividades Musicales en la República* ..... 41

*Los libros más recientes acerca de música* ..... 44


# LA MUSICA PROPIA DE MEXICO

*Por Carlos CHAVEZ*

LA música de México es muy diversa. Tanto como es la condición racial, intelectual y social de los mexicanos.

Lo mejor que se puede hacer con la música de México es tocarla, oirla. Pero es también de interés hablar y escribir acerca de ella para mayor claridad de quienes la practican y para atraer la atención de quienes no la conocen. Se ha escrito y se ha hablado de ella muy poco y solamente acerca de algunas de sus partes menos importantes.

En este ensayo pretendo hacer una reseña general, que sin detalle, y más bien en forma crítica que informativa, dé al lector una idea de la música de México.

Por otras razones hace también mucha falta una reseña crítica de la música y de las otras artes mexicanas. El conocimiento de nuestra historia y de nuestro país nos hará sentirnos a nosotros mismos con mayor personalidad y en un lugar mejor definido. La mayor parte del arte que producen los artistas mexicanos no ha llegado a ser mexicano porque les ha faltado saturarse de la expresión múltiple de la vida mexicana. El regionalismo se convierte en verdadero nacionalismo cuando éste es la suma equilibrada de todas las regiones. El "estilo nacional" será el resultado del conoci-

miento mutuo de los mexicanos, y del país mismo en todas sus manifestaciones. En México no sólamente existe desconocimiento entre la gente de la ciudad y la del campo, sino que aún dentro de la ciudad hay un sinnúmero de grupos más o menos "cultos" que se excluyen unos a otros.

La tradición, en su significado mejor, debe considerarse como la suma de la conciencia de un país al través de su pasado. Considerada así, la tradición es una fuente viva de conocimiento y de carácter. Hay pueblos que tienen una tradición bien lograda. México nó. Ha sido aquí imposible hacer la suma de nuestra vida, porque los factores han estado dispersos por multitud de causas políticas: los conquistadores triunfaron dividiendo; los dominadores gobernaron ignorando o negando la cultura y el elemento aborigen; al advenimiento de la República los contrastes eran violentísimos en la condición racial, social e intelectual de los mexicanos y todavía no puede lograrse una coordinación apropiada.

Una organización política revolucionaria, establecida y llavada a cabo con valor, y una acción que acercando todos los factores de la cultura mexicana sinteticen nuestra tradición, llegarán sin duda a darnos nacionalidad. Entonces tendremos cultura y arte nacionales.

Actualmente se habla con insistencia de "nacionalismo". Es este un síntoma de que México quiere definir su personalidad en todos los órdenes, en la ciencia, en el arte, en la legislación.

Los músicos debemos conocer nuestra tradición. Mientras esto no sea, los compositores no harán música mexicana y seguirán diciendo que hay que continuar la tradición europea porque la tradición mexicana no existe. Seguirán los músicos profesionales haciendo cursos de composición



de 9 años enseñando a los jóvenes las reglas de los conservatorios alemanes y franceses. Seguirán haciendo creer que la música *es* Bach o Beethoven. Seguirán aniquilando en esa juventud toda la fuerza propia, toda la expresión de los sentimientos atávicos de esta raza y de este país.

Los pintores mexicanos de hoy encontraron la tradición mexicana de pintura que los académicos anteriores a la revolución negaron sin conocer.

Existe una música de México, dispersa en la historia y en lugares diversos del país, con carácter y vigor propios. Toda ella nos entrega la tradición musical mexicana.

A esa música podemos ir directamente si es de la que se practica actualmente, o bien, podemos enterarnos de ella mediante investigaciones especiales. La investigación en este caso no es un medio de apropiarnos artificialmente materia fría, muerta, arqueológica, sino la manera de identificarnos con expresiones de nuestra misma raza, clima y geografía, de las que por razones absurdas habíamos sido desconectados temporalmente. La cultura antigua de México debía sernos familiar, es decir, debía ser factor que integrara orgánicamente nuestra cultura. El pasado, ya se sabe, es tan vivo como el presente cuando éste es su consecuencia natural.

La música de México se puede ver dividida, de hecho, en tres grandes etapas en relación con nuestra historia general: I.—La Cultura Aborigen. II.—El Mestizaje. III.—El Nacionalismo de la Revolución.

La primera etapa es conocida por contadas personas y negada por la casi totalidad. Es quizá la más importante de todas por su fuerza y su originalidad.

La música era entre los antiguos mexicanos no solamente una expresión individual indispensable a la vida del es-

píritu, sino motivo de toda una organización de estado. Existían instituciones musicales docentes y la enseñanza musical especial en las escuelas religiosas y guerreras era materia primordial. Las solemnidades políticas, sociales y religiosas, así como las celebraciones y diversiones públicas de carácter profano, eran siempre a base de música.

Las fuentes para su conocimiento son las crónicas de los conquistadores, las relaciones de algunos indios antiguos ilustres y las obras de Historia General de México reconocidas como fidedignas; el conocimiento de la música de los indígenas contemporáneos que conservan su práctica de acuerdo con las más antiguas tradiciones, en muchas regiones del país; y el estudio de los instrumentos antiguos conservados en diversos museos del mundo.

Lasegunda etapa no es bien conocida en su totalidad ni en las fases diversas de su evolución. Puede considerarse que comprende de la Conquista a la Revolución de 1910. Es rica en manifestacoines de varios géneros, del campo y de la ciudad:

| | |
|---|---|
| Música mestiza del campo | "son"<br>corrido<br>canción<br>danza religiosa y profana<br>pastorela |
| Música mestiza de la ciudad | *música profesionalista* de los compositores<br>música de concierto y "de salón"<br>música de baile |

La tercera etapa es la que vivimos. Puede considerarse que comenzó cuando Manuel M. Ponce, en 1911-12, inició el movimiento de atención hacia la *canción mexicana* y algunos bailes regionales tales como el *jarabe*. El interés tan grande que provocó este movimiento fué sin duda debido a la convicción de su iniciador y a la inquietud nacionalista que entonces se despertaba con impulsos incontenibles como un resultado de la Revolución de 1910.



Actualmente, transcurridas y vividas nuevas fases de la Revolución Mexicana iniciada en 1910 que han sido de importancia decisiva para cimentar un criterio y una cultura propias, el nacionalismo musical de México podrá encauzarse determinadamente. Debe considerarse como un fruto de mestizaje equilibrado en que la expresión personal del artista no sea absorbida ni por el europeismo ni por el regionalismo mexicano. Debemos reconocer nuestra tradición propia, temporalmente eclipsada. Debemos empaparnos en ella, poniéndonos en contacto personal con las manifestaciones de nuestro suelo, autóctonas y mestizas, sin desconocer la Europa musical —puesto que significa cultura humana y universal— pero no a través del "preceptismo" de los conservatorios alemanes y franceses como se ha hecho hasta ahora,sino de sus múltiples manifestaciones, desde su más remota antigüedad. Negamos la *música profesionalista* mexicana anterior a nosotros, porque no es fruto de la verdadera tradición mexicana.

Por último, debemos forjarnos en la práctica y hacer un arte para todos, que no esté encerrado sólamente en las cuatro paredes del Salón de Conciertos. Hay que tender a los grandes espectáculos de música, teatro y ballet, tal como los realizaban los antiguos mexicanos —tal como los practicó también Grecia— en donde se condense el alma y la conciencia nacional.

*Carlos CHAVEZ*

# CREACION MUSICAL ENTRE LOS NIÑOS

*Por Luis SANDI MENESES*

¿SON los niños capaces de crear obras de arte, en música? y, de serlo, ¿la obra producida sería diferente a la realizada por músicos profesionales?

El contestar a estas preguntas, con el fundamento de la experiencia, es el objeto de este artículo.

Al principiar nuestra labor en la clase de creación musical infantil del Conservatorio Nacional, nos encontramos, el profesor José Antillón Rossner y yo, con que todo estaba por hacer; no había ninguna experiencia anterior que nos sirviera de punto inicial, pues lo único hecho en este sentido era un intento de exposición de caligrafía musical, pese a la buena intención de quien creyó que lo era de creaciones musicales infantiles. Para lograr nuestro objeto había dos caminos posibles: enseñar a los niños lo indispensable para que pudieran fijar en el papel sus pensamientos musicales, o bien tomar nosotros al dictado esos pensamientos. El primer camino tiene muchas desventajas; para encontrar con exactitud todos los equivalentes gráficos de sus ideas, los niños necesitarían lo menos dos años y en este largo aprendizaje perderían su ingenuidad, su característica más importante, la que les hace producir obra distinta, en forma y sentimientos, de aquella de los músicos, siempre lastrada por el formulismo y sus limitaciones. Frases "cuadradas", ritmos elementales, admisión muy rara vez contrariada de un centro tonal único, tales serían los resultados de esta educación que más tarde el pequeño compositor tendría que destruir como lo intentamos hacer todos los que pretendemos encontrar, entre la red de caminos de los otros, nuestro propio sendero.



El otro sistema de tomar al dictado los cantos de los niños pensamos que nos tendría que poner en contacto con su mundo, con su forma particular de concepción expresada sin las trabas de las deficiencias técnicas ni de los prejuicios, y así ha sido. Los pocos meses que lleva de funcionar esta clase nos ha puesto en claro muchas cosas y ha colocado en una situación comprometida a los autores de música para niños. Pero antes de entrar en detalles a este respecto expondré el procedimiento sencillísimo de que nos servimos para obtener los cantos: escogemos poesías cortas, las hacemos copiar por lo niños y les indicamos que deben ponerles música, al día siguiente pedimos a los que tengan alguna melodía pensada que la canten y de entre ellas elegimos la más precisa, la de contornos más definidos, la que, al ser tomada por nosotros, ha soportado mejor las repeticiones, demostrando en ellas una voluntad constante. Después se armoniza usando sus elementos escalísticos y pasa a formar parte del repertorio de la clase de Orfeones Infantiles.

Una vez conocida la génesis de estos cantos, vamos a analizar brevemente su contextura. En primer lugar confesaré que, a priori, me parecía seguro que la música de los niños tendría que ser pentáfona y para ser consecuente con

esta apreciación mía, hice aprender a mis alumnos en la clase de Orfeón, solamente los cantos pentáfonos incas de la colección D'Harcourt. Contra lo que yo pensaba, el módulo de la música infantil, resultó ser, más bien que la escala pentáfona, la dodécuple, en la que la imaginación de los niños se mueve con rara desenvoltura, modulando en muchos casos con maestría y buen gusto. Sólo en una obra, cuyo autor es un niño alemán, la configuración de la melodía es "cuadrada", como en una frase de Mozart o de Haydn; en las otras, de niños mexicanos, los ritmos son variados y la línea melódica muy original. En todo caso, y esta es una de las más importantes conclusiones a que he llegado, la música producida por los niños es de mayor complexidad, de calidad mejor que los cantos escolares y los dizque populares que se les enseñan a ellos mismos en gran número de planteles educativos.

La significación de esta labor que toca al Conservatorio Nacional realizar el primero en México, confío en que habrá de ser muy grande. La experiencia y práctica que se obtenga de esta labor será sin duda la base para la futura educación musical en las Escuelas Primarias. Por este medio llegará a encauzarse la función artística de los niños en la forma más natural, más sencilla y más completa. Hasta el presente, en las Escuelas Primarias en lugar de impartirse una educación musical verdadera, se ha obligado a los niños a hacer un aprendizaje incompleto y deficiente que nunca llegará a tener una aplicación artística dentro ni fuera de la escuela, porque es insuficiente, porque no capacita al colegial para ponerse en contacto, por iniciativa propia, con ninguna obra musical por fácil que ésta sea y sí lo llena de prejuicios hacia una cosa de la que no conoce sino las dificultades.



En la Escuela Primaria de la Casa Amiga de la Obrera de México, dependiente de la Beneficencia Pública del D. F., he implantado la clase de Creación Infantil en la que se han obtenido resultados análogos a la del Conservatorio y el año próximo substituirá completamente a la clase de solfeo, como elemento educativo, en todas las escuelas primarias de la Beneficencia Pública.

Nuestro verdadero nacionalismo musical puede ser una realidad por este camino de la creación musical infantil. Enseñando a los niños de todo el país a pensar a su manera en cuestiones artísticas, a hablar con toda libertad en su propia lengua sin obligarlos a imitar el lenguaje de "los cultos", invitando a los de las poblaciones indígenas a que repitan los cantos con que arrulla su madre al más pequeño y los que su padre canta durante sus rudas labores; reuniéndolos, comparándolos, seleccionándolos, el último resultado de este trabajo nos entregará seguramente el módulo de nuestra música popular, es decir, del estilo de música que es peculiar al pueblo mexicano en la actualidad, que es el único que debe interesar a los músicos nacionalistas que pretenden hacer arte viviente con elementos vivos y no reconstrucciones arqueológicas o engendros sin patria, extranjerizantes o arrabaleros.

En las artes plásticas se ha encontrado, creo yo, el camino bueno, el de libre ejercicio de las aptitudes artísticas y creo firmemente que su equivalente en música será este de la libre creación musical que en suma no es otra cosa, como en el caso de pintores y escultores, que una vigorosa reacción contra el culteranismo.

*Luis SANDI MENESES*

# LOS CONOCIMIENTOS SUPERIORES DE MUSICA NECESARIOS A LOS EJECUTANTES

*Por José POMAR*

## I. TEORIA.

EXISTEN conocimientos superiores a aquellos que, por regla general, se adquieren en las cátedras de Solfeo, Teoría y en las correspondientes a cada instrumento que se estudia en las instituciones oficiales o particulares destinadas al aprendizaje de la música.

De tal importancia son estos conocimientos que no basta entonar, solfear bien y medir correctamente un determinado compás, ni adiestrar con el mayor cuidado, puliendo día a día, con minucia de orfebre que cotidianamente dedica largos ratos al acabado exquisito de su joya, la parte mecánico-fisiológica necesaria para alcanzar la límpida y preciosa ejecución que admiramos en un pianista, el dominio absoluto casi de la emisión de una voz bellamente dotada; en la mayoría de los casos, la indiscutible aptitud musical del educando es insuficiente para que se dé cabal cuenta de la facilidad de escritura de Monteverde, de la rica polifonía de Bach, de las audacias geniales de Beethoven, Debussy o Ravel; no basta esa penetración para desentrañar el alma que dejaron prisionera los genios, entre el pautado lleno de notas, rayas y signos, que de un golpe abarca la inteligencia, para mirar como se ven tras de menudo y tupido enrejado los eventos de un juego, discerniendo nítido y completo ese espíritu que el autor dejó como latente anímula en el fondo de su obra, para que el intérprete clarividente al embeberse en él lo pase íntegro al auditorio.



No bastan, pues, todos esos medios, adquiridos a costa de mil sacrificios y ese temperamento ingénitamente emotivo y educado, para llegar a la soñada meta y recibir el calificativo de Maestro o de Artista intérprete ante el público más exigente; no, necesario es decirlo: como tampoco conducen al fin, aislada y respectivamente, ni la técnica mecánica más perfecta ni la inteligencia más clara. Precisa que sobre ambos gobierne una visión superior, que, fruto de cultura refinada, abrace ambos factores, los funda con el tercero: la personalidad indispensable y, por separado tan discutida, y quede como símbolo supremo esa trinidad, diosa que preside toda evocación artística, forma ternaria y excelsa que está integrada por su tríplice potencia en grado superior en cada faz: técnica, emotiva y personal.

Los conocimientos superiores que se adquieran y, lo que es mejor aunque hasta hoy no haya sido, acaso, las consecuencia que de ellos se deriven, las deducciones que resulten al ser asimilados, una algo así como a manera de anticipo de experiencia que todo lo ha sentido, palpado y

previsto y que al final se traducen por una amplitud de espíritu, por un horizonte ilimitado de criterio, que adivina lo futuro, goza con el presente y aplica el conocimiento del pasado, *todo ese acervo* forma el nexo de los estudios superiores en materias musicales; y huelga decir que al músico completo no solamente le son útiles, sino radicalmente indispensables, si quiere adaptarse a su medio y llevar con serena y digna satisfacción su título: un título fincado en la macizés, en la robustés de su saber al servicio de su sentir.

Cuanto más se sabe en asuntos de interés musical mejor preparado se está, más consciente se es al interpretar una obra, ya que se trate de una diáfana y fluída como las que dejaron los clavecinistas del siglo XVII, reflejo de su época, o bien de otra fluída y transparente, lo aseguro sinceramente y sin hipérbole, como las que escriben los artistas de hoy, reflejo de los intensos y actuales momentos que todos vivimos.

Por ventura todos tenemos la suerte de presentir poco o mucho el porvenir, de enfrentarnos con el presente y de dominar el conocimiento del pasado, y, quien voluntariamente desdeña uno u otro de los tres aspectos, trabaja contra sí mismo adoptando una actitud poco gallarda, de miopía o presbicia intelectual, que a él daña, el primero; se convierte en un ser exótico, anacrónico, que no provoca indiferencia sino desdén: tiene ojos y no ve, oídos y no oye.

Pasemos a ver ahora con una rápida ojeada en qué consisten los conocimientos superiores de música que motivan estas líneas, la utilidad que el estudiante obtenga de ellos, como inmediata, porque, a la postre, la mediata es en provecho colectivo, en beneficio del arte patrio, como particular aspecto, y universal, como general concepto civilizador.



Comienzo por señalar esos conocimientos dividiéndolos en esta forma: dominio completo de los aspectos tonales, modales y escalísticos de todas las épocas y autores, técnicamente estudiados aunque fuera de todo preceptismo; desde la pentafonía hasta nuestros días, quedando ahí comprendidos toda suerte de procedimientos cadenciales, ya sean propios o que puedan apropiarse a los aspectos citados.

Conocimiento de la estructura melódica, armónica y contrapuntística (si es que esas tres ramas hasta hoy delimitadas obscuramente, deben verse por separado, como lo niego en justa consonancia con mis íntimas convicciones) exclusivamente práctica y con extensa aplicación de todas las épocas y autores que les sean propios.

Conocimiento de los agentes sonoros todos que se emplean en la música, aplicados como generalidades de instrumentación u orquestación a las obras que se estudien, rigiendo igual criterio anterior en épocas y autores y, por último.

Conocimiento y dominio total de la forma musical empleada en todo su período histórico (debo advertir que no establezco aquí el orden de estudios, sino la suma) asimilada a un grado tal que, por la simple audición, ideal supremo a mi juicio, y siempre que no se trate de verdaderos rompecabezas, se dé cuenta el estudiante de las divisiones, subdivisiones, simetrías, asimetrías y hasta del sistema celular y cíclico de la obra que oiga.

Es ocioso tratar de demostrar que toda obra musical, desde la salmodia hasta el Ballet moderno, no está construído como si el papel pautado hubiera quedado expuesto a menuda lluvia de tinta, es decir: construída al acaso; no, todas y cada una han sido y seguirán siendo el fruto de lar-

gas meditaciones y vivos entusiasmos de sus autores. Díganlo si no los cuadernos de apuntes que el cariño y la veneración de propios y extraños guardan en la Biblioteca Imperial de Berlín, como fruto de seis largos años de una gestación maestra que produjo la 9ª Sinfonía.

Establecidos los conocimientos que admito como mínimo de saber, aplicados más tarde al servicio del sentir, que mencioné antes, reservo para un próximo artículo bosquejar la aplicación que de ellos debe hacer el educando en materia musical, o sea la interpretación de obras de la rica literatura que todas las edades y pueblos han legado al artista en ciernes y al profesional: máximo y casi único interés que el arte sonoro demanda de sus fieles o propagandistas.

*José POMAR*

# FUNCIONES, MODALES Y ESTRUCTURA TETRACORDAL

*Por G. Baqueiro FOSTER.*

SITUADOS en un punto de la historia universal, en el preciso momento en que los dos modos—el mayor y el menor—empiezan a ser el centro de convergencia de los ocho modos de la Iglesia, legado de los griegos que a su vez heredaran de la Mesopotamia; en que el acorde, desprendiéndose de sus lazos polifónicos, va poco a poco adquiriendo personalidad hasta consolidar las tres funciones modales tan caras a los partidarios del antiguo régimen y en que gracias al Temperamento pueden éstas ser tonales dando nacimiento a un recurso estético que, aunque usado por los asiáticos y por los griegos, fué olvidado durante quince siglos por la cultura occidental: la tonulación, esto es, abandonar una tónica para adoptar otra que sea centro de nuevas relaciones modales y tonales en un fragmento musical, podremos, observando hacia atrás y hacia adelante, explicarnos cómo los antiguos construían sus monumentos musicales y cómo se construyen por los de hoy.

Espectadores desde el mirador ideal de la historia, hemos asistido a un renacimiento musical que, generalizando conceptos exclusivos de los dos modos a todos los antiguos modos puestos en relación con las nuevas exigencias del espíritu, sigue caminos que, aunque nuevos en apariencia, son los viejos senderos por donde transitaron humanidades afines a la nuestra.

Este renacer que transforma con violencia cuanto a su paso en-

cuentra, obliga también a cambiar de rumbo a la armonía y en cada modo aparecen, con una lógica rotunda, nuevos acordes funcionales que poco a poco van cediendo su lugar a todas las innovaciones de la armonía contemporánea a cuya acción poderosa no pudieron sustraerse los dos modos reaccionarios, dictadores de tres siglos.

Entendiendo por función modal del acorde el carácter especial que toma en nuestro espíritu en vista de la forma en que se nos presente, nada es tan difícil al músico de hoy como determinar los acordes funcionales de cada uno de los innumerables modos existentes, con el criterio armónico escolástico.

La libertad armónica tácitamente proclamada por Rameau, que Debussy hizo comprensible, nos aleja del concepto que de funciones modales tuvo la humanidad desde las postrimerías de la polifonía hasta el fin del siglo XIX llevándonos a lo que los timoratos llaman excesos de las armonías de Ravel, Strawinsky y Schoenberg.

Es necesario, como un medio para hacer de los infinitos modos en uso tanto como se hizo en tres siglos de Mayor y Menor, generalizar la técnica particular de estos dos modos a todos los existentes. Admitiendo, pues, las tres funciones de tónica, dominante y subdominante, por ejemplo, para los modos griegos, gregorianos, árabes y bizantinos, que en cada caso deben ser distintas, por el cambio de los acordes que pueden llevar sus mismas notas y también porque la dominante no es igual en los modos griegos que en los gregorianos, por no citar otros, a pesar de ser sus escalas iguales, se sentirán inevitablemente las variaciones de color que cada modo experimenta ocasionados por el cambio de funciones y, por consiguiente, de cadencias, etc. Además, un conocimiento como este permitirá el estudio profundo de las melodías de extracción eptáfona de todas las épocas y de todos los pueblos.

Llegando por medio de la enseñanza clásica, no escolástica, a dominar el estudio de las tres funciones modales en todos los modos eptafónicos, es seguro que cada uno de ellos podrá, sin perder su color propio, llegar a tratarse con sus mismos elementos aprovechando todas las innovaciones armónicas y conceptos funcionales del momento.

Caminando retrospectivamente, la Grecia, así como otros pueblos



de la antigüedad nos ofrecen una ideología funcional distinta en absoluto de la del siglo XVII. Es esta de estructura tetracordal. Su esencia se encuentra en los modos dorio, frigio y lidio cada uno de los cuales está compuesto de dos tetracordos dorios, frigios o lidios. Los tres sistemas griegos, el diatónico, el cromático y el enarmónico, están construídos, como se sabe, tetracordalmente y aunque los modos griegos puedan gobernarse actualmente por las tres funciones modales clásicas, es fácil suponer que una composición tendría más carácter griego si se realizara de acuerdo con los postulados tetracordales de aquella época, y con los adelantos de la nuestra.

Debemos advertir que el origen de la estructura tetracordal, más que asiático y egipcio es de todos los pueblos primitivos. Puede haber llegado a los griegos por los fenicios que lo tomaron en Asia o en Egipto; pero se encuentra también en América en los cantos de los aborígenes, y, con más frecuencia, en los cantos de los negros de Cuba o de Norteamérica, lo que acusa otra fuente africana, abisinia, nubia, sudánica o de Madagascar.

Es importante indicar que el tetracordo primitivo tiene como marco el intervalo de quinta, siendo único en la escala, de cualquier tipo que esta sea, en tanto que cada escala griega contiene dos tetracordos de cuarta, diferencia fundamental que conduce a resultados musicales diferentes.

Hemos dicho repetidas ocasiones que la música pentafónica, cuando no es de estructura tetracordal, se gobierna por dos funciones modales y, a veces, hasta tres. Este fenómeno se observa en todo el continente de América en las melodías incas, en las mexicanas o en las del norte. Establecido que tanto la estructura tetracordal como las funciones modales gobiernan las melodías primitivas, necesitamos sacar algún provecho de este conocimiento y proponemos, desde luego, lo siguiente:

Siendo innegable la anterioridad de la estructura tetracordal al concepto funcional, es fácil determinar la antigüedad de una melodía pentafónica por una de estas dos características; la tetracordal o la funcional; pero como la estructura tetracordal existe en melodías de tipo mayor y menor, conviene hacer una segunda advertencia:

De dos melodías de estructura tetracordal, una de tipo mayor y

otra de tipo menor es más antigua, hablando con seguridad, la de tipo mayor. Esta apreciación se funda en el origen armónico de la escala pentafónica do-re-mi-sol-la-do, o sus equivalencias, primera que producen las gargantas humanas regidas por las leyes naturales y que hasta una segunda evolución, muy posterior sin duda, cuando la sensibilidad se hubo refinado, nació, por una inversión tal vez inconsciente de la escala fundamental, como una consecuencia de la mayor, el tipo menor, que convencionalmente hemos reconocido como una variante de los tres tipos fundamentales pentafónicos comprobados como más antiguos: do-re-mi-sol-la-do, sin semitonos; do-mi-sol-la-si-do, con un semitono; y fa-la-si-do-mi-fa, con dos semitonos. Este hecho observado en el tipo básico sin semitonos do-re-mi-sol-la-do y en su variante la-do-re-mi-sol-la, justifica la relatividad entre los modos mayor y menor que ningún teórico, incluyendo a los que proponen la resonancia inferior, inaceptable desde el punto de vista acústico, había justificado.

Nos encontramos de nuevo ante dos conceptos antiguos de la humanidad que como la resaca perenne de los mares se renuevan incesantemente ante las exigencias de los tiempos. ¿Quién duda que hoy se pretende abandonar todo artificio para volver a la sencillez artística del primitivo? Bien puede hacerse este retorno ya sea a la estructura tetracordal o ya a las simples funciones modales de las infancias del arte, lejos de todo refinamiento armónico pero sin desaprovechar las conquistas realizadas. Y aunque esto parezca una paradoja está muy lejos de serlo. ¿No fueron sustituídos los grandes conjuntos polifónicos del siglo XVI, aquellas mezclas ilimitadas de voces, por una simple línea melódica confiada a una sola voz o un instrumento acompañados por simples acordes?
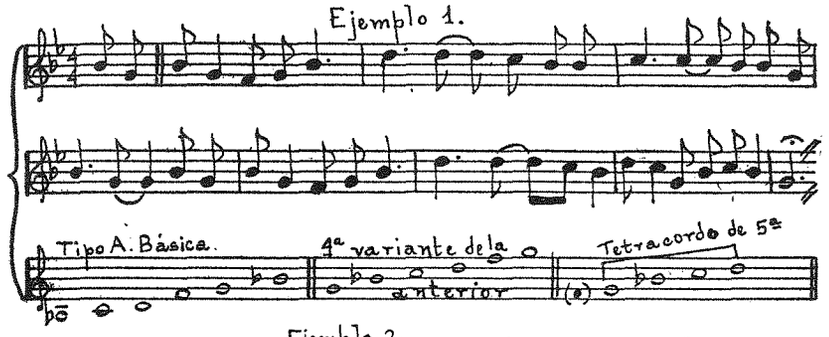
Insertamos como demostración de la estructura tetracordal y de las funciones modales primitivas dos ejemplos recogidos en América. El primero, de extraordinaria belleza es un fragmento de una melodía de los negros norteamericanos titulada: "Didn't my Lord deliver Daniel?" Tiene marcadísima estructura tetracordal y está en modo pentafónico de tipo menor. Analizándola, se verá que su escala es sol-si bemol-do-re-fa(sol) que, como antes se dijo, es la cuarta variante de



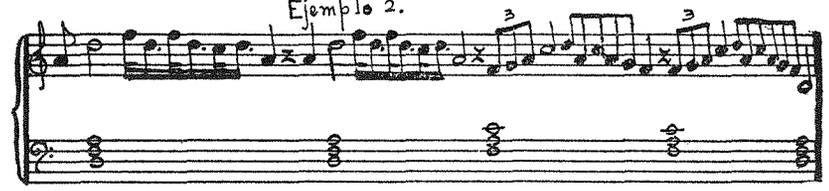
la escala básica si bemol-do-re-fa-sol-(si bemol) cuyo modelo es do-re-mi-sol-la-(do).

Dicha melodía se mueve, toda ella, dentro del tetracordo sol-si bemol-do-re, indicado en el ejemplo. La nota fa, aunque con un papel importante en el conjunto, solo tiene movimientos rápidos en torno a sol, que es la nota fundamental de la escala.

Ejemplo 1.




Ejemplo 2.



El segundo ejemplo es una melodía inca de los alrededores de Huaral. Descansa sobre las dos funciones únicas de la escala re-fa-sol-la-do-(re) de tipo menor, cuarta variante de la escala básica fa-sol-la-do-re-(fa) que son los acordes fa-la-do como dominante y re-fa-la como tónica.

*G. Baqueiro FOSTER.*

# LA JUVENTUD MEXICANA Y LAS ARTES PLASTICAS(1)

*Por Agustín LOERA Y CHAVEZ.*

Señoras y Señores:

LA iniciativa del Director de la Escuela Nacional Preparatoria para conmemorar —con un ciclo de Conferencias— el Centenario del Romanticismo parece a primera vista un poco atrevida. Venir a hablar de Romanticismo en un siglo francamente materialista y en una atmósfera bisoña y escéptica, mientras roncan los saxofones y trepida en la imaginación una curiosidad atlética, se antoja algo completamente anacrónico.

Sin embargo, un auditorio cortés y vivamente interesado, escuchó ya la sabia disertación del Ing. Osorio Mondragón que nos presentó el panorama complejo de una Europa estremecida por el genio supra-imaginativo del Corso audaz, que creyó hacer la felicidad de Francia manteniendo a su país en una perpetua carnicería y alimentando con caprichosas imposturas de gloria una lucha cruel y satánica, pero romántica. El verbo dilecto de Gómez Arias —que evoca en el mismo sitio las mieles sagradas de la Hélade y las aristas serenas del Pentélico gratas al inmortal Urueta— nos presentó con una certeza conmovedora el conflicto interior que da origen a la Novela Romántica, reviviendo los personajes atormentados de Hugo y de Musset y estableciendo la coordinación eterna que va de Fantasio a Sachka Yegulev. Cuatro poetas en busca de un exégeta en México se animaron, después —en la dulce lengua de Francia— con la severa pronunciación del Profesor Altamirano, y Alva Herrera y Ogazón, con

(1) Conferencia sustentada en el Anfiteatro de la Escuela N. Preparatoria el día 19 de agosto de 1930.



la sagacidad mental de aquellos intelectuales de 910 que honraron nuestra cultura desde el Ateneo de México, nos trazó el cuadro desdibujado y doloroso de la música romántica francesa, del que brota la figura torturada y genial de un Berlioz eternamente burlado por un Gounod.—Pronto vendrá, con el Maestro Caso, la inquietud más honda: la Filosofía. Y es que todos sabíamos que no se trataba del romanticismo de suspiros entrecortados ni de sentimentalismos dolientes, sino de una gran lucha de principios y afirmaciones, de un conflicto latente y eterno como toda pugna espiritual.

*

Al cataclismo de la Revolución Francesa que esparció, en sus lívidos fulgores, regueros de esperanzas, y a la pesadilla gigantesca de la ambición napoleónica, corresponde —en los albores del Siglo XIX— primero una corriente subterránea y sutil de rebeldía intelectual y artística que se mezcla con el rugido de las barricadas y después, apoyado en los precursores Chateaubriand y Lenoir, un clamor juvenil que brota desordenado y caprichoso, inteligente y varonil, exultando la vida y el amor, amenazando agrietar el secular edificio de las tradiciones clásicas.

Por razones políticas y por circunstancias temperamentales, el escenario de esa protesta no podía ser ni la recién humillada Alemania en donde *tronaba* el genio multánime de Goethe, ni la gris Inglaterra estremecida por el caprichoso y gallardo dandysmo de Byron, ni la luminosa España en la que Goya se anticipa a tantas renovaciones. Sería París, la ciudad turbadora e inquieta, que de Dante a Leonardo, de Mozart a Wagner, de Chopin a Falla, de Heine a Joyse ha atraído con avasalladora fascinación a los espíritus de más alto rango, la destinada a servir de campo de batalla a esa falange de espíritus jóvenes ambiciosos de gloria, saturados de cultura y con una imaginación combativa, ebria de ideal y acalenturada por la pasión.

Y ciertamente sería París y una pléyade juvenil (el pontífice Hugo tenía 28 años en 1830) los que realicen la alborada revolucionaria del Romanticismo.

Y es que coincide con el estremecimiento libertador de 89, con la pesadilla épica de Napoleón y con el espejismo de la Restauración, el tramonto de un arte fatigado ya y regresivo, en fuerza de tanto

copiar las formas vetustas de la antigüedad clásica. Frente a este formulismo de los yesos carcomidos, de las modalidades frías y cansadas, de los dogmatismos y la retina, se levanta amenazador un grito de inquietud que tiende a buscar las realidades de la vida en la naturaleza misma. No es, ni puede ser, esta lucha contra Grecia y su inmortalidad o contra la Roma de Augusto, sino contra la estratificada deformación que de ellas habían hecho los cansados y egoístas espíritus académicos. Y para esta lucha se apresta una falange selecta. Todos eran precoces, pero llegarán a la madurez y todos tenían un gran sueño de belleza: para ser interesante y despertar la pasión de las mujeres sensibles, la moda era ser pálidos, de mirada soñadora, de enorme melena y con la nota estridente del chaleco rojo de Teófilo Gautier o la sombrilla peregrina de Gerardo de Nerval. Este aire fatal estaba siempre acompañado de un vivo espíritu de búsqueda, siempre inquisitivo, siempre curioso, interiormente despierto, trocando los desfallecimientos del cuerpo en útiles contemplaciones. Tal es el tipo contradictorio de aquellos jóvenes nerviosos, expresivos y móviles, centellantes de genio y de pasión, seductores por su trato y su ilustración, gallardos y tumultuosos, líricos e insinuantes, desordenados en el impulso pero persistentes en la acción. El patriarca Chateubriand les había descubierto la melancolía y la pasión modernas; Walter Scott la imaginación histórica; con el mágico espíritu de Fausto se iniciaban en los misterios de Goethe, y Hamlet y Julieta les abría el arcano insospechado de Shakespeare. Alrededor de Hugo y fanatizados por la catarata de su verbalismo, que en ciertos casos llega a la afectación grandielocuente de lo bello, se aprestaban estos jóvenes desbordantes de lirismo y de pasión. El prefacio de Cromwell reinaba como las tablas de la Ley, era la verdad pura, el texto por excelencia, y su ideal y sus supremos postulados: desarrollar libremente, así en las artes plásticas como en la literatura, tados los caprichos del pensamiento, todo el fuego de la imaginación; no importándoles que su obra chocara con el gusto corriente, con las conveniencias burguesas o con las reglas académicas; odiar y repudiar —decían ellos— lo que Horacio llamaba el profano vulgar; despreciar y combatir al filisteo, plantarse frente a la naturaleza y con una inteligencia incandescente interrogarla e interpretarla, haciendo la vivificación personal de una realidad inmediatamente intuida. As-



piraban —pintores y poetas, que son en este movimiento una sola personalidad— a concentrar, quintaesenciadas como gotas de elixir, todas las doctrinas de la tierra: teogonías, mitos, religiones, historia, sistemas, glosas y utipías; y muchas de sus desenfadadas paradojas llegaron a ser verdades; y es que no todos los juicios de aquella juventud ígnea, de insolente sinceridad, eran sólo dictados por la pasión; había mucho de equitativo y de juicioso, mucho de ciencia y una extraordinaria técnica. En la generosa camaradería y en el silencio heroico del taller y del estudio, su aspiración más grande era perfeccionar el estilo, ese esmalte que hace eternas las obras que se sueñan, y además creían, alucinados por el arte, por el amor y la poesía, con el poeta romántico, que "toda bella obra es un germen plantado en abril y que florecerá en octubre"; por eso audaces y precoces iniciaron la obra a los 18 años. Hugo frisaba en los 17 cuando publicó su primer libro premiado. Y ahí tenemos al paladín de la pintura, a Eugenio Delacroix, condiscípulo de Teodoro Géricault el autor de la atrevida "Medusa" que con sus desnudos tomados de la realidad abre los ojos a Delacroix. Gericault no alcanza el 1830, pero su obra de transición rompe los cánones estratificados y rígidos de David. Es difícil suponer ahora el grado de insignificancia, palidez y blandura a que había llegado la escuela pseudo-clásica, reflejo ya lejano del mismo pintor de Mme. Récamier. A este primer destello de Gericault se suman las fervorosas investigaciones de Lenoir cuya chispa habrá de recoger el infatigable reconstructor de la arquitectura medioeval, el arquitecto Viollet-le-Duc; el entusiasmo pictórico despertado por Emeric David con su libro sobre la pintura en la Edad Media; el ímpetu y la pasión desarrollados por Francisco Rude, el autor de la Marsellesa, ese torbellino de piedra que lo inmortalizó en el Arco del Triunfo de la Estrella, y entre otros muchos estímulos, la revelación de Bonington y Constable de donde al fin vendrá el asalto a la naturaleza, que define la luminosa transparencia de Fromantin y explica la emancipación del paisaje con el descubridor de los valores del árbol, Corot, que hace del paisaje —mucho más allá del escenario galante de Watteau— "un remanso de sus estados de alma", llegando a una concepción muy próxima al impresionismo, cuyos primeros brotes parece anunciar.

Delacroix —apasionado admirador de Rubens— es a la pintura

romántica lo que Hugo a la literatura: poseedor de una potencia torrencial y de una vastísima ilustración, conoce a fondo la obra de Dante, de Shakespeare, de Goethe y de Byron; escucha a Mozart y entenderá a Wagner, sabe de memoria, como todos los románticos, obras completas y desmesuradas de Hugo; se agita de emoción frente a Miguel Angel, tiembla de admiración por Rubens y se extasía ante los cortejos exuberantes del Veronés. Escribe con la misma fecundidad que pinta y es esta una de las características de los artistas románticos: hay de las artes plásticas a la literatura y de ésta a las artes plásticas, una doble corriente que sin confusiones ni desviaciones fecunda ambas actividades, y es que, como lo confiesan los mismos exágetas de este movimiento, existe en el Romanticismo un desbordamiento de lenguaje que hace de la pintura, de la poesía y de la música un fenómeno nuevo: ese lenguaje es el del más alto simbolismo, el simbolismo de todas las formas de la fe, que lo mismo aparece en Delacroix que en Baudelaire, en Hugo que en Berlioz.

Pero lo que hace de Delacroix la figura central del romanticismo plástico es la llama y el misterio personales que pone en sus obras, con marejadas de materia ignea y de movimiento colorido. La "Matanza de Quio" es el Prefacio de Cromwell de la pintura: en ella, como en toda su obra, lo que pinta Delacroix es la agitación de una alma alucinada, saturada de piedad, delirante de ardor pasional.

La batalla campal que libraron los románticos en el templo de Moliére, la noche memorable del estreno de Hernani, la librará Delacroix durante varios años en el "Salón" contra la tradición académica representada por Ingre, el inteligente discípulo de David, tan colmado de honores oficiales como encarnizado enemigo de los románticos; y la ganarán ahí y en la posteridad los renovadores, no por sus excesos contra el insípido clasismo de entonces, terso y a veces técnicamente perfecto, amanerado y dulzón, lascivo y blando, sino por el germen de vitalidad y de independencia que proclamaba su obra.

Delacroix, Devéria, el indeciso Delaroche, Camilo Roqueplan, Chassériau y tantos otros se inician con un ideal puramente romántico, es decir, repudian desde luego todos los recuerdos de las formas antiguas; el Maestro señalará la ruta por haber en él además el tesoro de la pirotecnia interior que exulta la naturaleza y el color, una hondura y una fuerza sentimental avasalladora; una potencia torrencial de movimiento expresivo, un extraordinario poder para transportar a la pintura aquello que parece pertener al solo diámetro de la meditación abstracta o del profetismo moral. Ahí están su Dante y Virgilio, su Hamlet y Horacio y sus ilustraciones al Fausto, que merecieron del Júpiter de Weimer la apreciación más honrosa que pueda venir de un Goethe: "Es preciso confesar —decía— que Delacroix ha sobrepasado los cuadros que yo me había forjado de escenas escritas por mí mismo". ¡Superar la imaginación de Goethe!...



Y ya que citamos algunas de sus obras pasemos, en cantidad, su laboriosidad y su fecunda vena artística: sus cuadros de caballete, sus acuarelas y bocetos de mérito alcanzan la cifra fantástica de 236, sus pinturas monumentales cubren los muros del Salón del Rey y de la Biblioteca, en la Cámara de Diputados en París; los de la Biblioteca del Palacio de Luxemburgo, los de la Galería de Apolo en el Louvre, los de la Capilla de los Angeles en San Sulpicio y cubrieron los del Salón de la Paz del Ayuntamiento. A esta obra inmensa hay que agregar sus escritos en los que por una contradicción muy explicable en un hombre superior, existe un equilibrio en los juicios y una serenidad en el estilo, bien lejanos de la fosforescencia de su temperamento pictórico. Súmese a esta gigantesca laboriosidad ejemplar el desgaste en la lucha por imponer un arte para tantos hostil.

Por eso la pléyade romántica tuvo que tomar actitudes en tono mayor, desmesuradas: su arte en sí era violento, de vivos colores, estallante de luz o de una aspereza sombría y tuvo que apelar a los últimos límites de la expresión, a una originalidad agresiva, casi inaudita; pero a través de las paradojas delirantes, de las máximas sofísticas, de las metáforas de luz y de las hipérboles torturadas, había siempre un hondo ritmo de belleza y un sentido poético que conducía a la armonía.

Cierto que al mismo Delacroix le falta a veces la facultad de selección, esa suprema y oculta ponderación del alto creador, pero es que él como todos los románticos parte del impulso instintivo, la llama inspiradora lo quema y lo tortura, ignora en ese instante la razón, (esa esencia de los siglos XVII y XVIII), despliega las alas expresivas con tal premura y tal violencia, que el movimiento a fuerza de cargarse de sentido dinámico, resulta a veces desmesurado y confuso.

Es —como dicen sus detractores— el himno a la imaginación, al sentimiento y al instinto.

Eso es ciertamente Hugo y la hugolatría, eso es Berlioz y su trágica melancolía, ese es en buena parte Delacroix y los plásticos del romanticismo. Pero es que su lucha era la eterna campaña de conciliar la verdad con el ideal. Ahí está su disculpa.

Sin esa pirotecnia de esplendores, sin ese paroxismo de entusiasmo, sin esa gallarda agresividad justificada con una pureza y una generosidad sin límites, en que tantos románticos se sacrifican, no habrían existido —con el valor que tienen— Carot, Manet, Rodin, Monet, Cézanne, Baudelaire, Renoir, Verlaine, Moréas y el extraordinario espíritu de Barbey D'Aurevilly. Por eso hay que excusarles sus desenfados agresivos, sino estuvieran ya justificados por dos razones supremas: su inteligencia y su sed de gloria.

La campaña fue muy ruda: los jurados del "Salón", los académicos, Ingre —que cabalga a pesar de él entre las dos tendencias— y su grupo, atacaron rudamente a los románticos: el cargo más serio que hacían a Delacroix era el de infundir a sus figurar una violencia y un fuego personal de formas trémulas que al desdibujar los contornos nublaba la claridad. Por la técnica recibió de sus detractores el estigma que constituye su propio orgullo: le llamaron a su obra un arte "de escoba borracha", a lo que él contestaría con el argumento más sólido que justifica su personalidad: "lo que hay de más real en mi, son las ilusiones que yo creo"... Y la crítica y el público llegaron con el tiempo a consagrarlo; reconociendo como legítimo el esfuerzo de los románticos, de pintar árboles, rocas y cielos que no fueran mitológicos. Pero esta aceptación llegó después de una larga y encarnizada campaña en la que menudearon las injurias, los gritos, las diatribas y las protestas. En los mismos cenáculos en los que las mujeres se apasionaban tanto por una viñeta de Celestino Nenteuil, por la aristocracia lírica de Vigny, por una litografía de Luis Boulanger o por un brazalete romántico maravillosamente cincelado por Froment Meurice, la lucha entre renovadores y clásicos era ardua. Pero esta curiosidad del público honra a Francia: la discusión y la charla eran un constante desbordamiento de finura espiritual sobre el arte, el ideal, la historia, la naturaleza, la forma, el color, la filosofía, la literatura; poniendo en la argumentación un fervor y un entusiasmo



inauditos. Juzgando este interés y viendo a la pléyade romántica, con razón se ha dicho que "parecería como si una flama divina hubiera descendido del cielo, el mismo día, sobre las frentes privilegiadas".

Sin embargo, pasado el tiempo y serenada la contienda, la crítica ha juzgado con varia opinión a los Románticos. Los más acervos impugnadores del romanticismo, los que llaman a esa centuria "El Estúpido Siglo XIX", los que no perdonan la llama sentimental que creo *el mal del siglo,* aseguran que es una escuela barroca que "ha desmonetizado el genio con el ingenio, la fuerza con la truculencia, el patetismo con la contorsión"; que ha exaltado la melancolía lírica y estéril suplantando a la melancolía de la acción que podríamos llamar heroica; pero ellos mismos no pueden negar que sin Hugo, sin Musset, Lamartine, Nerval y Gautier no existirían Balzac, Verlaine, Mistral, Moréas; que sin la atmósfera milagrosa creada por Delacroix, Devéria, Boulanger, Teodoro Rousseau y tantos otros con la colaboración de lo exótico —España, sí España y Goya en primer lugar, Italia y Africa— no se habría abierto el horizonte de posibilidades en el que se realiza la pintura de Corot a Monet; que sin el esfuerzo de Barye no se explicaría Rodin ni el mismo Mateo Hernández; que el apasionado Michelet justifica a Fustel de Coulagnes, que Sainte-Beuve anuncia a Taine, como el orden y la reflexión clásica justifican el impulso y el verbalismo románticos.

*

Justicia pues, a aquellos batalladores exaltados del ideal y la belleza, a esos pintores, escultores y orfebres que hacían con el buril y el pincel bellos poemas, como pintaban con la pluma maravillosos cuadros. Su mayor timbre de gloria está en su impulso primaveral, en su juvenil inteligencia: ser siempre jóvenes, amar, comprender íntegramente, comulgar en todos los altares del arte y en todos los tabernáculos del espíritu: tal fue la delirante aspiración de esa pléyade, y nadie podrá comprender su ideal si nunca ha sentido el deslumbramiento de la fe o el temblor de la pasión.

*Agustín LOERA Y CHAVEZ.*

# NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA

## SCHOENBERG

### III

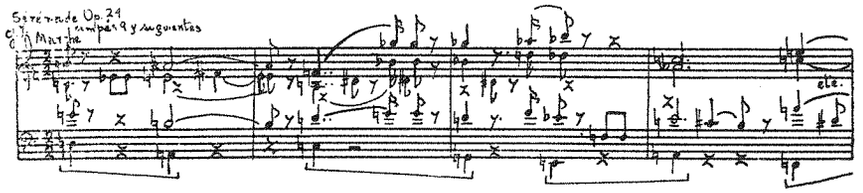
*Por A. MACHABEY*
(Traducción de Daniel Castañeda)

EN 1924, cuando cumplió cincuenta años, Schoenberg fué saludado como el creador y el maestro de la teoría de la atonalidad, como el renovador de la música germánica y también, cosa curiosa, como el campeón de la tradición.

Este mismo año publicó, bajo el número 24, una *serenata* para clarinete, clarinete bajo, mandolina, guitarra, violín, viola y violoncello, en cuya cuarta parte figuran voces de bajo, siguiendo el texto de un soneto de Petrarca. En realidad se trata de una especie de "suite" con las siguientes secciones: Marcha, Minueto, Variaciones, Soneto, Escena de danza, Lied sin palabras y Final. La forma de cada una de estas secciones es muy cuidadosa; su corte es tradicional; la elección de los instrumentos, que nos parece singular, se justifica siempre por su agrupamiento; la escritura es atonal y las "variaciones" son como una preparación a la Ops. Nº 31, de la que hablaremos más adelante. Una cierta unidad temática existe a través de las siete secciones de esta *serenata* y, en consecuencia, el Final se parece bastante a la Marcha del principio. Hacia el fin de la obra encontramos una serie de oscilaciones de tónica-dominante que Schoenberg



ha confiado al violoncello, sin duda para recordar el carácter distintivo de este género de composición. Al principio de la Marcha, el motivo principal queda igualmente subrayado por simulacros de cadencias cuyos puntos de apoyo, colocados con irregularidad, dan la impresión de que el autor ha querido parodiar las cadencias marciales del bajo. El ejemplo número 7, sin las partes intermediarias de guitarra y mandolina, hará comprender la singularidad de esta escritura.



Si ahora franqueamos un intervalo de tres años en el curso de los cuales nuestro autor terminó, a más de una suite para piano, un quinteto de viento, un importante oratorio, —a su manera—, y del cual también escribió el texto literario, llegamos, en 1927, al *tercer cuarteto de cuerda,* Op. 30, que, a nuestro entender, representa a Schoenberg en su madurez.

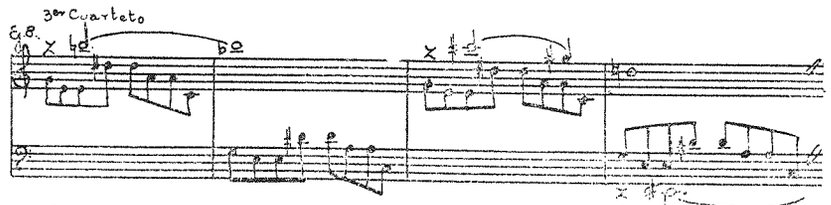
Veinte años dejó Schoenberg de escribir cuartetos de cuerda y de nuevo la severidad y la pureza de esta forma clásica lo invitaron a formular su profesión de fé musical: "Por la subdivisión en cuatro movimientos, —escribe Erwin Stein en la primera hoja de la partitura—, así como por el corte y los rasgos característicos, esta obra responde a la tradición clásica del cuarteto. Sin embargo, la música se separa bastante del clasicismo, no solamente por el estilo, sino también por la forma; así, en sus repeticiones, los temas no reaparecen casi nunca en su forma primitiva y no es raro, por ejemplo, que en ellas el ritmo se conserve aunque la línea melódica se modifique, y viceversa".

El primer movimiento (Moderato) está animado, desde el principio hasta el fin, por un ritmo regular de corcheas, como un "moto perpetuo": sobre este dibujo se expone y desarrolla el tema propiamente dicho en valores largos y de una gran simplicidad melódica. El segundo tema presenta el mismo carácter, aunque la oposición clásica entre los dos motivos principales existe aquí en forma permanente, pero en sentido vertical, entre la línea temática y el contrapun-

to rítmico de las corcheas. Comparada a las obras precedentes y aún a la *serenata,* este Moderato parece simple, aunque perfectamente atonal.

El segundo movimiento nos pone en presencia de dos temas que pronto alternan en variaciones cuyos dibujos rítmicos no dejan de tener analogía con los de Beethoven, excepción hecha de la tonalidad.

El intermezzo (III), que casi afecta la forma del minueto, confía a la viola un tema de diez y ocho compases formado de tres frases; le sigue un tema secundario para el violín; y después se desarrolla una especie de Trio en tres secciones volviendo a una reexposición de la primera parte.




La cuarta parte es un Rondó, cuyo motivo principal afecta bastante bien las características de una danza: claridad, ritmo y movimiento.

Escuela de la *Falsa Nota,* dicen algunos; pero, si bien se le analiza y se le entiende, dándonos continuos imprevistos y perspectivas siempre cambiantes, concluimos que la falsa nota termina por ser un elemento estético con el que hay siempre que contar. Y de ello Schoenberg nos da una pueba evidente en una obra considerable escrita para gran orquesta: Las *variaciones* (Op. 31) publicadas en 1929.

El problema es menos simple de lo que parece a primera vista. Hélo aquí: ¿Es posible escribir una obra de grandes vuelos, exclusivamente instrumental, fundada sobre un tema único, tan sólo por medio de la técnica atonal? Privarse del recurso de la tonalidad y de los recursos de las oposiciones de las tonalidades y de las modalidades, podría parecer temerario en el caso de que trata. Sin embargo, Schoenberg a dado a este problema, —y bajo la forma de una partitura de 250 compases—, una solución desde el punto de vista objetiva, puede considerarse como irreprochable.

(Continuará)

# HISTORIA CRITICA DE LA MUSICA

*Por G. BAQUEIRO FOSTER.*

## ORIENTACION GENERAL DE ESTA SECCION

LAS apremiantes necesidades del nuevo pensar, urgen una rectificación de los métodos seguidos hasta hoy para el estudio de la historia de la música. Estando circunscrita esta ciencia, lo mismo que la historia general y que todo el saber humano, al conocimiento del acontecer musical de determinados lugares de Europa en relación con la Grecia antigua, fuente única de sabiduría para la cultura occidental, resultaba difícil, por ejemplo, toda investigación profunda sobre la historia musical de la península ibérica que en ocho siglos de dominación árabe perdió, casi por completo, sus características occidentales literarias, filosóficas, científicas, artísticas y hasta industriales; la de América cuya historia musical se encuentra desde el siglo XVI completamente ligada a ella y la de otros países de Asia que reconocen todavía como fuente única de su saber al Celeste Imperio.

Los prejuicios religiosos, los intereses políticos y algunas causas menos visibles o sensibles ocultaron durante varios siglos la verdad sobre los orígenes de la grandeza artística de España, y Francia, los Países Bajos, Alemania e Italia fingieron ignorarla en provecho propio pero en perjuicio de la cultura general.

Desconocida la historia musical de España, era de todo punto

imposible escribir la de la América Hispana. El grito de protesta de Felipe Pedrell a quien debe esta nación la importancia musical que hoy tiene, ha servido de orientación a la América que busca ya con tanto interés sus verdaderas tradiciones artísticas.

Es la historia de la música una de las ramas de la historia general y del conocimiento humano menos trabajada. No sería posible, por lo tanto, hacer una verdadera historia de la música de todos los pueblos y de todas las épocas, faltando aún por escribirse la de tantos países. A medida que las particulares de cada uno de ellos se vayan conociendo mejor, que sus lazos de unión, directos o indirectos, con las culturas o civilizaciones antiquísimas se vayan precisando será más fácil, sin dejar de reconocer a Grecia el papel importante que desempeñó en el desenvolvimiento musical de Europa y del Asia y Africa posteriores a las conquistas de Alejandro, buscar en los pasados las analogías y afinidades con las culturas autóctonas y mestizas de América y de Oceanía.

## LA MUSICA ARABE

### I

SIN un plan determinado, pero con el propósito único de ayudar en algo y de facilitar las investigaciones sobre la incipiente historia musical de México, tomaré como punto de partida, siguiendo sus vicisitudes, el pueblo árabe; y aunque su cultura, tan extensa, recibe y deja influencias, como ninguna otra, en diferentes pueblos, pasaré someramente sobre la mayoría de ellos para ocuparme con preferencia de todo aquello que su dominación dejó en España y que tan directamente nos interesa conocer. La música del pueblo árabe que ocupa desde hace algún tiempo la atención de sabios e inteligentes tiene raíces muy profundas en el pasado remoto del alma egipcia, hebrea y asiria.

Por la falta de una escritura musical que perpetuara íntegramente sus cantares, debemos a la tradición oral, favorecida por la ausencia absoluta de la menor evolución, el conocimiento no sólo de los caracteres esenciales de las monótonas cantilenas de los camelleros



del desierto en la época pre-islámica, sino de las bellas melodías derivadas de los sistemas persa y bizantino, herederos de Roma y Atenas en la época de los califatos de Damasco, Bagdad y Córdoba.

La influencia griega que estos conquistadores excepcionales recibieron de los pueblos helenizados desde las conquistas de Alejandro (Egipto y Persia) y más tarde de Bizancio, que es tan importante como la del Asia anterior y la del Egipto antiguo, llega a su apogeo en los siglos VIII y IX de nuestra era.

Las noticias sobre sus escuelas de canto y la enseñanza de sus instrumentos musicales forman historia tan documentada que se cree que esté muy por encima de las de todas las naciones europeas actuales.

El Libro de las Canciones del Ispahani (284 a 356 de la Hégira—906 a 978 de Jesucristo) es uno de los documentos más verídicos para conocer el origen y procedencia de la música árabe y de los cantores y músicos que la compusieron y ejecutaron.

A la época de florecimiento artístico que se inicia al principiar el islamismo, pertenecen los famosos cantores Tuéis, Adalal y Hit.

Se dice que Tuéis introdujo el elemento rítmico en el arte musical árabe. Saib Háter y Naxet, esclavos de un mismo señor, fueron los que determinaron un progreso más decisivo y rápido en el desarrollo de la nueva escuela. El primero sabía canciones árabes y se acompañaba con el adufe tradicional (pandero); el segundo cantaba las melodías persas acompañándose con un instrumento que luego se hizo clásico: el laud.

El hecho de que la música persa entusiasmara a los amos más que la árabe, hizo que se prefirieran las melodías persas que con letra árabe cantaron los famosísimos cantores Abensoraich y Mabed y las célebres cantoras Chamila e Izatolmila.

El cantor Abenmosácheh introdujo en Arabia melodías griegas o bizantinas aprendidas en Siria, y en Persia se adiestró en tañer instrumentos y cantar melodías persas que más tarde, prescindiendo de ciertos tonos y ejercicios atrevidos de la música persa y bizantina que no encajaban bien en la tradición artística de los cantores musulmanes, llevaron letra árabe.

Transcurrida esta etapa de floración artística de la Arabia de los

Ommiadas y Abbasidas, que continúa en España la segunda dinastía de los primeros, comienza a desarrollarse en todo el Islam una tendencia muy marcada a la especulación que, indudablemente, deja en ellos el espíritu griego.

Sus escritos teóricos se multiplican y, aunque muchos son importantes, se hace famoso "El Libro de la Música" de Abu Nazar Mohammed Ben Tarchan (259 a 339 de la Hégira—881 a 1061 de J. C.), más conocido por El Farabi.

Toda la teoría musical árabe proviene de Alejandría que en casi mil años de dominaciones griega, romana y cristiana sucesivas, permaneció helénica por su cultura. Esta teoría es, pues, griega.

Para seguir un orden, dividiré este estudio en cuatro grandes partes que, de acuerdo con las exigencias, tendrán a su vez las subdivisiones necesarias. Estas partes son:

I.—La Arabia pre-islámica.
II.—La Arabia de los Califatos.
III.—La Arabia africana (el Magreb), y
IV.—La España musulmana.

*G. Baqueiro FOSTER.*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON.*

## PARIS

*LA CANTATA DE IGOR MARKEWITCH con texto de Jean Cocteau ejecutada por L'Orchestre Symphonique de París bajo la dirección de Roger Désormiére, parece por sus tendencias afiliarse a Hindemith; de ella irradia una gran fuerza y la impresión de completa unidad.*

*La instrumentación es ingeniosa y de efectos felices. El coro está menos bien tratado.*

*Esta Cantata que figuraba en el programa entre otras dos:* "Acanthe et Céphise" de *Rameau* y "Mercure" *de Satie, obtuvo un* gran éxito.

*A su autor, muy joven todavía, le augura la crítica un hermoso porvenir de compositor.*

* * *

*LE MYSTERE DE L'ALLELUIA: Drama litúrgico de Dom David, música de Guy de Lioncourt; fué ejecutado por primera vez en Lieja el año de 1927, representado en Lyon en 1928 y dado a conocer en París hasta este año. El autor del drama es el R. P. benedictino Dom Lucien David; Prior de la Abadía de Saint-Wandrille, director de* La Revue Gregorienne; *y autor de un método de canto gregoriano en cuya ciencia es gran maestro.*

*La música es de Lioncourt quien al lado de Vincent d'Indy dirige la Schola Cantorum. El espíritu de la obra se asemeja al de los antiguos* dramas litúrgicos *de la edad media, por el empleo del canto gregoriano como medio de expresión lírica y aún dramática reservado a los coros que comentan la acción, a la manera del coro antiguo.*

*La música original de la obra, adaptada al texto en francés y aplicada especialmente a los personajes del drama, participa también del espíritu gregoriano que anima toda la obra.*

*El primer cudro:* Les Tenébres, *deja una impresión profunda; hay en él algunos coros polifónicos admirablemente tratados y que contrastan con los coros monocordios cuyos temas gregorianos son de una gran belleza.*

*El segundo cuadro:* Le Tombeau Glorieux, *alcanza un punto culminante en la obra; surcado por frescas y flexibles alleluias tiene un hosana brillante y magnífico.*

*El último cuadro:* Le Cenacle, *principia con tintes sombríos para llegar a una luminosa alleluia cuyo júbilo está constantemente renovado por generosa polifonía.*

* * *

*En la pasada temporada se dieron a conocer tres obras que vienen a enriquecer el repertorio tan reducido de los violoncellistas:* Sonata *de Tansman para cello y piano; obra de interés, de unidad en el estilo, hábil escritura y armonía de una agradable disonancia.*

*SCHELOMO de Ernest Bloch para cello y orquesta; obra desbordante de lirismo que no degenera un solo momento en grandilocuencia. Su equilibrio sonoro es perfecto, la orquesta hábilmente manejada alcanza una plenitud de sonido sin que por ello se oscurezca la expresiva declamación del cello solo.*

*EL CONCIERTO de Honegger para cello y orquesta, tiene* contornos *clásicos y sencillos que a algunos ha sorprendido encontrar en una obra de este autor.*

* * *

*CONCIERTOS DE LA S. M. I. (Sociedad Internacional de Música).*

*REVISTA DE COCINA de B. Martinü. Esta* Revista *es un* divertissment *de alta calidad que ofrece el joven maestro de la escuela Checa.*



*El expresivo* Preludio, *el* Tango *nostálgico, el* Chárleston *admirable y el* Final; *ejecutados con la ayuda de: Clarinete, Fagot, Trompeta, Violín, Cello y Piano, prueban todo el partido que un músico de talento puede sacar de los ritmos de los bailes modernos.*

*EL CUARTETO del mismo autor, tiene cuatro movimientos, de los cuales los dos primeros son de gran interés y los dos últimos de gran belleza.*

*El* Final *sobre todo; rápido, incisivo, lleno de ritmos bruscos; es un magnífico comentario de esta obra fogosa, de bien acusados relieves y rica en savia musical.*

*TRES PIEZAS PARA PIANO de Conrad Beck, joven compositor suizo, que como toda su música, tienen esa aspereza que de pronto desorienta, pero impresionan por una gran fuerza interior y su perfecta unidad.*

*LOS CINCO POEMAS para canto y piano de Tibor Harsanyi, abundan en hallazgos armónicos y melódicos; el primero sobre todo:* Naturaleza Muerta.

*LA VOCALIZACION-ESTUDIO del mismo autor, es un* blues *adorable.*

*La música de Harsanyi se hace agradable por sus disonancias ácidas sin llegar nunca a la dureza, por su expontaneidad y fluidez.*

## ALEMANIA

*EL TRIO OP. 40 de Rousell para flauta, viola y cello, fué ejecutado en Luttich en el festival de música moderna.*

*Este Trío, que fué hecho a petición de Mrs. Elisabeth Coolidge (a quien está dedicado) para sus conciertos en octubre de 1929, está escrito con la mayor sencillez pero con gran riqueza de inspiración. Tiene además curiosos efectos de combinación de timbres.*

*EL CONCIERTO para piano y orquesta del mismo autor fué ejecutado por primera vez en Berlín por Borowsky quien lo estrenó en París en 1929.*

*LE PSAUME XLVII de Florent Schmitt será ejecutado a fines de este mes en Francfort en el festival internacional de Música Religiosa. Está ya lejos el tiempo en que alrededor de esta partitura se tejían diferentes leyendas sobre su gran complicación, audacia y abuso de la fuerza de los ejecutantes.*

*Escrita en 1904 tuvo que esperar cerca de 20 años para ver la luz, por exigir su ejecución un numeroso conjunto coral, órgano y gran orquesta.*

*Ahora esta obra es más conocida, las leyendas que sobre ella se contaban se han borrado y si bien es cierto que al ser oída con frecuencia pierde su prestigio de audaz y avanzada, sigue siendo característica no sólo en la obra del compositor sino en la escuela musical de su tiempo; monumento majestuoso, catedral en que celebra el rito magníficamente panteista uno de los más elocuentes profetas de la moderna escuela francesa.*

## NEW YORK

*LA ISLA ENCANTADA de Louis Gruenberg figuró en el programa que bajo la dirección de Erich Kleiber ejecutó la New York Philharmonic Symphony Orchestra el 9, 10 y 11 de este mes en el Carnegie Hall. La Isla Encantada es el segundo de la serie de cuatro poemas que Gruenberg escribió durante la Gran Guerra y que según su misma apreciación puede considerarse como la transición entre su primer estilo y su actual personalidad.*

*ANA C. de ROLON*

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

EN el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria tuvo lugar el domingo 28 de septiembre, una Audición Extraordinaria en la que se llevaron a efecto las pruebas de la clase de Conjuntos de Opera a cargo del Prof. Marcos Rocha y de la clase de violín a cargo del Sr. Prof. Luis G. Saloma. El programa estuvo integrado con el primer acto de "I Pescatori di Perle" de Bizet y el segundo acto de "Madama Butterfly" de Puccini, la interpretación de estas obras estuvo a cargo de las Sritas. Carmen Redondo, Luz Martínez Corona, Paz Lozano y de los Sres.: Enrique Torres Gómez, Enrique Archundia y Próspero Ponce. El distinguido violinista, Bonifacio Zárate tuvo encomendada la interpretación del Concierto Op. 61 de Beethoven acompañado de la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del Maestro Carlos Chávez.

En el Salón Nº 18 de este Plantel se llevaron a efecto dos radio-conferencias, los días 22 de septiembre y 6 de octubre; la primera de ellas estuvo a cargo del Profesor Celestino Gorostiza quien desarrolló el tema "El Teatro Moderno en Europa y los Estados Unidos", la parte musical en el programa estuvo encomendada a los profesores: Ana María Charles y Luis G. Saloma, quienes ejecutaron la Sonata para Violín y Piano Op. 13 de Rubinstein; la segunda de dichas conferencias estuvo a cargo del Prof. Vicente Mendoza quien trató con todo acierto el tema "Ensayo acerca del Ritmo".

El sexto concierto popular del Conservatorio Nacional tuvo efecto el domingo 12 de los corrientes en el Teatro del Parque Balbuena, figuraron en el programa obras de Rameau, Debussy, Copland y Rou-

sell, la interpretación de ellas estuvo a cargo de las Sritas. Esther Alvarez y Eustolia Guzmán y de los señores: Guillermo Orta, Luis Sandi y José Rolón, quienes dirigieron respectivamente, la Orquesta de Cámara, el Coro y la Orquesta del Conservatorio.

La Segunda Temporada de Conciertos del Conservatorio Nacional, tendrá lugar en el Anfiteatro de la Preparatoria durante los días 21, 24, 28 y 31 del presente mes. En los programas que se desarrollarán figuran las obras más importantes de los representativos de la música clásica, romántica y moderna.

## ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

Se anuncia para los viernes 7, 14, 21 y 28 de noviembre, 5 y 12 de diciembre en el Teatro Arbeu, la Tercera Gran Temporada de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de México. Dirigirá el Maestro Carlos Chávez.

## SOCIEDAD DE MUSICA DE CAMARA

En su Concierto Reglamentario correspondiente al mes de septiembre, esta Sociedad ofreció al Público de México en la Sala Wagner, un programa integrado por obras de Beethoven, Turina y Weingartner, cuya interpretación estuvo encomendada a los profesores: José Rocabruna, César Quirarte, Manuel y Jesús Torres y Miguel Cortazar.

## ASOCIACION ALEMANA DE MUSICA EN MEXICO

Esta Asociación anuncia para el próximo martes 14 en el Anfiteatro de la Preparatoria su Décimo-Sexto Concierto, el programa consta de obras de Brahms, Chopin, Saint-Saens y Liszt; figuran como solistas la distinguida señora V. C. W. Forbes y la pianista, Srita. Carmen Azuela. Dirigirá el Prof. José Rocabruna.

## ATENEO MUSICAL MEXICANO

El día 8 de los corrientes tuvo lugar la sesión artística reglamentaria del Ateneo Musical Mexicano en su local de la calle de Balderas 74. El concierto que se ofreció a los miembros de dicha Agrupación estuvo a cargo de la pianista Srita. Josefina Gutiérrez Topete y de los señores Vallarta Bustos y Torres.



## ACADEMIAS DE ENSEÑANZA MUSICAL

La Academia "Carlos J. Meneses" que dirige el Prof. Ricardo Lezama, presentó en la Sala Wagner el día 19 del mes pasado a la aventajada alumna Sofía de la Hoz, quien ejecutó obras de Schumann, Brahms, Liszt y Albéniz.

La Academia del Prof. José Valadez llevó a efecto en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el día 26 del mes pasado el Recital-Examen de la alumna Margarita del Valle.

La Academia "Esperanza Rodríguez Segura" llevó a efecto en la Sala Wagner el día 4 de los corrientes su Octava Audición de Alumnos.

El Instituto Musical "Montes de Oca" ha seguido efectuando sus Audiciones de alumnos reglamentarias en su Sala de Conciertos.

El Estudio de Canto de los Profs. Escobar-Castro, llevó a efecto en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 10 de los corrientes el Recital de la Srita. Elena Campos; el programa estuvo formado con obras de Falla, Maingueneau, Debussy y Sibella.

## CONCIERTOS VARIOS

En la Academia Esperanza Rodríguez Segura se efectuó el día 1º de los corrientes el concierto del Violinista Jesús Santana acompañado por el Sr. Miguel García Mora.

En el Anfiteatro de la Preparatoria tuvo lugar el día 8 de octubre un concierto organizado por el barítono Federico Flores con la cooperación del pianista Raul Sergio.

La Soprano, Sra. María Romero, dió un concierto de despedida el día 9 de octubre en el Anfiteatro de la Preparatoria.

La distinguida pianista, Esperanza Cruz, ha anunciado dos recitales en el Anfiteatro de la Preparatoria, los días 22 y 25 de los corrientes. Los programas están formados con obras de Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Ponce, Falla, Albéniz, Philipp, Debussy y Ravel.

*David SALOMA.*

# Los Libros mas Recientes Acerca de Musica

CORZO, ISIDORO
*La cumbre más alta de la música francesa. Habana; Editorial Hermes,* 1930.

GRENON, P.
*Nuestra primera música instrumental; datos históricos.* 106 *p,* 8º *Buenos Aires; Librería "La Cotizadora Económica",* 1929.

RAMOS, SAMUEL
*El caso Strawinsky. México; Ediciones de la Revista "Contemporáneos",* 1929.

SALAZAR, ADOLFO
*La música contemporánea en España.* 357 *p. Madrid; Edición "La Nave",* 1930.

SUBIRA, JOSE
*La participación musical en el antiguo teatro español.* 120 *p,* 16º. *Diputación Provincial de Barcelona; Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional,* 1930.

*
* *

BACHELIN, HENRI
*Les maîtrises et la musique de choeur.* 69 *p,* 12º *París; Heugel.* 1930.

BECKER, ADOLF
*La Marseillaise; légende et histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours.—Nebst Wörterbuch.* 66, 12 *p,* 8º. *Braunschweig; G. Westermann.*

BORREN, CHARLES VAN DEN
*Orlande de Lassus.* 3e. *éd.* 252 *p,* 12º. *París; F. Alcan.*

FAURE, GABRIEL
*Opinions musicales. Préf. par P. B. Gheusi.* 160 *p,* 12º. *París; Editions Rieder.*

HEMSI, A.
*La musique orientale en Egypte,* 36 *p,* 12º. *Alexandrie (Egypte); Edition Orientale de Musique,* 1930.

KENT-MONNET, JOHN
*La grande musique. Nice; Chez l'auteur.*

KINSKY, GEORG
*Album musical. Avec la collaboration de Robert Haas, Hans Schnoor, Henry Prunières et de plusieurs musicologues français et étrangers.* 364 *p,* 4º *París; Librairie Delagrave,* 1929.

LA ROCHE, BOURSIER DE
*Les plus belles fanfares de chasses, transcrites et revues. Précédées d'une étude sur les cornures par Jean des Airelles et d'une introd. historique et bibliographique par le commandant G. de Marolles.* 90, 97 *p,* 4º *París; E. Nourry,* 1930.

LEPINE, JEAN
*La vie de Claude Debussy.* 256 *p,* 12º *París; A. Michel.*



LOUKOMSKI, G. K.
*Les Russes.* 80 *p. París; Editions Rieder,* 1929. (*Includes a section on Russian music*).

MASSON, PAUL MARIE
*Berlioz Nouv. éd.* 250 *p,* 12º *París; F. Alcan.*
*L'opéra de Rameau* 596 *p,* 4º *París; H. Laurens.*

LA METHODE MODALE CHIFFREE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE. (*Association galiniste*) 105*p,* 8º *París; Lebègue,* 1929.

MIGOT, GEORGES
*Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française.* 121 *p,* 12º *París; Librairie Delagrave.*

MOFFAT, M. M.
*Rousseau et la querelle du théatre au XVIIIe siècle.* 430 *p,* 8º *París; E. de Boccard.*

PICQUOT, L.
*Boccherini. Notes et documents nouveaux par Georges de Saint-Foix.* 203 *p,* 12º *París; R. Legouix,* 1930.

RICHARD, P. J.
*La Gamme; introduction à l'étude de la musique. Préf. de Marius Casadesus. viii,* 231 *p,* 16º *París; Hermann & Cie.*

ROKSETH, YVONNE
*La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe. xii.* 418 *p,* 8º *París; E. Droz,* 1930.

ROLLAND, ROMAIN
*Beethoven; les grandes époques créatrices. De l'Héroique à l'Appassionata. Nouv. éd. revue et corrigée.* (*Réimpression*) 380 *p,* 8º *París; Editions du Sablier.*
*Goethe et Beethoven.* 300 *p,* 8º *París; Editions du Sablier.*

SERVIERES, GEORGES
*Saint-Saëns. Nouv. éd.* 216 *p,* 12º *París; F. Alcan.*

LE THEATRE A PARIS AU XVIIIe SIECLE; *conférences du Musée Carnavalet* (1929). 240 *p.* 8º *París; Payot.* (*Includes La musique au théâtre, by Adolphe Boschot*).

VANNES, RENE
*Dictionnaire universel des luthiers; documents historiques, techniques et critiques de la lutherie. Préf. de Lionel de La Laurencie.* 500 *p,* 8º *París; Fischbacher.*

WEISS, EUGENE H.
*Phonographes et musique mécanique.* 16º *París; Hachette.*

* * *

ANNUARIO (DEL) R. INSTITUTO MAGISTRALE R. BONGHI, ASSISI, 1926-27. *Vol.* 5. 105 *p,* 8º *Assisi; Tip. Metastasio,* 1928. (*Includes the study L'opera comica italiana e il "Matrimonio segreto" del Cimarosa, by B. Raschi*).

ATTI DELL'ACCADEMIA DEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA "LUIGI CHERUBINI", FIRENZE. *Anno* 60. 8º *Firenze; Tip. Sordomuti.*

BARBI, MICHELE
*Scibilia Nobili e la raccolta dei canti popolari. Con nota musicale del mº Vito Frazzi.* 73 *p,* 8º *Torino; G. Chiantore,* 1929.

CAROTTI, GAUDENZIO
*Biografia di Carlo Coccia, maestro di cappella della cattedrale di Novara. Con note, aggiunte. illustrazioni del prof. Camilo Marocco.* 118 *p,* 8º *Asti; Tip. Paglieri & Raspi,* 1929.

DEL VALLE DE PAZ, GIACOMO
*Musica e poesia nei primordi del melodramma italiano.* 40 *p,* 8º *Bologna; Biblioteca del "Pensiero musicale",* 1929.

FERPOZZI, LUIGI
*Beethoven, l'uomo.* 19 *p,* 8º *Brescia; Tip. Morcelliani,* 1929.

KINSKY. GEORG
*Storia della musica attraverso l'immagine. In collaborazione con R. Haas*

*e G. Schnoor. Introd. di G. Cesari. Milano; Sperling & Kupfer.*

MAGNI DUFFLOCQ, ENRICO

*Storia della musica. Vol. 2. Dal secolo XVIII ai giorni nostri, viii,* 595 *p,* 4º *Milano; Soc. Libraria Edit. Tip.* 1929.

MONTANELLI, A.

*Niccolò Paganini a Forlì nel* 1818. *Forlì; La Poligrafica Romagnola.*

PASQUALE, D. DI

*L'organo in Sicilia dal sec. XIII al sec. XX. Palermo; Tip. Trinacria.*

ROLANDI, U.

*Libretti e librettisti di G. Braga, Roma; Casa Edit. Accademia.*

ROSTAGNO, GIUSEPPE IPPOLITO

*Grammatichetta di canto gregoriano.* (*Estr. dal "Catechismo liturgico" del sac. E. Dutillet.*) 34 *p,* 16º *Torino, Sten,* 1929

SCHURE, EDOUARD

*Donne inspiratrici: Matilde Wesendonck, Cosima Liszt, Margherita Albana Mignaty, Gabriella Delzant. Versione di Anna Musettini; introd. di Rinaldo Pitoni. XV,* 106 *p,* 8º *Bari; G. Laterza & Figli,* 1930.

UNTERSTEINER, A. and G. G. BERNARDI

*Storia della musica.* 6ª *ed., interamente riveduta, corretta, ampliata, ecc. Milano; U. Hoepli*

VANNINI, BEATRICE

*Notizie su alcune esercitazioni per voci di donna e d'uomo, relative al trattato del mº Vinc. Vannini della voce umana.* 23 *p,* 8º *Firenze; Tip. Barbera,* 1929.

* * *

AUSTIN, MARY

*The American rhythm; studies and reëxpressions of Amerindian songs. New and enl. ed. x,* 174 *p.* 12º *Boston; Houghton Mifflin Co.,* 1930.

BEACH, FRANK A.

*Preparation and presentation of the operetta* 204 *p,* 8º *Boston; O. Ditson Co.* 1930.

BONAVIA, FERRUCCIO

*Verdi.* 161 *p,* 8º *London; Oxford University Press.*

BUCK, PERCY C.

*A history of music.* 123 *p,* 12º *New York; J. Cape & H. Smith,* 1929.

CAMERON, ERNEST

*Natural singing and speaking.* 32 *p. London; Watts & Co.*

CRAIG, D. MILLER

*The "Radio Times" dictionary of musical terms.* 64 *p. London; Oxford University Press.*

EARLES, L.

*A short essay on the general need for scientific pianoforte playing.* 14 *p. Hadleigh, Suffolk; Epoch Delivery Co.*

FARNSWORTH, CHARLES HUBERT

*Short studies in musical psychology. With a forewd. by Peter W. Dykema. xii,* 45 *p,* 12º *New York; Oxford University Press,* 1930.

FILLINGHAM, ARTHUR H.

*Guide to the A. R. C. M. an other examinations in the art of pianoforte teaching.* (*2nd ed., enl.*) 56 *p. Leeds. The author.*

FLINT. EDWARD W.

*The Newberry Memorial Organ at Yale University; a study in the history of American organ building.* 82 *p,* 4º *New Haven; Yale University Press; London; Oxford University .Press,* 1930.

GEHRKENS, KALR WILSON

*Twenty lessons in conducting.* (*The pocket music student*). 63 *p,* 16º *Boston; O. Ditson Co.,* 1930.

JAMES, PHILIP

*Early keyboard instruments. London; P. Davies, Ltd.*



JEVONS, REGINALD

*Technics of organ teaching; a handbook which treats of special points in organ teaching examinations, together with test questions. viii,* 37 *p, London; W. Reeves.*

KINKELDEY, OTTO

*An exhibition of music.* (*Reprinted from the Jan.* 1930 *Bulletin of the New York Public Library.*) 6 *p,* 8º.

*A Jewish dancing master of the Renaissance* (*Guglielmo Ebreo*). (*Reprinted from the A. S. Freidus memorial volume*). 44 *p,* 8º *New York;* 1929.

KINSKY, GEORG

*The history of music in pictures. With the coöperation of Robert Haas, Hans Schnoor and others. Introd. by Eric. Blom. XVI,* 360 *p. fol. New York; E. P. Dutton & Co. Inc.,* 1929. (*Engl. ed.: London; J. M. Dent & Sons, Ltd.*).

KRINKE, HARRY

*An outline of musical knowledge; a guide for the student's research, V,* 85 *p,* 4º *New York; G. Schirmer* (*Inc.*), 1930.

LE MASSENA, C. E.

*The ring of the Nibelung; modernized version of the Wagnerian tetralogy.* 176 *p,* 16º *New York; Grossman-Roth Co.,* 1930.

McCRAY, WALTER and CARL BUSCH

*Principles of conducting.* 45 *p,* 12º *Chicago; H. T. Fitz Simons Co., Inc.* 1930.

MacEWAN, DESIREE

*The first two years of pianoforte study.* 46 *p. London; Oxford University Press.*

McFARLAND, FRANCES McELVEE

*Music in thirty-eight settlements in New York City.* 56 *p,* 8º *New York; Welfare Council of New York,* 1930.

OTTERSTROM, THORWALD

*Beiträge zur Theorie. Contributions to theory.* 93 *p,* 4º *Berlín; W. Sulzbach,* 1930. (*English and German text*).

PHILIP, FRANK

*A text-book of vocal training and preparation for song interpretation.* 261 *p. London; W. Reeves.*

RICHARDSON, E. G.

*Wind-instruments from musical and scientific aspects.* (*Cantor lectures,* 1929). 38 *p,* 8º *London; Royal Society of Arts,* 1930.

RIMSKY - KORSAKOV, N.

*Practical manual of harmony. Tr. from the* 12*th Russian ed. by Joseph Achron. VIII,* 142 *p,* 8º *New York; C. Fischer Inc.,* 1930.

ROBESON, ESLANDA GOODE

*Paul Robeson, negro.* 178 *p.* 8º *New York; Harper & Bros.*

SAMUELS, T. CUTHBERT

*Singing and its mastery.* 88 *p. London; G. G. Harrap & Co., Ltd.*

SCHOLES, PERCY A.

*The Columbia history of music through eye and ear. Period I. To the opening of the seventeenth centry.* 48 *p,* 8º *London; Oxford University Press.*

*Encyclopaedic index to the three volumes of the Listener's history of music.* 54 *p,* 12º *London; Oxford University Press.*

SMITH, CAROLINE ESTES

*The Philharmonic orchestra of Los Angeles; "The first decade",* 1919-29. *xi,* 15-283 *p,* 8º *Los Angeles; Union Printing Co.,* 1930.

SMITH, H. AUGUSTINE

*Worship in the church school through music, pageantry and pictures.* 148 *p,* 12º *Elgin, Ill.; D. C. Cook,* 1928.

SPECHT, RICHARD

*Johannes Brahms. Tr. by Eric Blom.* 379 *p,* 8º *New York; E. P. Dutton & Co. Inc.* (*Engl. ed.: J. M. Dent & Sons, Ltd.*).

SWINSTEAD, FELIX

*Musical intelligence and initiative tests for candidates preparing for teachers'diplomas.* 14 *p.* 4º *London; Oxford University Press,* 1930.

TUCKER, BEVERLEY RANDOLPH

*The gift of genius. IV.* 248 *p,* 12º *Boston; The Stratford Co.,* 1930. (*Includes the essay, Beethoven's emotional instability*).

WHELBOURN, HUBERT

*Celebrated musicians past and present.* 12º *London; T. W. Laurie, Ltd.* 1930.

WHITEHOUSE, W. E.

*Reflections of a violoncellist.* 107 *p. London; "The Strad".*

WHITTAKER, W. G.

*Class singing. 2nd ed.* 12º *London; Oxford University Press.*

WIER, ALBERT E.

*What do you know about music? VII,* 254 *p,* 8º *New York; D. Appleton & Co.,* 1930.

**Del "Musical Quarterly", New York**


# Librería y Papelería "CVLTVRA"

AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 5, MEXICO, D. F.

Telefonos: Mex. J. 36-32 - Eric. 2-56-10

## OBRAS DIVERSAS SOBRE MUSICA EN ESPAÑOL

COMPENDIO DE ARMONIA, por H. Sholz. Con numerosos ejemplos musicales [2ª edición]

COMPENDIO DE INSTRUMENTACION, por el prof. Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 16 figuras y un índice acústico.

LA MUSICA EN LA ANTIGUEDAD, por el profesor K. Sachs. Con doce ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas.

MUSICA POPULAR ESPAÑOLA, por el profesor E. Lopez Chavarri. Con numerosos ejemplos musicales, 16 láminas en negro y una en color.

BAJO CIFRADO [Armonía práctica realizada al piano], por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, con una lámina y un índice acústico

REDUCCION al piano de la partitura de orquesta, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

LA ORQUESTA MODERNA, por Fritz Volbach. Con 56 figuras, 3 láminas y numerosos ejemplos musicales.

FRASEO MUSICAL, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

TEORIA GENERAL DE LA MUSICA, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 2 apéndices y un índice acústico.

DICTADO MUSICAL, por H. Riemann. Numerosos ejemplos musicales y un índice acústico.

MANUAL DEL PIANISTA, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 4 figuras y un índice acústico.

MANUAL DEL ORGANISTA, por el prof. H. Riemann. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica

COMPOSICION MUSICAL, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

FUGA, por S. Krehl. Con numerosos ejemplos musicales.

CONTRAPUNTO, por S. Krehl. Con numerosos ejemplos musicales.

HISTORIA DE LA MUSICA, por el prof. Hugo Riemann. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales.

## EN FRANCES

D'INDY VINCENT. Richard Wagner.

LAFORET CLAUDE. La Vie musicale au Temps romantique.

HURN ET W. L. ROOT. La Vérité sur Wagner.

MASSON PAUL-MARIE. Berlioz.

LEPINE JEAN. La Vie de Claude Debussy.

ROLAND MANUEL. Manual de Falla.

---

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, por Julio Jimenez Rueda.

# CASA EDITORIAL "CVLTVRA"

TEL. ERIC. 2-56-10 TEL. MEX. J. 36-32

AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 5

MEXICO, D. F.

## BIBLIOTECA UNIVERSO

Reflejos. Villaurrutia Xavier.

Maximiliano y el Imperio. M. Romero de Terreros.

Moisén. Rueda Jiménez J.

Viajes Alucinados. Toussaint M.

El Problema de México y la Ideología Nacional. Caso Antonio.

La muy Noble y Leal Ciudad de México. Valle Arizpe Artemio de.

Antología de Cuentos Mexicanos e Hispanoamericanos. Selección de Novo S.

Breviario de Estética de Croce. Ramos S. Trad.

El Puerto y otros Poemas. González Rojo Enrique.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA C. GONZALEZ PEÑA.

LAS EDICIONES DE ESTA CASA SON NUESTRA MEJOR RECOMENDACION. SE HACEN TODA CLASE DE TRABAJOS EDITORIALES. PROPORCIONANDO PRESUPUESTOS GRATUITAMENTE A QUIEN LO SOLICITE. SE ESPERA SU VISITA.


Tip. "Cvltvra". Av. Rep. Argentina No 5.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 8

## 15 DE NOVIEMBRE, 1930

## PRECIO $0.50

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 148
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoría, Dictado, Armonía, Contrapunto, Composición, Piano, Canto Superior, Violín, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

Academia de Música
CALLE DE LA MONEDA No. 10
ENTRESUELO
GERONIMO BAQUEIRO FOSTER
SOLFEO, CANTO, ARMONIA, COMPOSICION, ACUSTICA MUSICAL E INSTRUMENTAL E HISTORIA DE LA MUSICA

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1811 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.50

"MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.,
EDITORA DE

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930

APARTADO POSTAL No. 1942
MEXICO, D. F.

EDITORES:
*GERONIMO BAQUEIRO FOSTER, Jefe de Redacción. — DANIEL CASTAÑEDA. — CARLOS CHAVEZ, Director. — E. HERNANDEZ MONCADA.— VICENTE T. MENDOZA, Administrador. — JOSE POMAR.—JOSE ROLON.—JESUS C. ROMERO.— DAVID SALOMA.—LUIS SANDI MENESES.*

VOLUMEN II NUMERO 2

SUSCRICIONES:

| En la República Mexicana: | | En el Extranjero: | |
|---|---|---|---|
| Por 6 meses..... | $ 3.00 | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| Por 1 año..... | „ 6.00 | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*La correspondencia debe dirigirse al Director, Carlos Chávez: Calle de la Moneda número 10, o apartado número 1942, Ciudad.*

*Solicitamos el canje nacional y extranjero.*

# SUMARIO


Daniel CASTAÑEDA

*Las flautas en las civilizaciones Azteca y Tarasca.—I. Civilización Azteca.* ..... 3

José POMAR

*Los conocimientos superiores de Música necesarios a los ejecutantes.—II. Práctica* ..... 27

Raymond PETIT

*Un bosquejo crítico de Strawinsky* ..... 33
*Trad. de Francisco Agea.*

A. MACHABEY

*Notas sobre la música alemana, contemporánea* ..... 38
*III.—Schoenberg.—Trad. de Daniel Castañeda.*

Ana C. DE ROLON

*La Música en el Extranjero* ..... 41

David SALOMA

*Actividades Musicales en la República* ..... 46


# LAS FLAUTAS EN LAS CIVILIZACIONES AZTECA Y TARASCA

*Por Daniel CASTAÑEDA.*

*"El número de vibraciones en un tubo abierto está en razón directa de la velocidad del sonido e inversa de su longitud".—Ley de los tubos abiertos.—Daniell Bernouilli.*

## I.—CIVILIZACION AZTECA.

### *LA FLAUTA.*

LA flauta es el instrumento característico, —musicalmente hablando,— de toda cultura que se inicia y desarrolla; y también lo es de toda civilización que muere. Su virtud está en ser el instrumento más sencillo y primitivo que *fija una escala*, es decir, que determina, por ese solo hecho, todo el desarrollo ulterior de una cultura musical. La flauta, pues, en el lenguaje de las formas modernas, es un *sino*. Es la llave mágica que abre las puertas para la historia de cualquier cultura musical. Así lo entendemos los modernos y así lo entendieron los escritores del siglo pasado. Oid cómo Couwnberg, organista de la abadía de Averdode, en un estilo muy de moda allá por 1890, principia su Historia del Organo: "El más antiguo y el más elemental de los instrumentos es la flauta. Fué en Asia, cuna del género humano, donde se encontraron los primeros ejemplares. Estas flautas primitivas tenían formas muy variadas. Las antiguas esculturas sepulcra-

les de Benihassen, Kujundschich, etc., representan flautas de diversas formas y longitudes, probando el uso frecuente y familiar de este instrumento entre los egipcios, los asirios y otros pueblos antiguos. Las flautas primitivas no fueron sino tubos simples en los que se practicaron perforaciones laterales con el propósito de obtener mayor número de sonidos. Tales fueron el Yo, el Koan y el Tsche entre los chinos; el Basaré entre los indios, especie de flauta de pico con siete agujeros laterales; el Halil, el Abub y el Keren, entre los hebreos. Todos estos instrumentos, que en su mayor parte no difieren sino por el nombre, han sido descritos por Movers, Weiss, Kircher, etc., en obras especialistas e interesantes sobre la música y los instrumentos antiguos. La siringa, o flauta de Pan no es sino la reunión de varias flautas o tubos de longitudes distintas..." (1).

Al estudio que actualmente existe de las diversas flautas e instrumentos primitivos pertenecientes a las culturas europeas, asiáticas y africanas, deben agregarse los que corresponden, principalmente, a la quena en la cultura inca y a las flautas (huilacapitztli: de acatl, caña y pitza, tañer) en las culturas del suelo mexicano. Este ensayo tiene, pues, por objeto presentar, —para su aprovechamiento musical y en el sentido de orientación folk-lórica—, las conclusiones a que puede llegar el estudio técnico de los ejemplares de las flautas que posee nuestro Museo Nacional de Historia y Arqueología.

## *LAS FLAUTAS DEL MUSEO.*

Además de ochenta o cien fragmentos de flautas de barro cocido, —verdadera pedacería inútil para el estudio—, encierran las vitrinas del Museo Nacional nueve ejemplares de flautas en muy aceptable estado de conservación y suficientes, a mi juicio, para emprender un estudio de arqueología musical, ya que, respecto a su antigüedad y procedencia los datos que proporciona el Museo no pueden dar lugar a duda, pudiéndose estimar en cuatrocientos cincuenta años por lo menos, según la opinión del Sr. Prof. Porfirio Aguirre, del Museo Nacional de Arqueología, la antigüedad de las flautas de que se trata.

(1) "L'orgue Ancient et Moderne", págs. 4 y sigtes. H. V. Couwenbergh.



Según la clasificación oficial, cinco de los nueve ejemplares de que he hablado, (números 128, 129, 130, 131 y 132 de la clasificación de D. Leopoldo Batres) y que pueden verse al tamaño natural en la fotografía número 1, son de barro cocido, proceden del Valle de México y pertenecen a la civilización azteca; otros tres (números 145, 146 y 148 de la clasificación de D. Leopoldo Batres) que pueden verse al tamaño natural en la fotografía número 2, son también de barro cocido y pertenecen a la civilización tarasca, Michoacán; y por último, el ejemplar restante, (véase la fotografía número 3, al tamaño natural) que aún está sin clasificar, también es de barro cocido y forma parte de una donación hecha recientemente al Museo Nacional por el poeta francés August Genin, hoy radicado en Bélgica y que tantos años vivió en México (*).

## *ACLARACION PREVIA.*

En las cédulas correspondientes a los cinco ejemplares primeramente citados se lee: "Objeto: chirimía número..... "y en las otras tres: "Objeto: silbato número.....". Estos "objetos", como se verá más adelante, no son chirimías ni silbatos, sino simplemente flautas. Reconocen el tipo acústico y musical de los instrumentos llamados flautas, es decir, de aquellos en que el aire entra al tubo directamente, quebrándose por medio de un artificio fijo; y de ninguna manera a la chirimía, instrumento español de origen asiático (chalil, o doble oboe sirio) que produce el sonido por medio de una caña doble de carrizo o de palma, cuyo funcionamiento acústico y musical es totalmente diverso al de la flauta; ni menos aún a los silbatos, que sólo producen un sonido único (2).

Ignoro por qué motivos el autor de la clasificación oficial del Museo llamó a estas flautas, en un caso, "chirimías" y en el otro "Silbatos". Si la causa fué histórica, porque así las llamaron los Conquistadores cuando por primera vez las oyeron y por "semejanza"

(*) Las fotografías citadas no se presentan al tamaño natural en este estudio por las dimensiones especiales de la Revista, pero estando acortadas, pueden seguirse paso a paso los detalles de este ensayo. Los números 2 y 3 aparecerán en el artículo II.

(2) Véanse "Diccionario Etimológico de la Lengua Española".—E. Echegaray. Artículos: chirimía y silbato.—Tomos 2 y 5.—Cualquier diccionario de música y cualquier tratado elemental de Acústica Musical.

con el sonido de la chirimía y del silbato europeos, no es esta razón para que hoy en día aún se les designe con nombres que, a más de ser impropios, se prestan para interpretar erróneamente el funcionamiento acústico de estos instrumentos. Dejémosles, pues, su verdadero nombre de flautas, ya que sólo este les conviene, y para concluír esta aclaración citemos de paso lo que a este respecto dice atinadamente en sus "Danzas indígenas mexicanas" el erudito historiador D. José G. Montes de Oca: "No son chirimías, como dicen los Arqueólogos del Museo Nacional, sino flautas de punta o de pico".

## *LAS FLAUTAS DE LA CULTURA AZTECA.*

De cada una de las cinco flautas de la cultura azteca que posee el Museo Nacional, presento en la lámina número 1 de este estudio un semicorte longitudinal y una semivista, también longitudinal, así como las secciones transversales de mayor importancia; siendo conveniente advertir que estos cortes, vistas y secciones son ideales, pues los instrumentos tienen la imperfección natural de su manufactura primitiva, hecha a mano. Las medidas que se tomaron para emprender este estudio fueron hechas por medio de un compás de puntas dobladas en ángulo recto y de una regla metálica graduada en medios milímetros, pudiendo aproximarse perfectamente al cuarto de milímetro y, en consecuencia, pudiendo aceptarse como buena una aproximación de: 0.125 mmts.

Los planos respectivos están acotados a escala natural, tomando el milímetro como unidad. Para mayor claridad en la exposición y siguiendo, con muy ligeras variaciones sólo aplicables al caso particular de nuestras flautas, la técnica de Víctor Loret, llamo: (3) *Embocadura* a la extremidad de la flauta que se encuentra más alejada de la serie de agujeros; y *tubo*, al extremo en que se encuentran las perforaciones, partiendo de la boca donde se quiebra el aire.

Enumero los agujeros con los números 0, 4, 3, 2, y 1; correspondiendo el 0 al extremo del tubo (sección transversal) y los demás, por el orden citado, a los agujeros del tubo, partiendo de éste hacia la embocadura.

(3) A. Lavignac.—"Encyclopédie de la Musique".—Tomo I.—Histoire de la Musique.—Egypte.—Págs. 17 y siguientes



Las distancias y cotas principales las refiero al extremo de la embocadura, o más bien al extremo más cercano a la embocadura de la perforación que sirve para quebrar el aire en el tubo. Cuando el tubo o la embocadura presentan una sección elíptica, dos diámetros transversales permiten fijar ésta como sección ideal y al citarlos enumero primeramente el longitudinal y después el transversal.

Aceptadas estas convenciones y estudiando los planos correspondientes a las cinco flautas ya citadas, se puede llegar a establecer el *tipo* de la flauta azteca.

Puesto que son cuatro los agujeros que presenta el tubo, las flautas aztecas son capaces de producir cinco sonidos fundamentales: el que produce el tubo con los cuatro agujeros tapados (dedos índice y medio de cada mano) y los cuatro que producen los agujeros al descubrirlos sucesiva e independientemente. Las flautas son, pues, pentafónicas y producen una gama pentáfona.

Cada uno de sus sonidos fundamentales puede desempeñar, por lo menos en teoría, el papel de tónica de una serie de armónicos naturales (sonidos cuyo número de vibraciones sigue la progresión aritmética: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,.....) si el ejecutante aumenta, con la debida pericia, la velocidad del aire; en la práctica, —y a causa de pequeñas rajaduras y restauraciones siempre imperfectas— mi amigo y compañero, el profesor Gerónimo Baqueiro Fóster, sólo ha llegado a producir el armónico 2 y excepcionalmente el 3 de cada sonido fundamental.

El tipo de flauta azteca reconoce el esquema de la figura 1, cuyo funcionamiento es como sigue: apoyados los labios en el extremo A

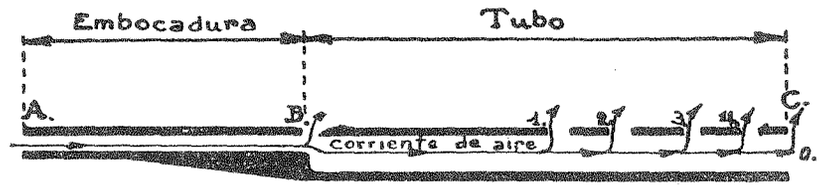



fig. 1.

de la embocadura, que es bastante grande en comparación de toda la flauta, el aire camina hasta el extremo B, donde al salir choca con la pared superior del tubo, tosca pero eficazmente adelgazada, bifur-

cándose la corriente en dos direcciones: una que sale al espacio y otra que entra al tubo, cilíndrico en los cinco casos, que sirve de *resonador al sonido,* según sea su longitud. Tapados los cuatro agujeros, el tubo resonador responde al sonido tónico de la escala de la flauta y el aire sale al espacio por la perforación del extremo (sección transversal) que designo con el número cero; al destapar el primer agujero, el tubo responde al segundo sonido de la escala y el aire sale al espacio por el agujero número cuatro; y así sucesivamente para el tercero, cuarto y quinto sonidos.

Se trata, pues, de una flauta común, pero con la embocadura clásica de los tubos de órgano que se conoce, justamente, con el nombre de "embocadura de flauta" y que puede verse en la figura 2.

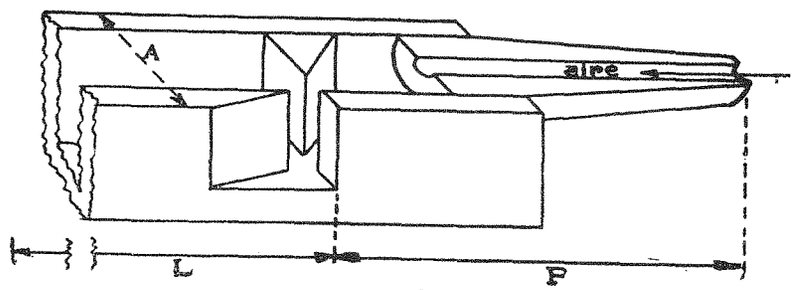



fig. 2.

A este propósito es curioso advertir que si los músicos aztecas hubieran conocido el órgano europeo, al hablar de sus flautas y con mucha propiedad podrían decir que éstas son de "embocadura de órgano", punto de vista diametralmente opuesto al europeo, pero tan justo y tan preciso como el de los organistas que afirman, y con razón, que los tubos del órgano son de "embocadura de flauta".

## *ANALISIS MUSICAL.*

De acuerdo con la clasificación establecida para las escalas pentáfonas, éstas pueden ser de tres tipos: (4)

A.—Tipo sin sensibles.

(4) Véase mi "comentario" al artículo de Andrés Sas sobre la "Música Popular en el Perú". "MUSICA, Revista Mexicana". Tomo I. Nº 2, Pág. 22.



B.—Tipo con una sensible, o semitono.

C.—Tipo con dos sensibles, o semitonos.

Cada uno de estos tipos es susceptible de cuatro variantes, según sea la nota de la escala básica que se tome por tónica; así pues, el primer tipo presenta las cuatro variantes de la figura 3.
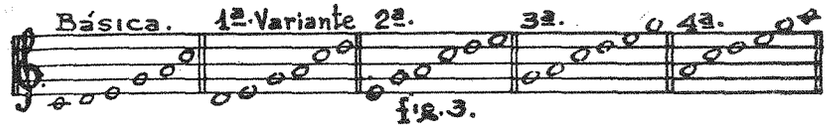



fig. 3.

Las flautas de que nos ocupamos producen, claro está que en diversas tesituras, la escala pentáfona básica del tipo sin sensibles; siendo de advertir que su cuarto sonido (sol), o sea la *quinta,* musicalmente hablando, es ligeramente baja.

Con el propósito de precisar y fijar la tesitura y la escala de cada una de estas flautas, —hasta donde es posible y su estado de conservación actualmente lo permite, el profesor Baqueiro Foster, que es ejecutante de flauta, tuvo a bien acompañarme en múltiples ocasiones al Museo Nacional. Después de varios ensayos y estudios se logró "encontrar la embocadura"; es decir, se logró llegar a establecer la velocidad de la corriente de aire para que la tónica de cada flauta se produzca con la mayor pureza y esplendor, o bien, considerando la cuestión desde el punto de vista acústico, para que el tubo responda como *máximo resonador.*

Conviene apuntar a este respecto, para quienes deseen estudiar prácticamente estas flautas, que los primeros ensayos son por regla general infructuosos y conducen a interpretaciones erróneas de la verdadera tónica y aún de las demás notas, pues sólo cuando se ha llegado a establecer la corriente de aire a la temperatura del cuerpo humano (37 grados centígrados, aproximadamente) es cuando se advierte mayor resonancia y, en consecuencia, cuando se escucha la verdadera tónica y los verdaderos intervalos de la escala. El hecho citado es perfectamente explicable, ya que la velocidad del sonido, que es función directa del número de vibraciones, es decir, de su altura, depende justamente de la temperatura del medio vibratorio. Y conviene dejar apuntada esta circunstancia, porque cuando no se le tiene en cuenta puede fácilmente inducirnos a error, como por

ejemplo en el caso de la flauta número 753 rojo (128 de la clasif. de D. Leopoldo Batres) para la cual el estudio, ya citado, del señor Montes de Oca, consigna la escala Mi, Fa, Sol, La, Do, en la V octava, en vez de la verdadera que es: La, Si, Do sostenido, Mi, Fa sostenido, de la V VI octavas; error grave en un erudito de su fuerza, tanto más, cuanto que ni siquiera la escala se cita en su verdadero orden.

Encontrada la embocadura de las flautas y provistos de un diapasón de graduación libre, susceptible de entregarnos aproximaciones hasta de un treintadosavo de tono, llegamos a establecer las cinco escalas de la fig. 4, advirtiéndo que están expresadas con relación al LA del Diapasón Normal de 870 vibraciones simples y que para las tesituras adoptamos la nomenclatura alemana:

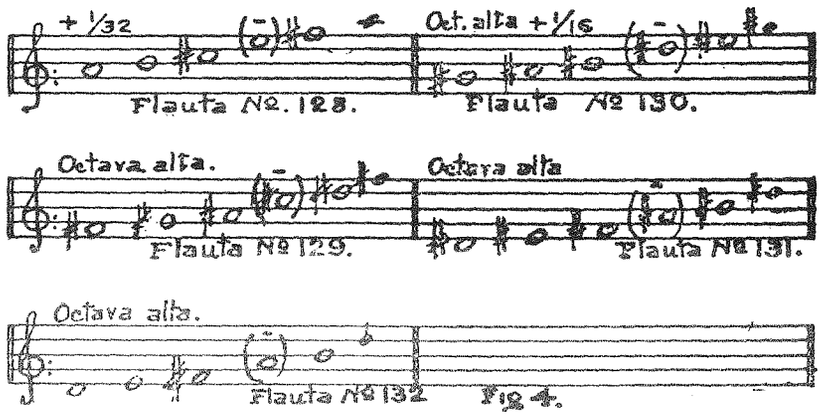
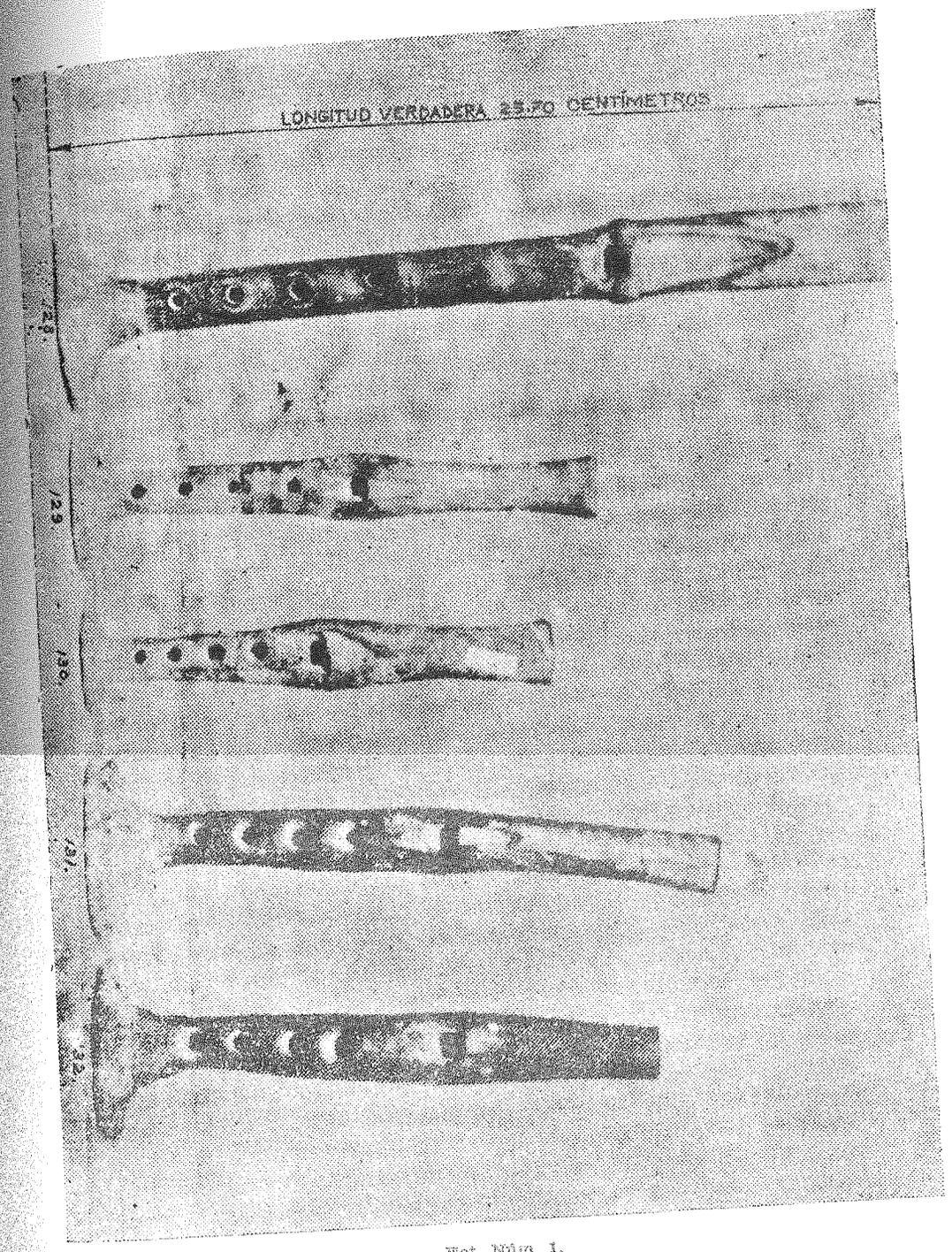



Fig 4.

La escala de la flauta Nº 128 tiene como tónica el La índice V, alto en 1/32 de tono, su quinta (MI) es baja y produce con dificultad los armónicos 2 y 3, para cada uno de sus sonidos básicos; siendo de advertir que, dadas las condiciones de conservación en que se encuentra y habiendo tenido que emplear cera para obstruir algunas grietas cerca del final de la embocadura, los sonidos consignados no son de una pureza absoluta.

La escala de la flauta Nº 129 tiene su tónica en FA sostenido índice VI, su quinta (DO sostenido) es ligeramente baja y dada su tesitura produce con facilidad el armónico 2; se encuentra en buen estado de conservación y sus sonidos son bastante puros.




Fot. Núm. 1.

La escala de la flauta núm. 130 tiene su tónica en SOL sostenido índice VI, alto en 1/16 de tono, su quinta (RE sostenido) es ligeramente baja y dada su tesitura produce el armónico 2 y con dificultad el 3; se encuentra en buen estado de conservación y sus sonidos son bastante puros; debiendo considerarse, con la anterior (núm. 128) como las mejores flautas aztecas que hasta nosotros han llegado.

La escala de la flauta núm. 131 tiene su tónica en re sostenido, índice VI, su quinta (La sostenido) es baja y produce los armónicos 2 y 3, este último con dificultad.

La escala de la flauta Nº 132, tiene su tónica en Re índice VI, su quinta (La) es ligeramente baja y produce los armónicos 2 y 3, éste con dificultad; pudiendo considerarse que las dos últimas flautas se encuentran en estado de conservación aceptable y que sus sonidos se producen con relativa pureza.

De los hechos consignados y teniendo en cuenta que en los cinco ejemplares aztecas (en bueno, aceptable y mal estado de conservación) el cuarto sonido de la escala, —que es la quinta musical—, se oye ligeramente bajo, podría inferirse que la escala pentáfona básica del primer tipo, propuesta en la figura 3, no es la que gobernó la música azteca, ni la que se propusieron reproducir sus flautistas; tanto más, cuanto que oyéndose los otros intervalos con muy aceptable precisión, la quinta, que es el más accesible después de la octava, debería oírse, si nó con mayor justeza, por lo menos con igual acierto. Pero, examinando el caso con más detenimiento, se llega a rechazar la hipótesis anterior; primero, por lógica pura, ya que el camino más fácil, —y este es siempre el de los primitivos—, conduce sencillamente a la escala pentáfona básica del primer tipo; después, porque la discrepancia de que hablamos no es de hecho tan considerable para atribuirle una realidad premeditada por parte de los músicos aztecas, con el fin *exclusivo* de bajar la quinta; y por último, porque, como es bien sabido de los ejecutantes de esta clase de instrumentos, cualquier variación en la velocidad del aire, —que está sujeta al capricho, oportunidad, temperamento, etc., del artista ejecutante,— por pequeña que se le suponga, puede alterar considerablemente un sonido; así, esta quinta baja que se produce con la embocadura fija, es decir, con la corriente de aire invariable hasta donde



es posible, puede transformarse en quinta alta o en quinta justa, si se aumenta ligeramente la velocidad del aire.

Queda, pues, sentado que las flautas aztecas producen la escala pentáfona básica de la figura 3, ó, por lo menos, que esta fué el ideal que se propusieron realizar nuestros músicos primigenios del imperio de Anáhuac.

Si admitimos que en su estado de perfección las flautas de que venimos tratando produjeron con facilidad los armónicos 2 y 3, el esquema total de sus sonidos queda representado en la figura 5, que, para mayor comprensión, consigna en redondas los sonidos fundamentales o básicos y en blancas y negras los que producen los armónicos 2 y 3 respectivamente.

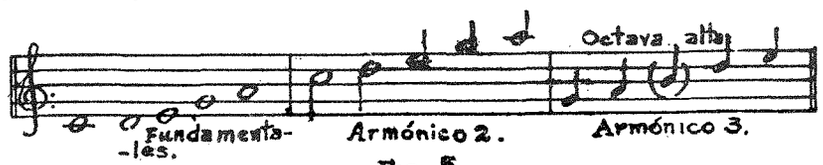



Fig. 5.

Presenta este esquema tres tesituras, una baja (sonidos fundamentales) otra media (armónico 2) y otra alta (armónico 3). La tesitura media reproduce exactamente los mismos sonidos fundamentales y, en consecuencia, la misma escala pentáfona, pero a la octava superior; mientras que la tesitura alta, aunque reproduce la misma escala, tonulada a la duodécima, entrega notas diversas y una, sobre todo, (SI) que es nueva en la gama pentáfona que le sirve de base.

¿Utilizaron esta *nueva* nota los aztecas alterando su gama?

Problema es este casi imposible de resolver en forma definitiva para el caso concreto, pero que tiene, a mi juicio, singular importancia teórica, no sólo para el entendimiento de nuestra música autóctona, sino principalmente para la historia de la técnica musical; y lo es, porque su solución afirmativa explicaría con facilidad la aparición de la "sensible a la tónica", es decir, del semitono y aún lo que para los primitivos podría llamarse: "cadencia melódica" (SI, como armónico 3 de MI y DO como armónico 4 de DO).

Pero, dejando a un lado esta difícil cuestión, conviene recordar para quienes traten de profundizar en ella, que, según el testimonio de los historiadores y especialmente de los testigos presenciales de

los hechos de la Conquista, la tesitura en que ejecutaban su música los aztecas era sobreaguda; circunstancia que en nada modifica la conclusión asentada respecto al empleo de la escala pentáfona del primer tipo. A mi juicio, el SI que aparece en la tesitura alta (armónico 3) no pudo desempeñar para los aztecas el papel de nota extraña a la escala pentáfona (tónica DO) sino que era la tercera mayor de la misma gama pentáfona, tonulada a la dozava (tónica SOL).

De la escala consignada y siempre dentro de una octava, se infiere que la música azteca conoció los intervalos de segunda (DO-RE) tercera menor (MI-SOL, LA-DO) tercera mayor (DO-MI) cuarta, (SOL-DO) quinta, (DO-SOL) y sexta (DO-LA) desconociendo el semitono y todos los demás intervalos que entregan las gamas europeas; asimismo, puede afirmarse que conocieron los acordes perfecto mayor (DO-MI-SOL) y menor (LA-DO-MI) y aún sus inversiones, o al menos que estuvieron en posibilidad de conocerlos y manejarlos como tales, en sucesión, ya sea en sus conjuntos o en sus melodías. Al afirmar que manejaron el acorde perfecto menor (LA-DO-MI) es lógico suponer que manejaron la escala pentáfona del primer tipo en su cuarta variante, con tónica en LA (véase la figura 3), de la misma manera y en la misma forma que la cultura inca, —también pentafónica desde el punto de vista musical—, utilizó la escala pentáfona básica del primer tipo y su cuarta variante.

Algunos de nuestros estudiosos que se han ocupado de la música primigenia de los valles de Anáhuac y Teotihuacán pretenden que, estando afinadas las flautas en diversas tónicas, es natural suponer que en los "conjuntos musicales" se emplearon las gamas europeas de siete sonidos, comunes y corrientes. Esta afirmación, tan improbable como ilógica, no puede, a mi juicio, sostenerse. Primero, porque la construcción misma de las flautas aztecas, —instrumentos melódicos por excelencia—, lo impide desde el punto de vista puramente mecánico, y si nó, qué es más fácil, ¿agregar dos agujeros a una flauta, o enfrentarse con el problema técnico, muy complicado por cierto, de la combinación de dos o más flautas pentáfonas para obtener precisamente las escalas de los modos mayor y menor, que tuvo a bien elegir la Europa del milenio pasado? Y segundo, porque las representaciones que han llegado hasta nosotros y los relatos de los Conquistadores y testigos presenciales, es decir, los hechos mismos, están de



parte de la pentafonía: El máximo "conjunto" que ofrecen los Códices y que relatan los testigos es lo que podría llamarse el "Cuarteto azteca", a saber: 1 flauta, 1 caracol, 1 teponaztli y 1 huéhuetl, sirviendo de sostén, claro está, a la voz humana, pero siempre regido, como es natural, por la escala que entrega el instrumento melódico: la flauta (5).

El estudio de las posiciones y digitación de la flauta azteca, hecho por mi amigo G. Baqueiro Fóster, entrega los siguientes resultados, siendo de advertir que es el mismo para las cinco flautas examinadas y que para evitar repeticiones inútiles solamente lo consigno para la flauta número 132, acordada en Re:

| Posiciones: | Sonidos: |
|---|---|
| 1-2-3-4. | Re |
| 1-2. | Sol |
| 1-3. | Sol alto |
| 1-4. | Sol sostenido |
| 1-2-3. | Mi bajo |
| 1-2-4. | Fa sostenido bajo |
| 1-3-4. | Sol bajo |
| 2-3. | Sol bajo |
| 2-4. | La bajo |
| 2-3-4. | Fa sostenido bajo |
| 3-4. | La |

Una vez demostrada la pentafonía y sus MODOS PRINCIPALES, que indudablemente caracterizaron y dieron su color inconfundible a las melodías aztecas, es decir, teniendo ya el crisol en que cuajó la música de la civilización de Anáhuac, solo quedan por recoger las melodías más puras que por tradición se conserven para in-

(5). Después de presentar una serie de estudios especiales sobre los instrumentos de nuestras culturas aborígenes (flauta, ocarina, huéhuetl, teponztli, sonajas, etc.), pienso que un ensayo sobre el "cuarteto azteca" es de importancia fundamental. Por lo pronto he aquí un hecho trascendente que refuerza el argumento expuesto, sobre todo desde el punto de vista melódico: La "colonización" de la música azteca sustituye la flauta y el caracol por dos chirimías (eptáfonas), conserva el huéhuetl y transforma el teponaztli en un tambor, es decir, posibilita la eptafonía europea por medio de un instrumento melódico capaz de ella (chirimía) y pretende dar color y ritmo por medio de un instrumento autóctono: el huéhuetl, que en nada puede alterar el carácter de la melodía eptáfona.

ferir de su estudio las características principales y los giros propios que le dieron personalidad y diferencia entre las otras culturas musicales que también fueron pentafónicas y que también usaron los dos modos de la pentafonía azteca. Labor es esta de selección, de estudio y de paciencia, pero que, fatalmente, nos llevará al conocimiento profundo del alma musical de nuestros mayores.

## ANALISIS ACUSTICO

Como las flautas aztecas son de tubo abierto su funcionamiento queda sujeto a la ley de los tubos abiertos, expresada por Daniel Bernouilli en la siguiente forma: El número de vibraciones (N) en un tubo abierto está en razón directa de la velocidad del sonido (V) e inversa de la longitud (L):

$$N = V / 2L.$$

En esta fórmula la longitud (L) debe contarse desde el punto donde el aire se corta hasta la extremidad del tubo resonador que se considera.

Es bien sabido que la ley de Bernouilli no es sino la expresión teórica del fenómeno de resonancia en los tubos y que debe aplicarse un término de corrección, en sentido negativo, a la longitud teórica. En consecuencia, si tenemos como dato la longitud del tubo, la ley de Bernouilli sólo es de exacta aplicación si se aumenta a la longitud la corrección de que se trata (6).

Sea el tubo de longitud real l. Para obtener la longitud teórica L, con la cual debe calcularse el tubo, es necesario agregar a l un término aditivo l', que, en función del diámetro (d) del tubo, está expresado por la relación (2):

$$l' = 0.6\ d \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots (2)$$

Así pues:

$$L = l + l' = l + 0.6\ d$$

Sustituyendo en la fórmula de Bernouilli, tendremos:

$$N = V/2\ (1 + 0.6\ d)$$

(6) H. Bouasse. "Tuyaux et Résonateurs". 1929. Págs. 46 y siguientes.



Y tomando para la velocidad del sonido V = 340 mets. por segundo:

$$N = \frac{340}{2\ (1 + 0.6\ d)} = \frac{170}{1 + 0.6\ d} \ldots\ldots (3)$$

Llamando No, N4, N3, N2 y N1 a los números de vibraciones de los cinco sonidos de la flauta número 128; Lo, L4, L3, L2 y L1 a las cinco longitudes de tubo que los producen y siendo d = 8.00 m.m., tendremos como resultado la columna de "vibraciones calculadas con la fórmula 3" del cuadro adjunto:

| Sonidos. | Vibs. calculadas con la fórmula (3) | Vibs. reales | | Vibs. calculadas con la fórmula (4) |
|---|---|---|---|---|
| No | 1019.18 | La+1/32 | (V)= 864.10 | 518.30 |
| N4 | 1203.11 | Si+1/32 | (V)= 972.11 | 561.98 |
| N3 | 1390.02 | Do sostenido+1/32 | (VI)=1080.12 | 599.64 |
| N2 | 1653.69 | Mi+1/32 | (VI)=1296.15 | 643.94 |
| N1 | 2157.36 | Fa sostenido+1/32 | (VI)=1440.17 | 708.33 |
| Octava. | | La+1/32 | (VI)=1728.20 | |

Ahora calculemos, de conformidad con la escala correspondiente a la flauta número 128 que hemos consignado en la fig. 4, las vibraciones reales de sus cinco sonidos, tomando el DO (V) de 512 vibraciones.

Si para mayor claridad suponemos que el DO (V) vibra como 1, el LA (V), alto en 1/32 de tono, vibrará como 1.68769 y, en consecuencia, el número de vibraciones del verdadero LA (V), alto en 1/32 de tono, será:

$$512 \times 1.68769 = 864.10 \text{ vibs.}$$

Con este dato es fácil calcular el número de vibraciones de los sonidos que produce la flauta número 128, que obran en la columna de "valores reales" del cuadro ya citado, en la inteligencia de que el MI (VI) es ligeramente alto.

Comparando los valores de esta última columna con los que proporciona el cálculo aplicando la fórmula de Bernouilli, ya corregida,

se nota una doble discrepancia entre los resultados de la teoría y la práctica: En primer lugar, no coinciden ninguno de los valores correspondientes a las respectivas vibraciones, sino, por el contrario, acusan una diferencia muy fuerte, intolerable desde el punto de vista teórico; y en segundo, las vibraciones del FA sostenido (sexta matemática) son mayores que las que corresponderían a la octava, resultado que es elementalmente absurdo.

¿Por qué esta discrepancia entre la teoría y la práctica?

El exámen de la fórmula de Bernouilli prueba que todo depende de la longitud que se tome para el cálculo; y la realidad hace comprender que la "embocadura" de las flautas aztecas es demasiado grande para que deje de tener influencia sobre los fenómenos acústicos que se realizan en el "tubo". Las experiencias de Bernouilli y las que se practican en la enseñanza de la acústica de gabinete se sirven de tubos sin "embocadura", o a lo más con embocadura de órgano, dispositivo que de ninguna manera es tan largo como el que presentan las flautas aztecas. Por esta razón en las experiencias clásicas no influye la "embocadura" y la fórmula de Bernouilli, ya corregida, es de rigurosa aplicación teórica y práctica; más el caso concreto es diverso, por ser especialísima la condición de la gran embocadura.

A este respecto conviene citar lo que dice Mahillon a propósito de una corrección necesaria a la ley de Bernouilli para los tubos de embocadura de órgano: "La profundidad de los tubos es naturalmente proporcional a su longitud; porque, lo mismo para los instrumentos de latón, un tubo muy estrecho con relación a su longitud, no podría dar el sonido fundamental; la más ligera presión del aire sería suficiente para dividirlo de tal manera que produjera uno de sus harmónicos. La profundidad de los tubos de órgano ejerce una influencia bastante considerable sobre el resultado del cálculo de la longitud práctica, porque, como ya hemos dicho, las longitudes se separan más o menos de aquellas que determina la teoría. Se debe a M. Cavaille Coll, constructor de órganos en París, una ley que permite precisar la diferencia entre la teoría y la práctica y calcular exactamente la longitud de un tubo de órgano" (7).

Refiriéndonos a la fig. 2 la Ley de Cavaille Coll establece:

(7) V. C. Mahillon. "Elements d'Acustique Musicale e Instrumentale".



Primero.—Que el ancho (A) del tubo rectangular no influye sensiblemente sobre el sonido producido.

Segundo.—Que la profundidad (P, que podemos asimilar a lo que llamamos "embocadura" para el caso de las flautas aztecas) juega un papel muy importante: A mayor profundidad corresponde un sonido más grave; y

Tercero.—Que la influencia de la profundidad para los TUBOS RECTANGULARES se expresa por medio de la fórmula:

$$L = V/N - 2\,P \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots (4)$$

En la cual (L) es la longitud buscada, (V) la velocidad del sonido, (N) el número de vibraciones y (P) la profundidad; es decir, que la longitud teórica del tubo debe disminuirse en dos veces la profundidad.

Aunque el caso de la ley de Cavaille Coll no es, rigurosamente hablando, el de las flautas aztecas, porque la "embocadura" de estas últimas es mucho mayor, en proporción, que la profundidad que los constructores de órganos dan a la embocadura de los tubos, ensayemos el término correctivo de que se trata para la misma flauta número 128:

Despejando a N de la fórmula (4) y tomando como base la ley de Bernouilli, tendremos:

$$N = \frac{V}{2\,(l + 2\,P)}$$

Para la flauta número 128 P = 83 m.m., luego:

$$N = \frac{170000 \text{ m.m.}}{l + 166 \text{ m.m.}}$$

Sustituyendo en esta ecuación y determinando los números de vibraciones correspondientes a las cinco longitudes, llegamos a los resultados de la columna de "Vibraciones calculadas con la fórmula 4", consignada en el mismo cuadro que hemos venido considerando. Estableciendo la comprobación entre estos valores y los de las "vibraciones reales" encontraremos una diferencia, en sentido contrario a la anterior, pero que no podemos admitir como tolerable.

Ahora bien, como la aplicación de las dos correcciones, ya cita-

das, la he ensayado simultánea e independientemente con los mismos resultados negativos para las cinco flautas del caso de que se trata, debemos concluir que ninguna de las fórmulas aplicadas responde al caso del tipo de la flauta azteca; y no responden, en un caso por defecto y en el otro por exceso, porque, como ya dije, la "embocadura" de las flautas aztecas es un caso especialísimo y "sui-géneris" que hasta la fecha no se ha presentado sobre el tapete de la discusión teórico-práctica de la ciencia acústica (8).

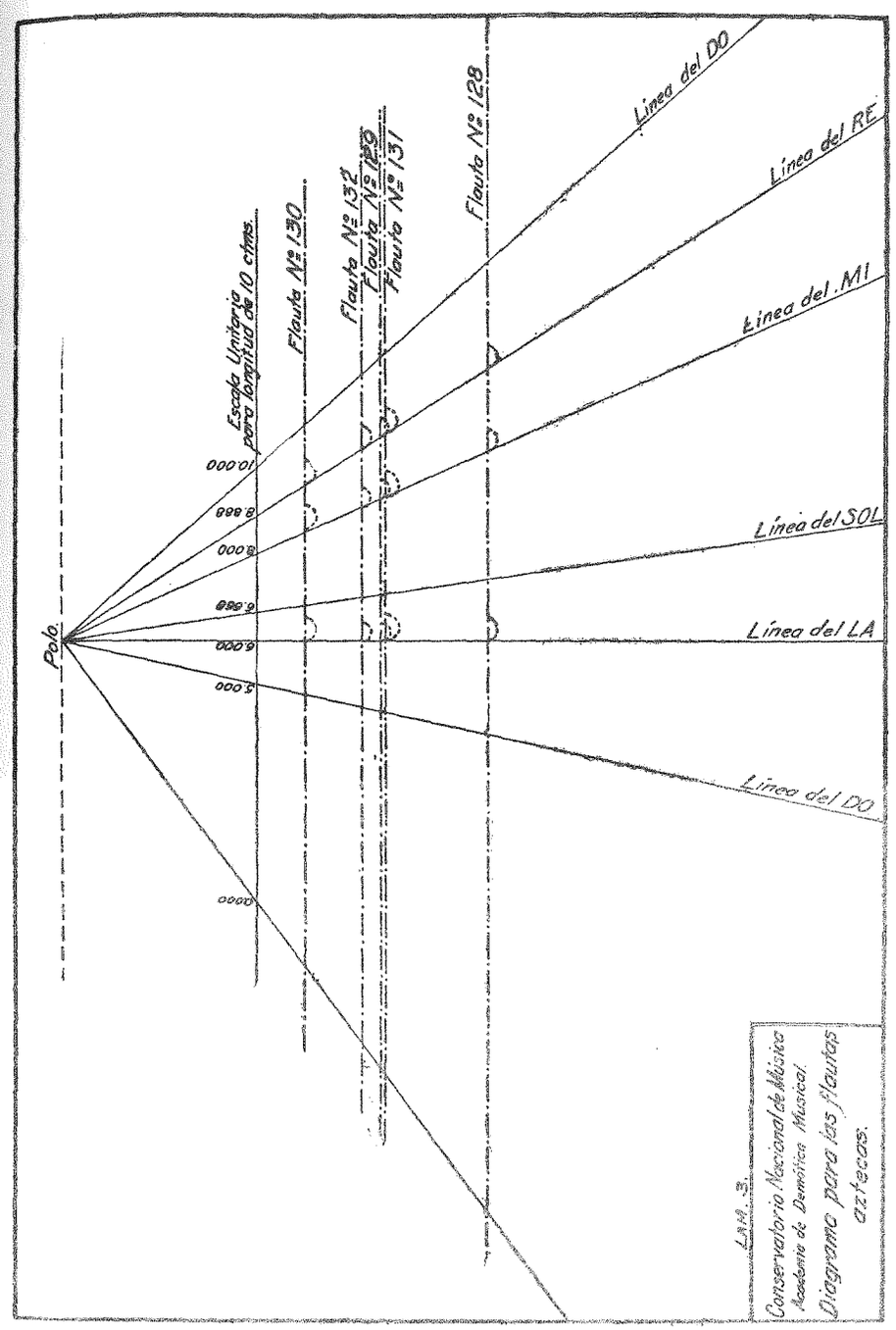
A mi entender y tomando en cuenta la Ley de Bernouilli en su enunciado general, es decir, admitiendo que el número de vibraciones varíe en razón directa de la velocidad del sonido (V) e inversa de la longitud (L) para el caso del tubo experimental; cuando se presente un tipo especial de "embocadura", —y este es el caso de las flautas aztecas—, sólo se trata de determinar, como en hidráulica, el coeficiente (C) que afecta a la proporcionalidad:

$$N = C\ V/L$$

Este coeficiente (C) para el caso de los tubos experimentales, o de las flautas europeas comunes y corrientes, en las que el aire se admite en ángulo casi recto con respecto al eje del tubo, puede afirmarse que tiene por valor ½; y de ahí la Ley de Bernouilli, que es el caso ideal, por ser el más simple; pero es evidente que varía muchísimo cuando las condiciones de emisión del aire y, sobretodo, del camino que este tiene que recorrer antes de quebrarse, se hacen variar sin justificación alguna con respecto al caso ideal, y casi al azar, puesto que son la expresión del detalle caprichoso en que se manifiesta una cultura musical. Para determinar ese coeficiente no queda, a mi juicio, sino el camino de la experimentación y de la estadística del gabinete, por ahora de imposible realización para mí, porque las Academias del Conservatorio Nacional de Música carecen de los medios prácticos indispensables.

Sin embargo, y como un complemento a esta importante cues-

(8) Consigno en este ensayo los dos fracasos de interpretación de las fórmulas correctivas de la especulación acústica, aplicada a las flautas aztecas, porque, tratándose de trabajos realizados por una Academia de Investigación, el punto de vista de la honradez profesional exige que se citen, no sólo los éxitos, sino fundamentalmente los fracasos, cuyo aspecto negativo es poderoso faro orientador en toda clase de estudios, especialmente en los científicos.



tión, consignaré algunos puntos de teoría que pueden servir de base para la especulación y para la experimentación de gabinete. Si asimilamos la corriente de aire que entra por la embocadura de las flautas aztecas a una corriente de agua que pasa por un "chiflón" de hidrante de incendio, podemos tener una idea más clara de la influencia de la "embocadura" y, desde luego, una explicación del fenómeno, porque al estrecharse la sección, la velocidad aumenta y el sonido sube de tesitura, es decir, acrece su número de vibraciones, que es el caso real, como puede comprobarse con los datos del cuadro cuyos valores hemos comparado. Puede, pues, orientarse la especulación en el sentido de hacer intervenir la velocidad de la corriente emisora, como si se tratara de un caso de hidráulica, y en determinar la función correspondiente.

A pesar de la imposibilidad, ya expuesta, para poner de acuerdo los resultados de la práctica con las leyes acústicas, expresadas en su forma clásica, y después de una serie de fracasos y ensayos infructuosos, he llegado a establecer un método gráfico muy sencillo, —y éste es quizá su único mérito—, para probar que las flautas aztecas, no obstante su especialísima embocadura, obedecen, como tenía que ser, a la ley de la razón inversa establecida por Daniel Bernouilli. Este método, no solamente es aplicable a las flautas aztecas, sino que puede extenderse a cualquier otro tipo, por caprichosas que se supongan las condiciones de llegada del aire y por forzados e inverosímiles que sean los caminos que éste recorra antes de entrar al verdadero tubo resonador; y como el método se funda precisamente en la razón inversa establecida por Bernouilli, he tomado su ley como epígrafe para este ensayo, pretendiendo agregar un mínimo honor más al fecundo sabio y luminoso experimentador suizo (9).

Si sobre una línea recta y tomando cualquiera unidad de longitud (10 centímetros, por ejemplo. Véase la fig. de la lámina 3) marcamos las distancias a que deben producirse los sonidos de la escala

(9) Daniel Bernouilli. Ilustre matemático y médico nacido en Groningue en 1700, muerto en Bale en 1782. Perteneció a una ilustre familia de sabios y fue hijo segundo del más renombrado de todos ellos, Juan Bernouilli, maestro de Euler y amigo de Liebnitz. Miembro de todas las Sociedades científicas de su tiempo, ganó diez veces el premio de la Academia de Ciencias de París. Es autor de numerosas, interesantes y originales monografías científicas.



pentáfona básica, de conformidad con la razón inversa establecida por Bernouilli:

| | DO | RE | MI | SOL | LA | DO |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Longitudes: | 1 | 8/9 | 4/5 | 2/3 | 3/5 | 1/2 |
| | 1.0000 | 0.8888 | 0.8000 | 0.6666 | 0.6000 | 0.5000 |

y si elegimos un punto cualquiera como Polo, haciendo pasar por él y por los puntos marcados sobre la línea recta un haz de líneas rectas, es evidente que cualquier línea recta que corte a las que emanan del polo quedará dividida por ellas proporcionalmente a las razones previamente establecidas; es decir, será un "modelo" de longitudes para otra flauta pentáfona que reproduzca la misma escala, pero a diversa tesitura. Así pues, cada una de las líneas que parte del polo determina univocamente una nota, la que produce la razón inversa que hemos tomado sobre el punto correspondiente de la primera línea, por cuyo motivo las llamo: Línea del La, o de la sexta, Línea de Mi, o de la tercera mayor, línea del Re, o de la Segunda mayor, etc.

En el caso que nos ocupa y para simplificar, he tomado el polo sobre una línea perpendicular a la escala unitaria y que pasa precisamente por el punto que determina la razón de la "sexta" (LA).

En estas condiciones, si las flautas aztecas producen la escala básica que hemos establecido y si obedecen además a la ley de Bernoulli, —es decir, al principio de los tubos abiertos—, haciendo pasar la línea del La por la perforación número 1, *habrá siempre una posición del tubo* (o con más propiedad, de su eje, que es una línea matemática) *para la cual pasarán a la vez:*

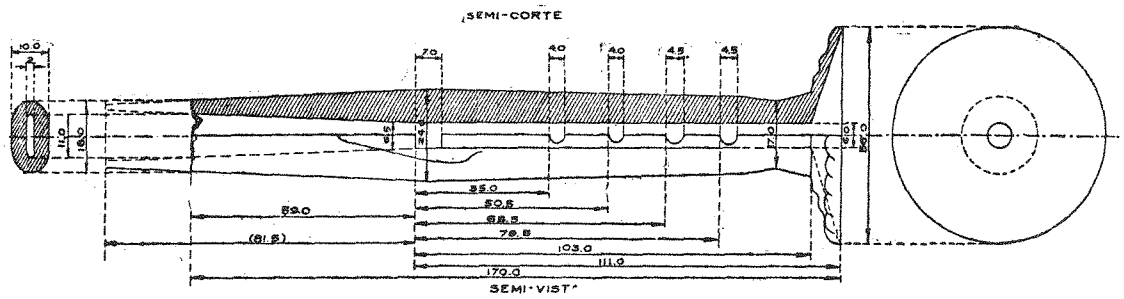
La línea del La por la perforación número 1.
La línea del SOL por la perforación número 2.
La línea del MI por la perforación número 3.
La línea del RE por la perforación número 4 y
La línea del DO por la perforación número 0, o extremo de la flauta.

Y como aplicando el diagrama de la lámina 3 a cada una de las cinco flautas aztecas que se estudian se ve que siempre hay una posición para la cual las líneas del LA (sexta), del MI (tercera mayor), del Re (segunda mayor) y del DO (tónica) pasan rigurosamente por las perforaciones números 1, 3, 4 y 0 (por esta última teniendo

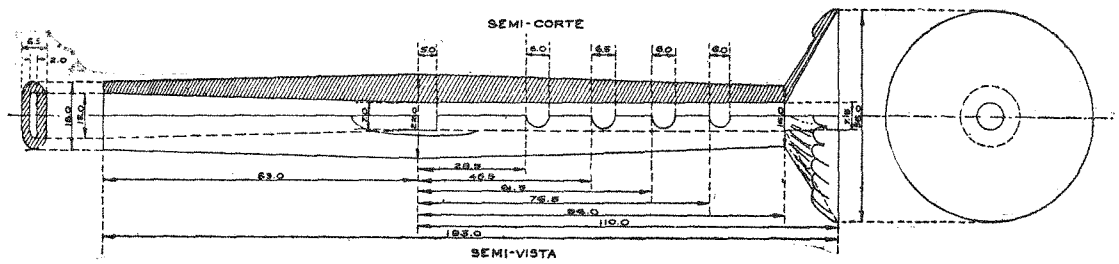
# LAS CINCO FLAUTAS DE LA CULTURA AZTECA.

## PERTENECIENTES AL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA E HISTORIA.

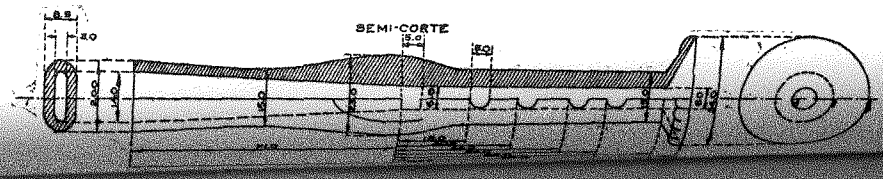
Flauta Azteca (Valle de México)
de barro cocido
Nº 132 clasific. L. Batres.
Nº 752 rojo (9572)



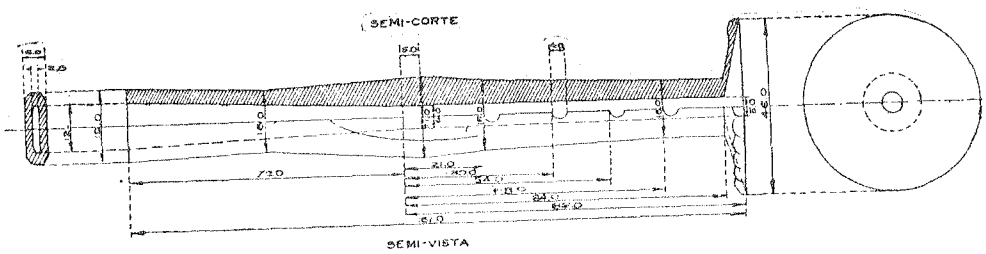

Flauta Azteca. (Valle de México)
de barro cocido.
Nº 131 clasific. L. Batres
Nº 757 rojo (9571)

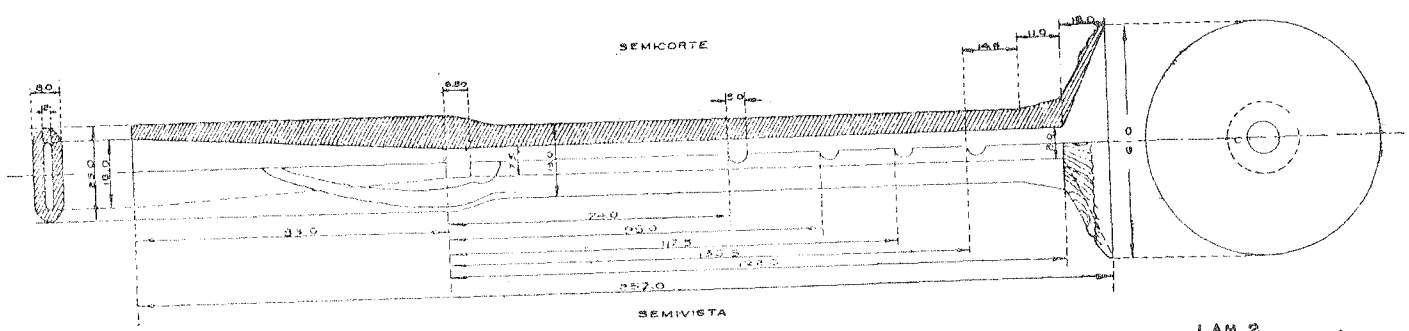



Flauta Azteca (Valle de México)
de barro cocido.
Nº 130 clasific. L. Batres.
Nº 756 rojo (9569)




Flauta Azteca (Valle de México)
de barro cocido.
Nº 129 clasific. L. Batres.
Nº 754 rojo (9568)




Flauta Azteca (Valle de México)
de barro cocido
Nº 128 clasific. L. Batres
Nº 753 rojo

Escala Natural.
Dimensiones en milímetros.

LAM. 2

CONSERVATORIO NAL. DE MUSICA.
ACADEMIA DE DEMOTICA MUSICAL.

LAS CINCO FLAUTAS DE LA CULTURA AZTECA

DIBUJÓ ..... DANIEL CASTAÑEDA.
CALCÓ ..... VICENTE T. MENDOZA.
MÉXICO, D.F. OCTUBRE DE 1930.

en cuenta la influencia del pabellón) y solamente la línea del SOL (quinta) queda desviada a la derecha, es decir, manifiesta que el sonido real es bajo, —que es lo que en efecto sucede en la práctica—, resultan probadas, en forma indiscutible desde el punto de vista científico, las siguientes conclusiones:

*Primera.*—Cada una de las cinco flautas aztecas debe producir, teóricamente, la gama pentáfona básica establecida, con la circunstancia de que la quinta debe ser liberamente baja.

*Segunda.*—Cada una de las cinco flautas aztecas obecece a la ley establecida por Bernouilli, respecto a la variación inversa, es decir, obedece al principio acústico que gobierna los tubos abiertos; y

*Tercera.*—En consecuencia, queda establecida y comprobada la concordancia entre los resultados de la práctica y las leyes acústicas, a pesar de la forma tan especial de la "embocadura" en el caso de las flautas aztecas.

A mi juicio, el método expuesto es de más brillantes resultados y puede concedérsele mayor confianza que a los procedimientos clásicos de las dos fórmulas citadas, que hemos visto fallar, debido a las condiciones tan especiales; y lo es, *porque comprueba a posteriori,* partiendo de la realidad que entrega la experiencia directa, es decir, de la ralidad irrecusable qu se llama: escala que el ejecutante produce tocando la flauta. Y a este respecto no estará por de más repetir que si en el caso de las flautas aztecas la experiencia directa nos enseña que la quinta es baja, el método gráfico propuesto nos indica que así debe serlo, porque la línea del SOL (quinta) no puede pasar simultáneamente con las otras cuatro por los respectivos agujeros, dando con este importante detalle una mayor fuerza probatoria a su valor científico.

Claro está, sin embargo, que el procedimiento expuesto puede fallar, —ya que es a posteriori—, cuando no se ha logrado escuchar y precisar la escala de las flautas que se estudian, circunstancia que no es remota en esta clase de trabajos, ya sea por el mal estado de conservación de los instrumentos o bien porque estos se encuentren fragmentados, etc., pero que, felizmente, no se presentó en el caso de nuestras flautas aztecas.

*Daniel CASTAÑEDA.*

# LOS CONOCIMIENTOS SUPERIORES DE MUSICA NECESARIOS A LOS EJECUTANTES

*Por José POMAR*

## II

## PRACTICA

EN artículo anterior me referí a la suma de conocimientos necesarios al estudiante en música en materia de Teoría Superior de ese arte, glosando al margen de la parte teórica expuesta algunas consideraciones que estimé oportunas para fundamentarla; hoy paso a tratar lo relativo a la interpretación en general de la obra artística, o sea a la aplicación que el educando obtenga de los conocimientos mencionados.

Al quedar una obra concebida, ya sea complicada o sencilla, grande o pequeña, equilibrada o deforme, se tiene la representación de intenso y consciente trabajo; ese esfuerzo no está trazado a la ventura sino que va encauzado por un camino, (ya sea nuevo o trillado) obedece a un plan preconcebido, grande o de simples proporciones; pero, de cualquier modo, forma la infraestructura del edificio musical. A este esqueleto o armazón se adosa la supraestructura

y la ornamentación, conforme a cualquier estilo que quiera suponérsele; ya sea la sencillez serena y majestuosa del Padre Nuestro Gregoriano o el fácil discurrir de los últimos madrigales de Monteverde, o bien la riqueza polifónica del organista turingio o la libre y refinada verba raveliana. El edificio sonoro está concluído y sólamente quien conozca su proyecto semi oculto y capte su estilo es capaz de entenderlo desde sus cimientos hasta sus refinamientos del mayor lujo.

Quien desconozca un edificio material no es dueño de entrar a él y, con los ojos vendados, deambular por sus departamentos como si se estuviera en casa, localizando con mano segura las entradas, las fuentes de luz, muebles y útiles que son de uso corriente, además de los propios a las costumbres del morador. Esta comparación viene a la medida cuando se aplica a un músico intérprete a quien se oye descifrar una obra cualquiera desconociendo sus grandes lineamientos, su equilibrio tonal y sus particularidades formales que varían de autor a autor, cuando no se da cuenta de aquellas infra y supraestructuras que enderezan, recubren y adornan toda la producción nacida en el cerebro de un creador.

Con los ojos del saber, vendados, es imposible que el alumno sienta y haga sentir a quienes lo escuchen las diversas presentaciones de un sujeto de fuga, su streta, las variadas formas de desarrollo temático en la parte central de una sonata, cuarteto o concierto y, aún más; que en determinados momentos no se percate de faltas, y errores de construcción melódica, armónica, rítmica o de simple fraseo que provienen de distracciones del creador o de ignorancia o negligencia del editor.

Sin conocimientos de Teoría Superior, de Acústica, de Historia de la Música y otros más, ligados entre sí necesariamente, no le es dable al intérprete entrar hasta lo más recóndito que guarda la obra del genio; pasarán inadvertidas para él las disciplinas aceptadas, las licencias consentidas, las audacias felices tomadas por un creador. La actual riqueza modal y tonal, los futuros campos que descubra el fraccionamiento del tono, la rica ingenuidad palestriniana, todo le sonará más o menos a su agrado; pero no podrá sentir la satisfacción de poseerlos, de tenerlos en las manos y desarmar sus componentes como si se tratara de un mecanismo ingenioso. Sin la luz del saber nunca penetrará sorprendido, embelesado quizá, en el trabajo maravilloso, a veces, que encierra toda obra; ya sea del que irradia la gracia fresca y potente de Bach o del que destila el dolor que se revela contra Dios como en Beethoven; ni podrá sorprender la formidable lucha entre sentir y pensar que se desarrolla en Wagner o el momento de sublime altura que en unos cuantos compases, acaso, grava el climax febril de un instante de soplo humano.



Sin aquellos conocimientos, el caso ante una obra que no se puede descifrar sería igual al que resultaría de ver siempre una playa que nos invita a acercarnos a cada instante y vista siempre a través de un cristal, a distancia exasperante e invencible; sería ver a diario al ser amado todo mudo y frío reflejarse en un espejo e imposible de asirlo sobre el cristal odioso. No cabe duda, es el ser querido a quien vemos, con sus mismos rasgos característicos, es el trozo musical que se nos ha adentrado en lo más hondo de nuestro ser; pero teniéndolo tan cerca, entreviendo su imagen por los intersticios del barullo de notas, *queda*, a la vez, tan distante como lo suponíamos cercano: un algo inexorable y fatal nos separa sin remedio y es por el dominio de los estudios superiores como podemos vencer ese impo-

sible, sacar al ser amado de la platitud impasible del cristal, darle movimiento, calor, vida y personalidad exclusiva para cada quien y en cada caso; porque es tan noble el procedimiento que quien lo aplica le imprime sin querer su sentir más particular. Quien interpreta inteligentemente una obra y pone en ella su saber y personal inspiración recibe el beso de la musa que él elige; crea una esplendorosa epifanía y con el ser que de ella surge consuma nupcias que él dispone en hora, sitio y circunstancias de acuerdo consigo.

Para mí, interpretar es renovar, es exhumar parte o todo de un tiempo pretérito, darle nueva vida insuflada con sus propios elementos y a través de un soplo siempre personal en mayor o menor cuantía. Cabe aquí la paradoja burlona que D. Juan de Valera hacía sobre el concepto general de la Historia cuando aseguraba que es el arte de profetizar lo pasado. Efectivamente, reflexiónese un momento sobre un músico que hoy tropieza con la interpretación de una obra de los siglos X y XI y, al mirarla y realizarla ve y ejecuta un canto firmus y su respectivo órganum; al hacerlo interpreta quiérase o no con criterio presente un arte bien pasado, a pesar de todos los reparos suyos o ajenos respecto a toda idea de aplicación retrospectiva de medio, adaptación, regresión, o como quiera llamársele y es así, de tal suerte, que bien puede decirse que establece algo como a manera de patrón para adaptar el futuro al más remoto pasado.

Hay algo más, la utilidad que le da al intérprete medios superiores de lucha, a la vez le pone en condiciones de satisfacer su más legítimo egoísmo, es decir: lo coloca en situación de intensificar su personal contemplación y goce estético ante la obra maestra; si no existiera el provecho material que se obtiene por mediación del conocimiento o dominio del mecanismo detallado de toda una obra de arte, aún en sus mismos pormenores, queda, para justificar la adquisición de aquellos, el logro de crecido rédito al darnos cuenta de que contamos con un motivo más, y acaso el mejor, para colmar nuestro goce artístico, para convertirlo de inconsciente en consciente, de intangible en palpable y con la íntima y libre confianza en algo adquirido mediante el personal esfuerzo.



Queda, por consecuencia, establecido que la obra de arte que se interpreta o estudia en un momento determinado está definitivamente hecha y nada tenemos que añadirle; la función creadora de obras es ajena a la índole de mi artículo, por tal motivo, mis especulaciones se refieren exclusivamente a la manera de estar hechas aquellas obras, al estudio que de ellas se haga en sus elementos constitutivos, en sus raíces, en su estructura, acaso en su razón de ser dentro del carácter y época de su autor. Bien sabido es que: "primero es ser y luego la manera de ser" y, en este caso particular, a nosotros no incumbe lo primero, sino exclusivamente lo segundo.

Añadiré para confirmar, que es la manera de ser de una obra la que debe servir de objetivo al estudiante de materias superiores; es, a mi juicio, el fin que debe guiar al mentor de tales asignaturas; el hacer comprender al alumno las grandes divisiones de una obra de cualquier género; más tarde las subdivisiones que presentan, para pasar a pequeñas porciones hasta llegar a los detalles más pequeños, a la célula indivisible que da vida casi siempre a las obras maestras de todos los tiempos.

Hago profesión de fe aclarando que así como la enseñanza de composición tiene un definido sentido constructivo, la de Teoría Superior de la Música, en mi opinión, debe

tenerlo esencialmente observador, es decir: en aquella se aunan los detalles más pequeños para formar secciones mayores y de ahí, juntándolos, hacer un todo erecto, estable y perdurable cualquiera que sea el camino o medio de expresión recorrido y, en esta, debe tomarse el todo para proceder a desarmar pieza por pieza haciéndolas jugar separadamente y observando su función, sitio y manera de ser, siempre bajo un aspecto práctico, descartando todo dogmatismo que aquí es en donde menos se explica su aplicación puesto que se trabaja sobre lo hecho, sobre casos consumados y sin otro propósito de generalizar que el facilitar la comprensión, el método de enseñanza, el mayor aprovechamiento del educando.

*José POMAR*

# UN BOSQUEJO CRITICO DE STRAWINSKY

*Por Raymond PETIT.*

ES de sentirse que la serie de volúmenes de "La Musique Moderne", publicada en París por Aveline y editada por André Coeuroy, haya sido terminada. Su enorme variedad e interés la colocan, por decirlo así, en el crucero de todas las tendencias de la música moderna.

En esta colección, André Georges habló íntima y sabiamente de *Arthur Honegger*. Robert Jardillier, en su *Pelléas*, evocó toda una época aún muy cercana a nosotros. *La Musique et Poésie* de André Suarés fué un ejemplo brillante de su magnífico estilo en el modo romántico. No estoy siempre de acuerdo con los *Etudes* de Darius Milhaud (que no puedo discutir aquí en detalle), pero sí es cierto, y después de todo es lo importante, que: en muchas de las páginas de este libro siente uno la presencia del espíritu creador del hombre que compuso el final de las *Eumenides*, que, en mi opinión, tiene cierto derecho a ser considerada como obra genial.

A mi modo de ver, los dos volúmenes más importantes son *Le Jazz* de Schaeffner y Coeuroy y el *Strawinsky* de Schloezer. *Le Jazz* por Schaeffner y Coeuroy es particularmente importante por su material histórico. Los antecedentes africanos y afro-americanos de este género son estudiados de nuevo, con toda la precisión hecha posible por el examen de un gran número de documentos etnográficos, muchos de ellos todavía inéditos. Los relatos de viajeros, copiosamente citados, describen las estructuras musicales que claramente parecen

ser las precursoras de nuestras modernas formas de jazz. Los autores tratan de aclarar la conexión entre el jazz y la música de los negros, e insisten especialmente en los fundamentos de los ritmos negros. Desde el punto de vista de la instrumentación analizan el uso de la percusión y su evolución. Paso a paso demuestran como el jazz se elevó al nivel de un estilo auténtico, y como, por medio del empleo de instrumentos "solos" o pequeños grupos orquestales influenció el renacimiento de géneros en la música de nuestros días, como la moda del concierto, por ejemplo, o de la música de cámara como se acostumbraba en el siglo diez y ocho.

Atribuyendo de este modo a orígenes negros todo lo que es esencial al jazz, los autores han promovido una animada controversia. Arthur Hoerée, en un artículo muy interesante en *La Revue Musicale*, trató de demostrar todo lo que debe el jazz a los arreglos de los orquestadores europeos y americanos. Para él, la armonía moderna desde Liszt a Ravel ha sido por lo menos tan importante para el jazz como los ritmos negros. Las dos opiniones expresan dos verdades complementarias.

El *Strawinsky* de Boris de Schloezer es indudablemente uno de los monumentos de la crítica contemporánea. Naturalmente yo no comparto todas las ideas expresadas allí; pero la profundidad de pensamiento y la amplitud de criterio que encuentra uno en este libro, al mismo tiempo tan profundo y tan preciso, sobrepasan el dominio de la crítica analítica. Leyéndolo, he pensado más de una vez en la frase de Oscar Wilde de que la crítica es el arte verdaderamente creador. Semejante libro toma inmediatamente su lugar en el cuerpo de la cultura contemporánea.

Sus capítulos están dedicados al problema del nacionalismo estético (el conflicto Ruso y Europeo en Strawinsky), al de la técnica y el estilo, y por último el problema muy general de la naturaleza de un arte clásico.

Para Schloezer, Strawinsky es tan profundamente ruso en las obras escritas a partir de *Pulcinella* como lo es en *Petrouchka*, o en *Noces*. Considera que es concebir incorrectamente el arte ruso si se le separa radicalmente del europeo, si se le orientaliza demasiado. Tomando de la arquitectura un ejemplo, la Plaza del Teatro en Petrogrado, estilo siglo diez y ocho puro, es sin embargo tan genuinamente rusa como el Kremlin en Moscow. Encuentra en el espíritu ruso un deseo incesante de ser europeo, no asiático, una tendencia hacia la universalidad, un catoliscismo, del que Strawinsky parece ser un caso representativo. Llevando esta noción hasta su consecuencia lógica nos enfrentamos con la aparente paradoja de que Strawinsky es el más occidental de los músicos contemporáneos porque es el más ruso.



Confieso que yo considero a Strawinsky más bien como uno de esos artistas "trasplantados" entre quienes se encuentran algunos de los más interesantes "hijos de las musas". En los días anteriores al renacimiento, por ejemplo, nada era más italiano que el arte de ciertos artistas Flamencos que habían viajado al sur de los Alpes; basta recordar a Cyprien de Rose. ¿Y qué nacionalidad estética debemos atribuir exactamente a Roland de Lassus? A esa "especie de los trasplantados" pueden oponerse los artistas que "han hechado raíces" tipo del que Bach es uno de los mejores ejemplos.

El nombre de Bach se siente continuamente en los capítulos dedicados a la técnica y al estilo de Strawinsky. En opinión de Schloezer, el compositor del *Octuor* y la *Sonata para Piano*, ha regresado al estilo de Bach por razones no superficiales ,sino más bien porque Bach es precisamente "el maestro del estilo orgánico, el que entre todos los músicos ha llevado a su mayor perfección la forma de desarrollo del pensamiento musical que puede llamarse dialéctica, en la que una idea engendra directamente otra sin la intervención de ningún factor psicológico".

La "autogeneración" del pensamiento musical es uno de los problemas más admirablemente puestos de relieve por Schloezer, y acerca de este problema mucha tinta se ha consumido desde que el libro de Schloezer apareció. Esta tendencia a considerar una forma de pensamiento que "se realiza a sí misma espontáneamente", como lo más alto, me parece ser claramente de origen Hegeliano. Leyendo a Schloezer y fijándose en la importancia que atribuye al deseo de universalidad, de catolicismo, que puede descubrirse en el alma rusa, he pensado a menudo en el gran filósofo eslavo Solovieff, en quien ese deseo era predominante y cuyo pensamiento está profundamente

impregnado de Hegelianismo. No quiero decir que Schloezer se haya inspirado en Solovieff. Pero la conjunción de las ideas de ambos, sus corrientes cruzadas y sus analogías es un asunto interesante para la especulación.

Todo el asunto debería aclararse más aun por los estudios publicados por Schloezer en *La Revue Musicale* con el título, *A la Recherche de la Realité Musicale*, cuya substancia reaparece en todos los artículos del *Strawinsky* que tratan del arte clásico. El arte clásico, según lo concibe Schloezer, está muerto en cuanto a la realidad, pero nos presenta una realidad distinta de la que habitualmente concebimos, una realidad espiritual más bien que natural. Para el romanticismo, sin embargo, lo Bello es lo Natural, o más bien es inmanente en lo Natural.

No tengo ningún deseo de sumergirme en las ideas metafísicas hacia las que el escritor franco-ruso nos lleva tan feliz y suavemente. Pero sí quiero hacer notar que, en mi opinión, la importancia del modo de generación de las obras musicales ha sido muy exagerada. Una obra de música "pura", como una fuga, puede ser la expresión de algún impulso psicológico. Por otra parte, algo tan eminentemente dramático como el *Lamento D'Ariane* de Monteverdi puede a tal grado superarse a sí mismo que alcanza el reino de la belleza pura y absoluta. La línea "Lasciate mi morire" (este ejemplo es uno entre cien posibles), tiene una existencia absolutamente autónoma que está enteramente reñida con su inspiración original, y sin embargo no podía haber nacido sin ella. Qué frecuentemente encuentra uno en el origen de las cosas, o de un desarrollo, algo completamente distinto del resultado final! Y el fin es lo único que importa. A André Gide le gusta volver a contar la leyenda bíblica de Saúl, que se internó en el desierto buscando sus asnos perdidos, y regresó con ellos y una corona.

Otra idea muy interesante y aparentemente paradógica tratada por Schloezer es que una de las características del desarrollo de Strawinsky es una tendencia uniforme y progresiva hacia la melodía. Esto es muy cierto pero no ha sido suficientemente observado, debido a que hemos estado deslumbrados por el ritmo de la *Historia del Soldado* y el color de la *Consagración de la Primavera*.

El principal interés del compositor de *Maura* y de *Oedipus* parece haber sido la perfección de una organización melódica que fuera genuinamente musical en vez de poética. Pero no estoy seguro de que Schloezer haya "puesto los puntos sobre las íes"; no estoy seguro de que le haya dado al clavo. Habla de "melos" y hasta de "canción"; ahora bien, la melodía Strawinskyana, su canción, nunca se ha adaptado a la garganta, a la laringe ni a la voz humana.



Si puedo aventurar una imagen, Strawinsky me parece ser como la esposa de Barba-Azul de Maeterlinck, que con las llaves de su amo abrió puerta por puerta, descubriendo tesoros sin fin en joyas y metales preciosos. Pero Strawinsky nunca ha abierto la última puerta, la única que importa, la puerta por la que tiene uno que pasar para descubrir los secretos de la vida y la muerte. Para Schloezer esa es la esencia misma del poder de Strawinsky. Pero para otros esto es precisamente lo que le impide acercarse al tesoro de la verdadera "melodía". Toda melodía verdadera es, como el escritor Henry de Montherlant dijo una vez en *Les Nouvelles Littéraires*, un cante jondo, en la sublime frase española, sondeando lo más profundo de la vida.

*Raymond PETIT.*

Tomado del "Modern Music", Nueva York.
Traducción de Francisco Agea.

# NOTAS SOBRE LA MUSICA ALEMANA CONTEMPORANEA

## SCHOENBERG

### III

*Por A. MACHABEY*
(Traducción de Daniel Castañeda)

La gran orquesta que usó está completa: cuatro flautas, tres oboes y un corno inglés; cinco clarinetes, de los cuales uno es bajo, cuatro fagotes, cuatro cornos, tres trompetas, cuatro trombones y una tuba; quinteto de cuerdas, mandolina, harpa, celesta, xilófono, juego de campanas, triángulo, tambor y batería.

A pesar de esta imponente dotación, la Orquesta, debido a los procedimientos propios de Schoenberg, toca casi siempre en piano (p) y en pianísimo (pp); sólo en algunos puntos culminantes de la obra se utilizan los "tutti" a gran intensidad. Por lo demás, el autor ha indicado de antemano y de manera general sus ideas sobre este punto y justamente cuando terminó sus *variaciones* (1928).

La obra principia por una introducción tranquila que contiene aluciones al tema principal. Este se expone en el violoncello y después, muy claramente, en el clarinete. (ej. 9).




En seguida se desenvuelven nueve variaciones, oponiéndose las unas a las otras por su importancia, su movimiento y su carácter, co-



mo si fueran las partes sucesivas de una "suite": la primera es moderada, la segunda lenta y melódica, la tercera en notas picadas, con forte (ff); la cuarta adopta el ritmo del vals, admitiendo progresivamente toda la orquesta y terminando en pianísimo (ppp); la quinta es animada y en "forte"; la sexta es un andante entre las maderas, la cuerda y las trompetas con sordina; la séptima es un movimiento lento, "tan piano (p) como sea posible", con una larga y suave frase del fagot, (ej. 10) con intervención de los metales con sordina y después




de toda la orquesta en pianísimo (ppp), recordando el ritmo del vals; la octava, de veinticuatro compases y muy rápida, termina con un incesante movimiento de corcheas en fff; la novena continúa, en cierto modo, la anterior y termina en el Final, también rápido, con una corta introducción, exposición del tema a la manera de la Sonata, conduciendo a una última transformación del motivo principal y a un Presto que forma la brillante peroración de la obra.

La variedad de los aspectos bajo los cuales se nos presenta el tema fundamental es increíble y cada variación lo utiliza a menudo y dentro de sí misma bajo formas diversas; jamás aparece bajo dos formas idénticas y eso que la harmonización y la instrumentación llegan a la virtuosidad por lo imprevisto de la una y la claridad de la otra. Sin duda muchos músicos alemanes, como Reger y Strauss, han escrito variaciones para orquesta, pero ninguna de sus obras podrá ser comparada a la partitura de Schoenberg, que ha llenado el marco de la Gran Variación con procedimientos nuevos que muchos califican aún de impotencia.

En fin, el clasicismo de Schoenberg, que se manifiesta por su preferencia a las formas llamadas antiguas, por sus cuartetos y sus variaciones, se afirma más en una de sus íntimas publicaciones: Transcripción para gran orquesta del Preludio y Fuga en Mi bemol Mayor de J. S. Bach. Sin duda no hay nada qué decir de la música, de la tonalidad, ni aún de la instrumentación, que no se pueda analizar en

ella; pero solamente el "gesto" debe subrayarse, porque es característico de la clase de artistas a que Schoenberg pertenece.

Dos notas se imponen para finalizar este estudio: No nos hemos detenido en ciertas obras dramáticas o vocales: Pierrot Lunaire, Le main heureuse, etc.... y es que, en efecto, —y así parece reconocerlo Schoenberg—, todos los esfuerzos de nuestro autor tienden a la música instrumental y, más exactamente, a la música pura.

Por otra parte, nos hemos abstenido de toda apreciación de orden psicológico; y sólo objetivamente hemos examinado esta música que unos califican de bárbara, otros de científica y aún terceros de charlatanesca. En verdad esta música es de un cerebral. Con Schoenberg la música cambia de plan y orientación: deja a un lado el sentimiento para entrar en lo intelectual y escapa, por lo tanto, a la mayoría de los oyentes y aún de los compositores para quienes es un axioma el que la música deba expresar sentimientos o, por lo menos, estados de alma. La música de Schoenberg sólo es música; es decir, ecuaciones sonoras que el autor resuelve por métodos personales.

Y todo músico que no quiera admitir provisionalmente este punto de vista jamás debe abrir una partitura de Schoenberg.

A. MACHABEY.

Tomado de "Le Ménestrel", París.

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. DE ROLON.*

## BELGICA

*Al celebrar su centenario dió pruebas de alta cultura y energía organizando simultáneamente dos grandes exposiciones: la de Anvers y la de Lieja. En esta última la parte culminante, desde el punto de vista musical, fué "El 8º Festival de Música contemporánea" y "El 1er Congreso de Musicología". Por primera vez músicos y musicólogos se reunieron y esta tentativa de colaboración dió algunos buenos resultados.*

*EL FESTIVAL DE MUSICA se compuso de tres conciertos de música de cámara, tres conciertos (a capella) tres conciertos de orquesta y tres representaciones teatrales.*

*Entre las obras de música de cámara cautivaron la atención:* Troi Chansons Francaises *orquestadas por Germaine Tailleferre:* Non la fidelité, Mon mari m'a diffamée, On a dit du mal de mon ami. *Estas melodías que fueron presentadas por la primera vez en París la temporada pasada por l'Orchestre Symphonique de París, tienen una musicalidad fresca, vivaz y espiritual; contornos melódicos francos y elegantes, simples y naturales como flores del campo.*

*MORALITES NON LEGENDAIRES de Fernand Quinet, ciclo para canto y diversos instrumentos, se señaló por sus combinaciones ingeniosas y reveló un talento vigoroso y serio.*

*LA SONATA para dos pianos de Arnold Bax, compositor inglés cuyo talento se manifiesta en sus desarrollos temáticos y en su lógica constructiva. El tinte de leyenda nórdica que colorea esta importante sonata, esa dulce y atrayente poesía inglesa, es una de las ten-*

dencias expresivas de la joven escuela musical inglesa tan poco conocida.

LA SERENATA de Alfredo Casella para clarinete, fagot, trompeta, violín y cello, atestigua una técnica de virtuoso y muestra una seguridad llena de dinamismo como todas sus composiciones. Intencionalmente hace oír los acentos banales que son la esencia misma de la música popular italiana.

El 4º Cuarteto de Béla Bartok, obra maestra que debe figurar en primera línea entre las producciones modernas.

Entre los conciertos de orquesta figuraron principalmente los de "l'Orchestre des Guides" magnífica orquesta de la armada belga.

En cuanto a las obras alemanas que fueron ejecutadas, la más interesante fué el Concertmusik deHindemith que se compone de seis variaciones sobre la marcha: Prinz Eugen der Edle Ritter. La técnica es algo dura, el humorismo es en partes algo pesado, muy alemán, pero el interés no decae un momento.

DYONISIAQUES de Florent Schmitt, que gustan por la vivacidad de su ritmo y la brillantez del colorido.

LE CHANT FUNEBRE de Jean Rivier, cuya poesía fina y velada produce una impresión de frescura, tiene tonos suntuosos de "pastel".

Entre los compositores belgas se distinguieron: Joseph Jongen con su Piece Symphonique para piano y banda y Jules Strens con su Danse Funambulesque; ambas son composiciones de gusto elegante y noble.

De los conciertos (a capella), el primero fué muy interesante. "La Música antigua de Lieja".

Este concierto dirigido por M. Lucien Marvet, profesor del Conservatorio Royal de Lieja, representó dignamente la alta importancia que desde hace mil años se le atribuye a Lieja en el dominio de la historia de la música.

Los grandes maestros de otros tiempos desfilaron uno tras otros. Del siglo XIII: Ciconia, Sarto, Brassart, Lantins; con sus motetes y canciones. En seguida las canciones franco-flamencas del siglo XVI de Rocourt y de Guyot, Motet pour la Chapelle du Roi de Henry du Mont del Siglo XVII; todo cantado con un sentido perfecto del estilo.

La Schola Cantorum de Bruselas bajo la dirección de Eugen van



de Velde cantó entre otros el conmovedor canto fúnebre que Josquín des Prés, compuso por la muerte de su maestro Okeghem: "La Déploration de Jehan Okeghem".

Las representaciones teatrales no carecieron de interés. En la Soirée d'Art Walon ancien en el Théatre du Gimnase de Lieja se representó la ópera en un acto Les Faux Mendiants de Gresnick y el ballet Danses Villageoises compuesto de diferentes trozos de Gretry.

WOZZEK de Alban Berg fué representada en el teatro de Aix-la Chapelle.

Esta tan discutida obra del presente siglo que ha causado tantas soirés tormentosas, fué representada a la perfección.

El realismo (al estilo ruso) de este drama a través de la música de Alban Berg, que está constantemente al crisol de mil agitaciones, produce fuertes sacudidas.

CEPHALE ET PROCRIS en el Theatre de la Monaie de Bruselas, revivió la obra de Grétry en todo el esplendor mitológico de su época y el refinamiento de su estilo.

EL PRIMER CONGRESO DE MUSICOLOGIA sirvió para aclarar algunos interesantes problemas de la historia de la música al ofrecerlos a la discusión.

Entre las numerosas conferencias sustentadas por eminencias en la materia, las más interesantes fueron: La de André Pirro "Ejecución de las obras musicales del final del siglo XIV y primera mitad del siglo XV". La de Charles Van der Dorren "El Papel de Bélgica en la Historia de la Música". La de Mr. Gerold "Notas sobre el canto de los primeros salmos y cantigas protestantes de Strasbourg". La de Cauchie "Los Salmos de Jannequin". La de Masson "Rameau y Beethoven". La de Tessier "Los luthistes franceses a fines del siglo XVI". La de José Subirá "El teatro lírico español en el siglo XVIII". La de Lenaerts "Las canciones polifónicas néerlandesas de los siglos XV y XVI". La de Mooser "Bach, Haydn, Mozart y Beethoven en Rusia a fines del siglo XVIII". La de Emile Heraszti, "Los Zínganos de Hungría desde el punto de vista de la historia de la música".

## PARIS

### CONCIERTO DE MUSICA AMERICANA

*(Fragmento de una crítica del Monde Musical) "Hay una escuela de música americana? Este tema se discute todavía y no está del todo definido; pero lo que es evidente es que hay compositores americanos muy interesantes.*

*L'AMERICAN LIBRARY de París dió a conocer dos piezas para violín y piano de Aaron Copland: Un* Nocturno *de exquisita sensibilidad y distinción en el que la influencia francesa se manifiesta de una manera feliz y una* Ukelele Serenade *muy pintoresca y cuya escritura instrumental es novedosa.*

*En su Sonatina para piano, Israel Citkowitz se deja llevar por la tendencia a los movimientos demasiado rápidos.*

*EL CUARTETO de cuerda de F. Jacobi fue la obra principal del programa. Fué escrito en 1924 y dedicado a la Sociedad de Música de Cámara de San Francisco. El primer movimiento* allegro, *bien construído lleva al* lento *basado en un tema indio, especie de canción de cuna en sordina que es de una belleza exótica. El tercer movimiento reproduce las danzas rituales cuyo origen y movimiento son tan característicos.*

## LONDRES

*Entre las novedades presentadas en el otoño fueron las más interesantes:* El Choros Nº 8 *de Villalobos obra fuerte y original; una* Suite *de danzas populares checas de Janacek;* English Dance *para orquesta y órgano de Percy Grainger; el printoresco potpourri de Krenek; una Suite* The Land *de Elizabeth Maconchy, joven compositora que revela poseer personalidad y vigorosa inventiva; la nueva* Symphonie *para orquesta y órgano de Marcel Dupré, que oscila entre un modernismo forzado y un clasicismo instintivo; por último, la nueva versión de* Soir d'Eté *de Kodaly, música clara y sencilla.*

*Los conciertos de música británica se esfuerzan por formar la convicción de que existe la escuela nacional inglesa. En sus programas figuraron entre otras obras: las dos sinfonías, los dos conciertos y el* Falstaff *de Elgar, dos sinfonías de Bax; las sinfonías "Pastoral" y "Londres" de Vaughan Williams; varias obras de Delius; la brillante* Fuga *de Lord Berners; el* Concierto *para dos pianos y la* Serenata *para barítono y pequeña orquesta de Arthur Blirs; el concierto para dos violines de Holst, música de extraña austeridad; el delicioso* Concierto *para viola de William Walton que figuró con éxito en el festival de Lieja; y el notable* Río Grande *de Constant Lambert, música coral moderna de la mejor calidad que en unión del* Stabat Mater *de Szymanowsky figura como principal atracción en los programas que la Schola Cantorum de New York dirigida por Hugh Ross anuncia para la temporada que comienza.*



## CHICAGO

*Los Festivales de Música de Cámara que organiza anualmente Mrs. Coolidge se efectuaron del 12 al 16 de octubre.*

*La parte moderna de dichos programas fue la siguiente:*

*SONATINA EN FORMA DE CANON, para dos flautas, de Hindemith.*

*LAS SERENATAS, cantata para voces e instrumentos, de Hindemith.*

*CONCIERTO para piano y orquesta, de Hindemith.*

*TRIO con piano, de Franck Bridge (1ª audición en América).*

*LEYENDA para piano y viola, de Arnold Bax.*

*SUITE COREOGRAFICA para cuarteto, de Th Szanto.*

*RITROVARI para once instrumentos, de Malipiero (1ª audición en América).*

*SONATA para flauta y piano, de Pilati (1ª audición en América).*

*PARTITA para violín y piano de Loeffler (1ª audición).*

*TRIO para flauta viola y cello, de Albert Roussel (1ª audición en América).*

*CONCIERTO para cuarteto y orquesta, de Conrad Beck( 1ª audición).*

*PREAMBULE ET JEUX de Salzedo, bajo la dirección del autor (1ª audición en América).*

*CONCIERTO para cuarteto de cuerda e instrumentos de viento, de Stock (1ª audición).*

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

EL Conservatorio Nacional llevó a efecto en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria su segunda temporada de conciertos, durante los días 21, 24, 28 y 31 del mes próximo pasado. Esta segunda temporada ha constituído para el primer plantel musical de la República, un éxito artístico sin precedente, dado el interés que despertaron sus programas entre el público conocedor y la magnífica interpretación de las obras que los formaron.

En el Salón Nº 18 de este Plantel se transmitieron por radio dos conferencia-conciertos, los días 20 de octubre y 3 de noviembre; la primera de ellas estuvo a cargo del Sr. Prof. Dr. Jesús C. Romero, quien habló de "Las labores del Conservatorio acerca de la historia y la bibliografía musicales", y la segunda encomendada al Sr. Prof. Gerónimo Baqueiro Fóster quien disertó sobre el siguiente tema: "Las labores del Conservatorio acerca de las investigaciones de nuevas posibilidades musicales".

Se anuncia para los días 16, 23 y 26 de los corrientes, la serie reglamentaria de audiciones de alumnos de esta escuela, dichas audiciones se llevarán a efecto en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

## ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

Con el segundo concierto Brandemburgo de Bach, Petrouchka de Strawinsky, el Ballet Los Cuatro Soles de Chávez y La Mer de Debussy, inició brillantemente el día 7 de los corrientes en el Teatro



Arbeu esta Agrupación Musical, su Tercera Temporada de Conciertos, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez.

El día 3 de los corrientes tuvo lugar en el Anfiteatro de la Preparatoria una velada a la memoria del ilustre maestro D. Carlos J. Meneses; la parte musical estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de México. Dirigió el Maestro Carlos Chávez.

## CUARTETO CLASICO NACIONAL

Este Conjunto de Música de Cámara, dependiente del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, tomó parte durante el presente mes en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en los siguientes conciertos: el día 7 en el concierto del Sr. Jesús Jiménez y el día 15 en la velada organizada por el C. Presidente de la República y la Secretaría de Educación Pública en ocasión del segundo milenario del nacimiento de Virgilio.

## SOCIEDAD DE MUSICA DE CAMARA

El Cuarteto Op. 47 de Schumann, la Sonata y Fuga Nº 2 para violín y piano de Bach y el Cuarteto Op. 26 de Brahms, integraron el programa del octogésimo-segundo concierto de la Sociedad de Música de Cámara; la interpretación de dichas obras estuvo a cargo de los profesores José Rocabruna, Manuel Torres, Jesús Torres y Miguel Cortazar.

## ATENEO MUSICAL MEXICANO

El Ateneo Musical deberá efectuar el 15 de los corrientes en la Sala Wagner un concierto que estará a cargo de los profesores Pedro Valdés Fraga, Eustolia Guzmán, Noé Fajardo, Emma M. de Ruiz Esparza, Manuel Barajas y Alfonso de Elías.

## ESPERANZA CRUZ

Los recitales que ofreció al público de México esta distinguida pianista, los días 22 y 25 de octubre, constituyeron dos positivos éxi-

tos artísticos. La crítica seria se ocupó con toda amplitud y en frases verdaderamente elogiosas de esta artista.

## RUBEN MONTIEL

Ofreció el día 30 del mes pasado en el Teatro Arbeu un concierto de violoncello; ejecutó obras de Campa, Carrillo, Tello, Valdés Fraga, Domínguez Portas, Debussy, Fauré y Ravel. El pianista Santos Carlos tuvo a su cargo el acompañamiento.

## LUPE MEDINA DE ORTEGA

Anunció dos conciertos de canto en la Sala Wagner, el primero de ellos, efectuado el 13 de los corrientes, fué un legítimo éxito artístico. La Sra. Medina de Ortega se distingue principalmente por su fuerte musicalidad en las interpretaciones de las obras que canta, asimismo en la formación de sus programas, demuestra que sabe cuál es la misión del cantante de concierto, pues no es partidaria de las arias de ópera de que tanto abusan la generalidad de los cantantes, sino que se dedica con toda devoción al cultivo de la música verdad. El segundo recital tendrá lugar el próximo día 19 estando el acompañamiento a cargo del Prof. Francisco Agea.

## POR LOS ESTADOS

En Tampico, Tamps., se efectuó el día 30 del mes pasado en la Academia Beethoven, el recital de piano de la niña Elena García, discípula de la Srita. María Luisa Molina; la niña Elena García fué acompañada por la Orquesta Sinfónica de Tampico, bajo la dirección del Prof. Enrique Saloma.

El día 12 del mismo mes, tuvo lugar en el Casino Tampiqueño un concierto en el que tomaron parte las Sritas. Concepción Vázquez, Margarita Cortina, María Luisa Molina y el Prof. Enrique Saloma.

*David SALOMA.*


# Librería y Papelería "CVLTVRA"

AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 5, MEXICO, D. F.

Telefonos: Mex. J. 36-32 - Eric. 2-56-10

## OBRAS DIVERSAS SOBRE MUSICA EN ESPAÑOL

COMPENDIO DE ARMONIA, por H. Sholz. Con numerosos ejemplos musicales [12ª edición]

COMPENDIO DE INSTRUMENTACION, por el prof. Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 16 figuras y un indice acústico.

LA MUSICA EN LA ANTIGUEDAD, por el profesor K. Sachs. Con doce ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas.

MUSICA POPULAR ESPAÑOLA, por el profesor E. Lopez Chavarri. Con numerosos ejemplos musicales, 16 láminas en negro y una en color.

BAJO CIFRADO [Armonía práctica realizada al piano], por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, con una lámina y un indice acústico

REDUCCION al piano de la partitura de orquesta, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

LA ORQUESTA MODERNA, por Fritz Volbach. Con 56 figuras, 3 láminas y numerosos ejemplos musicales.

FRASEO MUSICAL, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

TEORIA GENERAL DE LA MUSICA, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 2 apéndices y un indice acústico.

DICTADO MUSICAL, por H. Riemann. Numerosos ejemplos musicales y un indice acústico.

MANUAL DEL PIANISTA, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 4 figuras y un indice acústico.

MANUAL DEL ORGANISTA, por el prof. H. Riemann. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica

COMPOSICION MUSICAL, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

FUGA, por S. Krehl. Con numerosos ejemplos musicales.

CONTRAPUNTO, por S. Krehl. Con numerosos ejemplos musicales.

HISTORIA DE LA MUSICA, por el prof. Hugo Riemann. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales.

## EN FRANCES

D'INDY VINCENT. Richard Wagner.

LAFORET CLAUDE. La Vie musicale au Temps romantique.

HURN ET W. L. ROOT. La Vérité sur Wagner.

MASSON PAUL-MARIE. Berlioz.

LEPINE JEAN. La Vie de Claude Debussy.

ROLAND MANUEL. Manual de Falla.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, por Julio Jimenez Rueda.

# CASA EDITORIAL "CVLTVRA"

TEL. ERIC. 2-56-10 TEL. MEX. J. 36-32

AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 5

MEXICO, D. F.

## BIBLIOTECA UNIVERSO

Reflejos. Villaurrutia Xavier.

Maximiliano y el Imperio. M. Romero de Terreros.

Moisén. Rueda Jiménez J.

Viajes Alucinados. Toussaint M.

El Problema de México y la Ideología Nacional. Caso Antonio.

La muy Noble y Leal Ciudad de México. Valle Arizpe Artemio de.

Antología de Cuentos Mexicanos e Hispanoamericanos. Selección de Novo S.

Breviario de Estética de Croce. Ramos S. Trad.

El Puerto y otros Poemas. González Rojo Enrique.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA C. GONZALEZ PEÑA.

LAS EDICIONES DE ESTA CASA SON NUESTRA MEJOR RECOMENDACION. SE HACEN TODA CLASE DE TRABAJOS EDITORIALES. PROPORCIONANDO PRESUPUESTOS GRATUITAMENTE A QUIEN LO SOLICITE. SE ESPERA SU VISITA.


Tip. "Cvltvra". Av. Rep. Argentina No 5.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 9-10

## DICIEMBRE 1930
## ENERO 1931

PRECIO $1.00

# CASA EDITORIAL "CVLTVRA"

TEL. ERIC. 2-56-10 TEL. MEX. J. 36-32

AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 5

MEXICO, D. F.

## BIBLIOTECA UNIVERSO

Reflejos. Villaurrutia Xavier.

Maximiliano y el Imperio. M. Romero de Terreros.

Moisén. Rueda Jiménez J.

Viajes Alucinados. Toussaint M.

El Problema de México y la Ideología Nacional. Caso Antonio.

La muy Noble y Leal Ciudad de México. Valle Arizpe Artemio de.

Antología de Cuentos Mexicanos e Hispanoamericanos. Selección de Novo S.

Breviario de Estética de Croce. Ramos S. Trad.

El Puerto y otros Poemas. González Rojo Enrique.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA C. GONZALEZ PEÑA.

LAS EDICIONES DE ESTA CASA SON NUESTRA MEJOR RECOMENDACION. SE HACEN TODA CLASE DE TRABAJOS EDITORIALES. PROPORCIONANDO PRESUPUESTOS GRATUITAMENTE A QUIEN LO SOLICITE. SE ESPERA SU VISITA.


Tip. "Cvltvra", Av. Rep. Argentina No 5.

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

# 9-10

## DICIEMBRE 1930
## ENERO 1931

PRECIO $1.00

"CVLTVRA"
CASA EDITORIAL,
LIBRERIA Y PAPELERIA.
EXTENSO SURTIDO EN OBRAS DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES
ARTICULOS DE PAPELERIA Y ESCRITORIO
Rep. Argentina, 11. México, D. F.

CRISOL
LA MEJOR REVISTA DE CRITICA REVOLUCIONARIA
REDACCION Y ADMINISTRACION
SAN JUAN DE LETRAN No. 5
DESP. 4
MEXICO, D. F.

ESCUELA NORMAL DE MUSICA
AV. INSURGENTES 146
Director, JOSE ROLON
Solfeo, Teoría, Dictado, Armonía, Contrapunto, Composición, Piano, Canto Superior, Violín, etc.
MATRICULA TODO EL AÑO

Academia de Música
CALLE DE LA MONEDA No. 10
ENTRESUELO
GERONIMO BAQUEIRO FOSTER
SOLFEO, CANTO, ARMONIA, COMPOSICION, ACUSTICA MUSICAL E INSTRUMENTAL E HISTORIA DE LA MUSICA

CONTEMPORANEOS
REVISTA MEXICANA DE CULTURA
DIRECTOR
BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO
APARTADO POSTAL, 1811 MEXICO, D. F.
CONDICIONES DE VENTA
EN MEXICO
UN NUMERO $0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS $3.00
EN EL EXTRANJERO
UN NUMERO DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS „ 1.50

"MUSICA", REVISTA MEXICANA, S. A.,
EDITORA DE

# MUSICA

## REVISTA MEXICANA

PUBLICACION MENSUAL

Registrada como artículo de 2ª clase en la oficina de correos de México, el 29 de abril de 1930

APARTADO POSTAL No. 1942
MEXICO, D. F.

EDITORES:
*GERONIMO BAQUEIRO FOSTER, Jefe de Redacción. — DANIEL CASTAÑEDA. — CARLOS CHAVEZ, Director. — E. HERNANDEZ MONCADA.— VICENTE T. MENDOZA, Administrador. — JOSE POMAR.—JOSE ROLON.—JESUS C. ROMERO.— DAVID SALOMA.—LUIS SANDI MENESES.*

VOLUMEN II DICIEMBRE 1930 Y ENERO 1931 NUMEROS 3 Y 4

SUSCRICIONES:

| En la República Mexicana: | | En el Extranjero: | |
|---|---|---|---|
| Por 6 meses..... | $ 3.00 | Por 6 meses..... | Dlls. 2.00 |
| Por 1 año..... | „ 6.00 | Por 1 año..... | „ 4.00 |

*La correspondencia debe dirigirse al Director, Carlos Chávez: Calle de la Moneda número 10, o apartado número 1942, Ciudad.*

*Solicitamos el canje nacional y extranjero.*

# SUMARIO


Dr. Jesús C. ROMERO

*Carlos J. Meneses.—Ensayo Crítico*..... 3

Daniel CASTAÑEDA

*Las Flautas en las Civilizaciones Azteca y Tarasca.—II. Civilización Tarasca*..... 19

Luis SANDI MENESES

*Agustín Lara y la Canción Mexicana*..... 46

G. BAQUEIRO FOSTER

*Historia Crítica de la Música*..... 50

José ROLON

*Glosas Armónicas*..... 54

Vicente T. MENDOZA

*Breve Ensayo Acerca del Ritmo*..... 66

Ana C. DE ROLON

*La Música en el Extranjero*..... 76

David SALOMA

*Actividades Musicales en la República*..... 82

*Los Libros más Recientes Acerca de Música*..... 86


# CARLOS J. MENESES

## Ensayo Crítico

*Por el Dr. Jesús C. ROMERO.*

JAMAS se había intentado en México, dentro de las actividades musicales, una labor de crítica biográfica. Cuando nuestros musicógrafos dedican sus plumas a la redacción de biografías, nunca se ponen bajo la égida de la serenidad y de la justicia; o atiborran sus escritos de ditirambos y de tiradas líricas de no muy buen gusto, haciendo que sus biografías resulten gárrulos panegíricos, que es lo que con mayor frecuencia acontece, o hacen que un partidarismo agudo y punzante domine de tal modo, que sus centones biográficos degeneran en verdaderos pasquines por cuyas páginas constantemente asoman las mal contenidas pasiones, las cuales ciéganle el discernimiento con quebranto de la veracidad.

La influencia de semejante literatura ha sido tan nefasta en nuestro medio artístico, que los cronistas musicales de la República, con excepciones tan honrosas como raras, se han adaptado a ella, extraviando por esa causa, mediante sus artículos, el criterio de sus lectores, quienes se han acos-

tumbrado ya a encontrar en las crónicas, los ataques más enconados o las más rendidas alabanzas.

Es natural que una labor semejante, huérfana de crítica y exhúmera de parcialidad y de doblez y en ocasiones ausente hasta de erudición y de talento, no es ni sería, ni honrada ni fructífera y por ello debe ser enérgicamente condenada y tenazmente combatida.

La sentida muerte del maestro Meneses, como era de esperarse, fue hábilmente explotada por los apologistas y por los pasquinistas; los unos le llamaron *excelso, magnífico, espléndido,* etc., etc., sin recordar que esos mismos calificativos ditirámbicos se los habían propinado ya, a cien rampantes mediocridades ¿cuándo era justa su aplicación?; los otros, entre los cuales se encontraron muchos que habían sido envidiosos enemigos del maestro, aplaudían ardorosamente su memoria, con tal de tener honesta ocasión que les permita airosamente lanzar sus dardos ponzoñosos.

Como la figura del maestro Meneses, digna por todo concepto de ser legitimada como acreedora indiscutible e indiscutida de nuestra gratitud y de que su obra merece bien del Arte y de la Patria, no ha sido sino mal llevada por todos los que de élla indebidamente se han ocupado, he resuelto emprender éste ensayo crítico en el cual campeen no los ditirambos ni las exaltaciones, sino los razonamientos rectilíneos y la serenidad.

Abordar los diferentes aspectos de la vida multiforme y activísima del maestro Meneses, demandaría no el reducido espacio de un artículo, sino el anchuroso de un libro; por esta causa me circunscribiré a los tres puntos siguientes, principales en concepto mío:

I. El Autodidactismo de Carlos J. Meneses.



II. Su dinamismo combativo.
III. Su personalidad revolucionaria dentro del campo de nuestra musicalidad.

## I.—EL AUTODIDACTISMO DEL MAESTRO MENESES

El maestro Meneses fue un individuo cuyo personal valer, legítimo por mil títulos, obra fue exclusivamente de sí mismo; nadie lo preparó, nadie lo elevó, ni nadie lo sostuvo en la altura a la que al fin llegó; él se hizo por sí solo, por sí solo se encumbró y por sí solo se mantuvo airosamente en el sitio que había conquistado: fue un *autodidacta,* y, como dirían los sajones, un *self made man.*

Cuando pequeño, no contó en la casa paterna con cenáculos artísticos, en cuyo medio hubiera moldeado su dúctil espíritu infantil, como les sucedió a otros músicos sus contemporáneos; de adolescente, careció de mentores que le hubieran enseñado a sortear las dificultades que erizaron el camino de su educación musical; su misma instrucción fue entonces mediocre; ya adulto, no tuvo la oportunidad de perfeccionarse al contacto con horizontes extranjeros; como Felipe Villanueva, su contemporáneo y camarada, fue un artista genuinamente mexicano.

Hijo de un humilde organista, tuvo desde niño la ingente necesidad de ayudar a cubrir el presupuesto familiar. Las estrecheces económicas en que vivía, no le dejaban disponer de un solo peso en gastos que no fueran de primera necesidad, por cuya causa sus aspiraciones de elevación intelectual hubieran naufragado, de haberle faltado a él la energía inquebrantable y la fe en sí mismo, de que tantas y tantas pruebas dió en su vida.

El deseo ingente de satisfacer sus legítimas ambicio-

nes de evolución intelectual y su carácter viril, le llevaron a la realización de innumerables actos de verdadero heroísmo. Las cortísimas cantidades que le quedaban después de entregarle a su familia el importe de sus emolumentos, las debería destinar para vestirse, pero él las iba atesorando; al tener reunida una cantidad en su concepto respetable, en vez de comprarse con ella un calzado de cuya prenda estaba necesitadístimo, puesto que según su gráfica expresión "al cielo podía engañarlo de que todavía tenía yo zapatos, pero al suelo no..." destinaba ese dinero en la adquisición de un libro. ¡Ejemplo noble y magnífico que debería conocer, para imitarlo, nuestra juventud estudiosa!

Su heroismo llegó al extremo de haber sacrificado las expansiones de su juventud, en cambio de su pulimento intelectual; él no supo de fiestas, ni de paseos ni de todas aquellas distracciones honestas propias de la juventud; conoció en cambio las íntimas y elocuentes satisfacciones de las conquistas espirituales. "Cuando yo, —me decía él—, adquiría un libro, quedaba tan satisfecho de mi adquisición, como un general después de haber rendido una plaza fuerte".

Así fue como se hizo de una sólida cultura literaria y artística; así poseyó el italiano y el francés, así leyó el inglés, el alemán y el latín y así conquistó sus amplios conocimientos musicales.

Fue tan sólida la cultura de su autodidactismo, que le permitió triunfar siempre en su carrera artística. Niño aún, substituía frecuentemente a su señor padre en las faenas organísticas, faenas que le fueron moldeando su espíritu respecto del equilibrio orquestal, y que posteriormente deberían resultarle tan provechosas; adolescente ya, ganó en forma bien airosa el puesto de Maestro de Coros en una



de las temporadas de nuestra eminentísima Angela Peralta; fué en esta época de su vida cuando se inició en la dirección de orquesta, actuando satisfactoriamente en una compañía de zarzuela. Ya adulto, tuvo la alta gloria, como pianista, de alternar con el famosísimo Eugenio D'Albert tocando con él a dos pianos, en la Casa Wagner, el primer Concierto de Listz, llevando el maestro alemán el segundo piano. Este suceso, que fue sonadísimo en México, lo consignó "El Heraldo" en su edición del 20 de abril de 1890; ya en esa fecha, había conquistado en público varios triunfos rotundos, siendo entonces el último el de agosto de 1889, ejecutando el propio primer Concierto con la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del Maestro José Rivas con ocasión del concierto inaugural de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, verificado en el teatro del plantel; en esa vez se le premió obsequiándole con una corona de laurel cincelada en plata. Como director de orquesta cúpole la satisfacción de triunfar en apretada justa alternando con los Maestros Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa la noche del 17 de junio de 1892, con motivo del primer concierto organizado en el Teatro Nacional por la Sociedad Anónima de Conciertos patrocinada por el Ministro Ives Limantour. Fue tan incontestable su triunfo, que a partir del segundo concierto él quedó como único director de la orquesta; los periódicos de la época, especialmente *El Diario del Hogar*, consignan elogiosamente esa victoria.

Si su autodidactismo le hizo triunfar rotundamente como pianista y como director de orquesta, como profesor de piano, la pléyade magnífica de sus alumnos están sirviéndole de ostensible testimonio: Joaquín Villalobos, Alberto Vi-

llaseñor, Pedro Luis Ogazón, Carlos Lozano y Alba Herrera, por no citar más que a los desaparecidos.

Gracias a su autodidactismo, el Maestro Meneses por sí mismo y sin ayuda ni guía extraña, pudo elevarse desde el obscuro sitio de ayudante de organista de una iglesia secundona, hasta los peldaños más elevados de nuestra musicalidad, como fueron la dirección de la Orquesta Sinfónica, la Dirección del Conservatorio Nacional y sus Cátedras de Piano y de Música de Cámara, desde cuyos sitios influyó poderosamente por cerca de medio siglo en la evolución de nuestros destinos artísticos.

¡Loor a los espíritus capaces de conquistar por sí solos la cumbre de la serenidad!

## II.—SU PERSONALIDAD REVOLUCIONARIA DENTRO DEL CAMPO DE NUESTRA MUSICALIDAD

El autodidactismo del maestro Meneses, no sólo a él le fué de gran utilidad; también nuestro medio musical recibió de ello gran beneficio.

Cuando el maestro inició sus actividades como pedagogo, las literaturas pianística y sinfónica, en voga entre nosotros, eran de lo más ramplón, comparadas con las que por entonces privaban en Europa.

Llegado sin traer sobre sí el lastre de los innumerables y aplastantes prejuicios de pseudo-escuela que entonces gravitaban sobre nuestros músicos, pudo el maestro Meneses gracias a la independencia que le había proporcionado su autodidactismo, remover todos los obstáculos que tenía regada la inercia, estancándonos, y desarrollar su amplio y fecundo programa de reformas musicales, con el cual inyectó savia nueva a nuestro convaleciente estado musical.



La obra suya de reforma, tiene un doble aspecto: el pianístico y el orquestal; aunque en parte también a la Música de Cámara le hubiera repercutido beneficiosamente, los dos primeros se consideran como legítimos del maestro, teniéndose a los restantes como consecuencia derivada de su obra fundamental. Esta es la causa por la cual se omiten aquí.

El pianista vienés Alberto Friedenthal que a fines de 1884 dió a conocer entre nosotros la música de Chopín, sólo contó como corifeos entre los músicos mexicanos que se dedicaban a la enseñanza del piano, a dos jóvenes: Felipe Villanueva y Carlos J. Meneses; estos maestros, enemigos declarados de la rutina imperante, usaron desde entonces la música del artista polaco en la enseñanza del piano, dándole así a esta mayor interés y mayor eficacia.

Enseñando el piano, Meneses conoció la anarquía pedagógica existente y los funestos resultados que ella producía. Los maestros más reputados como Ituarte y Morales, con ser tan legítima su fama, carecían en su enseñanza de métodos pedagógicos y de sistemas didácticos que normaran su labor; sus lecciones no estaban sujetas a un programa previo ni poseían base alguna que les sirviera de punto de partida desde el cual el alumno marchase a la consecución de un fin determinado.

Para remediar ese mal, el maestro creó su escuela de piano, cuya única finalidad era *el virtuosismo:* ella fué recibida con beneplácito de parte de los estudiosos y de los progresistas y con animadversión por los maestros militantes cuyas actividades se veían seriamente afectadas.

Muy rápidamente se empezó a discutir entre nuestros pianistas de las bondades o de los defectos de la "Escuela Meneses", apasionando verdaderamente su discusión. A pesar de los muchos detractores que por entonces tuvo, la "es-

cuela" gozó en México de una fama que perduró por muchos años. Todavía en 1928 Oscar Baz Finuceti, en un opúsculo que publicó acerca del Virgilismo, hablaba elogiosamente de ella.

No obstante de que este asunto ha sido ya ampliamente discutido, es indispensable consignar aquí un juicio acerca de ella, que será quizá el primero emitido imparcialmente.

La "Escuela Meneses", plagada de innumerables defectos como quieren sus detractores, o límpida como una patena según afirman sus defensores; digna de las mayores censuras según aquellos o acreedora a los más altos elogios según éstos; de cualquiera de estas dos maneras, es decir: con o sin defectos, la escuela tiene en su abono dos hechos culminantes e indiscutibles, los cuales debemos enlistar antes de pronunciarnos definitivamente en pro o en contra de ella.

El primero de dichos hechos constitúyelo el siginificativísimo de que la "Escuela Meneses" puso fín en cuanto al piano, al período de anarquía pedagógica que nos consumía, inaugurando la era de enseñanza sistematizada, que actualmente, con la intervención decidida de la falange de los jóvenes maestros, ha logrado una firmeza y una solidez precursora de muy ópimos frutos.

El segundo, negado muchas veces, es el que hay que comprobar; consiste en saber si cumplió o no, o sólo cumplió a medias, con el cometido que se impuso. Antes de la aparición de la "Escuela Meneses", ninguno de los profesores habidos en México, contaba entre sus alumnos a pianistas de empuje y de valimiento; en cambio, la "Escuela" creó toda una legión de alumnos, a cual más conspícuo. Después, gracias a la influencia esparcida por la "Escuela", se despertó entre los profesores el anhelo del estudio y el



ahínco de la perfección; todos ellos ansiaban adquirir métodos técnicos, sistemas lógicos, bases sólidas. Si la "Escuela" produjo tales resultados, es indiscutible que cumplió ampliamente con el cometido que se asignó.

El tiempo ha transcurrido, las exigencias se han multiplicado, nuestras necesidades hoy son muy otras y la "Escuela Meneses" no llena ya las modernas aspiraciones, pero ello no es sino una prueba de nuestra evolución; tampoco durante la época de Liszt la técnica de los tiempos betovenianos era ya suficiente, como actualmente tampoco lo es ya la de los tiempos de Liszt, y nadie, que yo sepa, ha dicho que porque esas técnicas son impropias de nuestros días deben ser consideradas como censurables.

Es indiscutible que la "Escuela Meneses" satisfizo las necesidades de su época: es también indiscutible que ella fué la primera escuela *netamente mexicana*. Si ambas circunstancias son exactas, no es posible, dentro de la justicia, más que reconocer que ella merece nuestro aplauso. ¡Qué diéramos por haber contado desde esos años con muchas escuelas Meneses!

Pasando del piano a la orquesta, encontraremos en nuestro ambiente el mismo influjo benéfico irradiado de Meneses. El 5 de diciembre de 1883, el Conservatorio Nacional dió en su teatro un concierto cuyo primer número fué: "3ª Sinfonía de Beethoven, Marcha Fúnebre en piano a 4 manos por las Sritas. María Ocadiz y Delfina Mancera, con orquesta, bajo la dirección del Sr. A. Bablot", y cuyo XV y último número fué: "I. Sinfonía de Beethoven, para piano a 4 manos y orquesta, a) Andante Cantabile por las Sritas. Leontina Sobrino y Dolores de los Ríos y Galindo; b) Adagio y Allegro con brío, por las Sritas. Concepción Ruiz y Lola Couto; Director, Alfredo Bablot".

Dos años después Meneses ingresaba al Conservatorio como Profesor interino de piano (enero de 1886) y desde luego se inició la seriedad en los programas de los conciertos del plantel.

Pero su valor en la orquesta quedó definitivamente consagrado en 1892, dirigiendo los conciertos de la Sociedad Anónima; allí fué cuando se le abrieron las puertas de la Orquesta del Conservatorio, con la que tantos y tantos lauros conquistaría. Con esta orquesta, México escuchó hasta Debussy cuya música escandalizó a los pecatos, empeñándose entonces el debate acerca del valer artístico del músico galo, al grado de que en 1920, don Juan B. Fuentes a páginas 106 de su "*Método de Armonía*" cerró el debate público con las siguientes palabra: "Los procedimientos empleados por „Debussy, han sorprendido a los ignorantes y han indigna-"do a los arcaicos. Debussy, como se dijo al principio, es un "genio que ha despreciado los antiguos moldes y ha roto "las cadenas de preceptos y prohibiciones que sujetan a los "ignorantes. Lo mismo han hecho todos los genios: Bach, "Beethoven, Wagner... y actualmente muchos de la escue-"la rusa y de la francesa. Todos han sido discutidos, critica-"dos, censurados y calumniados; pero a la postre, los pe-"queños planetas los admiran y reflejan su luz; los *cuerpos* "*opacos* que ni dan ni reflejan luz, seguirán con su envidio-"sa crítica hasta la consumación de los siglos".

Vistas las anteriores actividades, nadie podrá negarle al maestro Meneses su fuerte personalidad revolucionaria dentro de nuestro campo musical.

## III.—SU DINAMISMO COMBATIVO

Animado de un conjunto de ideas progresistas hijas de su autodidactismo, el maestro Meneses se encontró de pron-



to detenido por la enorme mole de la inercia, de la rutina y de los prejuicios.

¿Para qué ir por derroteros desconocidos y exponerse al fracaso, cuando la experiencia de muchos años y de muchos maestros consagrados estaba testimoniando que los senderos transitados hasta entonces conducían a un aparente éxito, ya que nadie podía afirmar que aquello era definitivo? ¿Para qué orillarse a un descalabro, si los procedimientos seguidos aquí hasta entonces eran los que se cultivaban en la experimentada Europa?

Así se discurría en México, sin ver, por desgracia, que en Europa se marchaba por muy diferentes caminos; que lo que aquí se practicaba como idéntico, eran sólo falsas interpretaciones de lo hecho allá, y que nosotros, en cuanto a pedagogía musical, nos hallábamos huérfanos de crítica, de lógica y hasta de sentido común. ¿Cuándo se estuvo aquí al tanto de lo que se practicaba en París, en Berlín, en Viena, y en Londres, respecto de la enseñanza musical? Se hablaba de Italia, y se hablaba ahuecando la voz, sin fijarse que por entonces Italia políticamente no existía, puesto que apenas estaba constituyendo su unidad!

Todos estos argumentos, con más fuerza aparente que verdad, se esgrimían para atacar al innovador, para desacreditar al audaz, para evidenciar al revolucionario.

Primero esporádicamente; en forma sistemática cuando ingreso como catedrático al Conservatorio, ya que allí podía ocasionar más firmes desconchaduras a ciertas reputaciones de oropel, que circulaban como valores reales, la calumnia se cirnió sobre su cabeza.

Ante semejante situación, Meneses tuvo que usar de su dinamismo combativo y gracias a esta cualidad suya, nuestra musicalidad se fué depurando.

Señalar todas sus polémicas y sus luchas sería cansar al lector, pero sí es necesario enumerar las principales.

En julio de 1896, a páginas 433-43 de la "Revista de la Instrucción Pública en México", publicó su artículo "*La Enseñanza Musical y el Conservatorio N. de Música y Declamación.—Necesidad de reformas*". En ese artículo, sumamente viril, ataca en forma razonada la organización y el funcionamiento del plantel, haciendo uso de su carácter de catedrático del mismo. Eh aquí varios de sus conceptos:

"... no se crea por esto que tratamos de constituirnos "defensores del Conservatorio, ocultando sus defectos: le- "jos de ello, siempre hemos sido los primeros en reconcerlos y en combatir los deplorables sistemas de enseñanza "que por tanto tiempo han venido poniéndose en práctica; "y precisamente todo esto unido a nuestro constante deseo "de ver regenerada esa escuela llamada hasta hoy de una "manera tan pretenciosa como injustificada *Conservatorio* "*N. de Música y Declamación,* es lo que nos anima a pre- "sentar este imperfecto y desaliñado estudio, confiando en "que personas más ilustradas que nosotros sigan ocupándo- "se de asunto de tal trascendencia para el porvenir del arte "musical de México. Así, pues, el principal objeto de este "estudio tenderá a señalar todo aquello que hasta hoy ha "venido constituyendo graves obstáculos para los progresos "de los alumnos y la necesidad que hay de reformar radical- "mente dicha escuela, pues tenemos la firme convicción de "que, mientras esto no se efectúe, los resultados seguirán "siendo negativos en su mayor parte".

Hablando en este mismo artículo de los profesores de canto coral de las escuelas primarias, dice: el estudio de la Música en las Escuelas normales debe ser objeto de especial atención, "con la mira de que los profesores de ambos sexos sean capaces no tan sólo para *poner coros,* sino también para educar las voces" exigiéndoseles al efecto conocimientos en el arte del canto.



El Maestro señala en su artículo, como indispensable para el progreso de la Música en México, la derogación del Reglamento del Conservatorio entonces en vigor; la modernización de los sistemas de enseñanza, la libertad pedagógica para el profesorado y la fundación en el Conservatorio de una Sociedad de Conciertos.

En 1916, refiriéndose a los que sin preparación aceptaban a Bach como medio de la enseñanza pianística, dijo lo siguiente en un informe presentado a la dirección del Conservatorio:

"... creo oportuno hacer algunas observaciones a los "*Bachistas enrages,* profesores y alumnos, acerca de la im- "portancia que debe dársele al estudio de las obras de Bach "y de la manera tan inadecuada, irrespetuosa y prematura "como proceden a estudiarlas, más por snobismo, por presun- "ción de buen tono o por considerarla algo así como necesa- "ria para aparecer cultos en alto grado, que por convicción "o por sincera admiración.

"... así vemos por doquier, porque la moda de Bach se "ha extendido considerablemente en México, en muchos ca- "sos por inconsciente imitación, alumnos de 2º y 3er. año de "piano, llevando ufanamente debajo del brazo de manera "muy visible, el cuaderno de las *Invenciones* o cualesquiera "otro; si se les preguntan qué están estudiando, responden "con cierto énfasis: *estudio Bach* y si se les interroga si pue- "den ejecutar una escala u otros elementos de la base pia- "nística, responden que todavía no; y esos candidatos a "pianistas, que creen comprender e interpretar a Bach, no "saben por su falta de conocimientos musicales, ni recono-

"cer los acordes musicales ni distinguir las cadencias y con-
"secuentemente ni los puntos de reposo, tan necesarios has-
"ta para los sencillos rudimentos de la dicción musical.

"Al imponerles a los alumnos el estudio de las obras
"de Bach como material educativo indispensable, según el
"juicio de los profesores, estos deben tener alguna idea pre-
"concebida bien meditada, respecto de su importancia. Aho-
"ra bien, ¿cuál es ella? Interrogados sobre este punto, unos
"contestan que es para llegar a obtener mayor habilidad di-
"gital; otras, práctica en la polifonía; otros más, como nece-
"saria para el estudio de los adornos, y, cosa increíble, para
"un pianista que viajó varios años por Europa, Bach era
"bueno para calentar los dedos y con ese objeto por las ma-
"ñanas ejecutaba algunos preludios y fugas del Clevecin.
"Otros profesores aseguran dogmáticamente, con gran res-
"peto, que les imponen a sus alumnos el forzoso estudio del
"Clavecin, para que aprendan a tocar fugas y a conocer el
"estilo de Bach.

"Precisamente la manera como esos profesores proce-
"den en la enseñanza de Bach, es la menos adecuada para
"enseñar a tocar fugas y a conocer el estilo de Bach, resul-
"tando completamente esteril su labor, pues de esa manera
"jamás aprenderán el estilo, ni sentirán por ese autor sin-
"cera admiración y menos el entusiasmo que proclaman, co-
"mo voy a demostrarlo.

"Lo característico en las obras de Bach es la idea, la
"forma, el fondo, el interés del diálogo, la magnificencia de
"sus trabajos temáticos, sus mil bellezas armónicas, sus
"inagotables ingeniosidades contrapuntíticas, las particula-
"ridades de su estilo en las cadencias finales, la belleza ar-
"quitectural de sus fugas, el equilibrio y admirable propor-
"ción de sus partes formando un todo, uno y vario, y, pre-



"cisamente por todas esas particularidades, esa obra de mu-
"sicalidad tan alta y pura, exige más que ninguna otra, que
"el ejecutante, que el intérprete, posea la facultad del aná-
"lisis, minucioso, profundo, para lo cual necesita estar pre-
"parado por serios estudios musicales.

"El análisis melódico, armónico, rítmico, estructural y
"psicológico de las obras, es indispensable para quien ambi-
"cione el título de artista intérprete.

"Otro detalle de gran importancia es el fraseo... fra-
"sear bien es saber realzar minuciosamente todas las par-
"tes del discurso musical... las respiraciones en las frases
"son indispensables no tan sólo para que tomen aliento el
"cantante o los ejecutantes de instrumentos de aliento, sino
"también para los pianistas y ejecutantes de instrumentos
"de arco, ya que las respiraciones son la puntuación que
"aclara el sentido de la dicción musical.

"Basado en estas reflexiones e inspirado por el afán
"de progreso del arte en mi Patria y por el mejoramiento de
"la cultura de los jóvenes educandos de este plantel, cuan-
"do la Secretaría de Bellas Artes me pidió a fines del año
"próximo pasado un proyecto de Plan de Estudios, indiqué
"entre otras innovaciones la necesidad de crear un curso
"de análisis en la forma que he indicado, obligatorio para
"todos los alumnos de años superiores, precedido por prepa-
"ratorios estudios especiales para que aquellos fueran fruc-
"tuosos".

* * *

El carácter siempre viril de los ataques de Meneses contra los falsos valores de nuestra musicalidad a la que entorpecían con sus relumbrones etériles, le conquistó mil

enemigos, quienes no desperdiciaron la ocasión de atacarle llamándole absorbente, egocentrista, envidioso, etc.

Todos aquellos que por su lastre personal retardaron la evolución de nuestro medio artístico, fueron víctimas del sincero enojo de Meneses; todos ellos resultaron sus enemigos y todos ellos le deturparon. ¡Cuánto le debe nuestro medio musical, al dinamismo batallador de nuestro artista autodidacta y revolucionario!

* * *

Al autodidacta, al revolucionario y al combativo que dedicó su vida toda al mejoramiento de nuestra existencia musical, la juventud vanguardista de México lo saluda con todo su cariño y con todo su respeto, y yo, con toda la imparcialidad posible en mí, he redactado este ensayo crítico, esquema de una futura biografía formal, con la intención de perpetuar entre las futuras generaciones, un ejemplo digno de constante imitación.

# LAS FLAUTAS EN LAS CIVILIZACIONES AZTECA Y TARASCA

*Por Daniel CASTAÑEDA.*

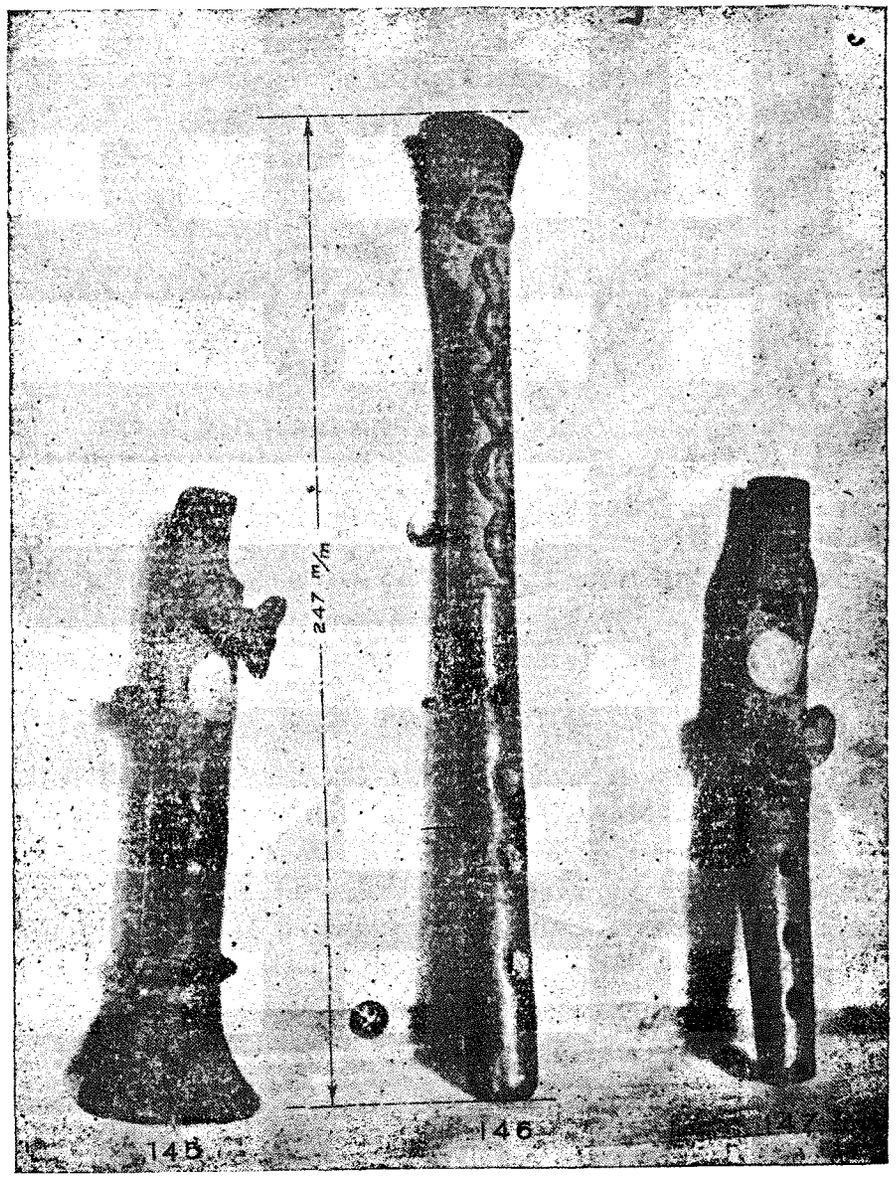
Contribución de la Academia de Música Mexicana del Conservatorio N. de Música.

## II.—CIVILIZACION TARASCA.

### *LAS TRES FLAUTAS TARASCAS*

NUESTRO Museo Nacional de Historia y Arqueología poseé tres flautas primitivas pertenecientes a la civilización tarasca o michoacana, cuyos cortes, secciones y detalles pueden verse en la lámina número 2 de este estudio. La apariencia exterior de estos tres ejemplares es diversa de la que presentan las flautas aztecas, ya estudiadas; y no por lo que se refiere al material de que están construídas, que en ambos casos es el barro pródigo de nuestra alfarería autóctona, sino por lo que atañe a su presentación y aspecto general.

Comparando la fotografía número 1 del estudio de las flautas aztecas, (véase "Música", Revista Mexicana, nú-




Las tres flautas de la civilización Tarasca, conservadas en el Museo N. de Arqueología y que han servido de base para este estudio.



mero 8) que muestra las cinco flautas pertenecientes a la cultura del Valle, con la fotografía número 2, que consigna las tres flautas de la cultura tarasca, un simple examen exterior indica ya las siguientes discrepancias:

1.—Las cinco flautas aztecas son homogéneas en su aspecto exterior, presentando como características fundamentales la GRAN EMBOCADURA, que ya hemos estudiado detalladamente, y el pabellón, apenas decorado en el extremo final de la flauta, marcado con el número 0.

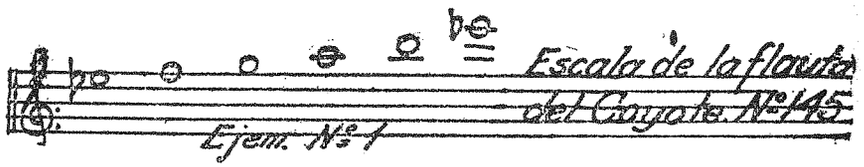
2.—Las tres flautas tarascas están en su exterior más artísticamente trabajadas, pudiendo citarse como modelo de construcción la flauta número 146 de la clasificación de Don Leopoldo Batres.

3.—Ninguna de las tres flautas tarascas presenta el caso de la GRAN EMBOCADURA y solamente la número 145, de la misma clasificación, presenta el pabellón, que puede decirse es típico de las flautas aztecas.

Estas diferencias y algunos detalles técnicos de los que hablaremos después, nos obligan a estudiar cada uno de estos tres ejemplares separadamente.

Flauta número 145 de la clasificación de L. Batres.—Esta flauta de 127 milímetros de longitud, bellamente decorada en su pabellón, presenta en la parte superior de su embocadura y precisamente en el lugar donde se inicia el tubo, una cabecita de coyote, razón por la cual la llamaremos "flauta de cabeza de coyote". La perforación donde se quiebra el aire, contrariamente a lo que sucede con las flautas aztecas, se encuentra por la parte inferior, quedando en la superior las cuatro perforaciones correspondientes a los sonidos de la flauta. Está provista, como los ejemplares az-

tecas, de un pabellón y tiene además dos apoyos inferiores que le permiten, con el pabellón, quedar en posición horizontal sobre una superficie plana.



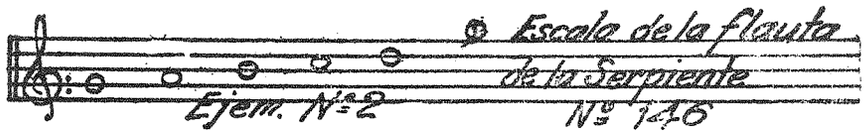

Encontrada la embocadura de esta flauta se llegó a determinar su escala, que consigno en la figuar número 1, siendo de advertir que sus sonidos son bastante puros, pudiéndose obtener con relativa facilidad los armónicos 2 y 3. Su tónica es Mi bemol de la Sexta octava y se encuentra en muy buen estado de conservación con sus cuatro perforaciones enteramente iguales, como puede verse con toda claridad en la lámina número 2 de este estudio.

Flauta número 146 de la clasificación de L. Batres.— Esta flauta que tuvimos que restaurar con pegamento y cera, pues de otro modo hubiera sido imposible su estudio musical y acústico, ya que se encuentra rota casi por la mitad, es absolutamente recta, de SECCION CONSTANTE, y solamente en la parte final de su embocadura se extiende hacia derecha e izquierda, adelgazándose progresivamente por arriba y por abajo, como para adaptarse mejor a la boca del ejecutante, circunstancia que da a este bello ejemplar mayor semejanza, que la de sus hermanas, con una flauta de tipo moderno, excepción hecha de la forma en que el flautista hace llegar el aire al tubo. Su color es negro brillante y por su parte superior, casi desde su embocadura hasta inmediaciones de la primera perforación, como puede verse en la fotografía número 2, está decorada con una hermosa y



primitiva estilización de serpiente ondulante, razón por la cual puede llamársele "flauta de la serpiente". Su longitud es de 247 milímetros y la perforación por donde se quiebra el aire queda, como en la flauta de cabeza de coyote, por su parte inferior.

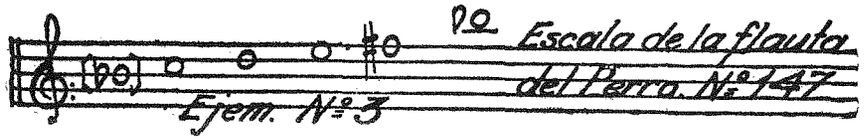
Encontrada la embocadura de esta flauta se llegó a establecer su escala, que consigno en la figura número 2, siendo de notar que, a pesar de la restauración de que ya hablamos, sus sonidos son bastante puros y pueden obtenerse con facilidad los armónicos 2 y 3. Su tónica es el Sol de la sexta octava, bajo en un cuarto de tono, y tiene sus cuatro perforaciones enteramente iguales, como puede verse con toda claridad en la lámina número 2.




Flauta número 147 de la clasificación de L. Batres.— Esta flauta está incompleta por fractura precisamente al iniciarse la perforación que en este estudio hemos designado con el número 4, es decir, en la parte final que debió establecer, cuando estaba completa, la tónica del instrumento. En la lámina número 2 se encuentra trazada con líneas de puntos la probable parte que falta de esta flauta. Es posible que este ejemplar no haya tenido pabellón, pues no se nota la menor huella que indique su existencia, aunque esto no puede afirmarse de manera categórica. Su longitud actual es de 152 milímetros, tiene sección variable y afecta la forma de un largo tronco de cono recto; las tres perforaciones que tiene son desiguales y el agujero por donde se quiebra el aire se encuentra, como en las flautas aztecas, en la parte

superior, como puede verse en la lámina número 2. Entre la primera perforación y el nacimiento del tubo tiene una cabeza de "techiche" o perro indígena finamente modelada, puliéndose designar, por esa circunstancia, como la "flauta de la cabeza de perro".

Una vez encontrada la embocadura de esta flauta se llegó a establecer la escala INCOMPLETA que produce, desde su perforación número 4 hasta la número 1, es decir, pudimos fijar la escala sin TONICA, que es la que consigna la figura número 3, quedando entre paréntesis la nota (Si bemol), que suponemos, como se verá después, sirvió de tónica a esta flauta. La escala, de cinco sonidos como las anteriores, se apoya en el Si bemol de la sexta octava, alto en un treintaidosavo de tono.




Ateniéndonos nada más por ahora a la simple descripción de las flautas tarascas, que hasta aquí llevamos expuesta, y sin entrar aún en consideraciones de análisis musical y acústico, sino comparando simple y sencillamente estos tres ejemplares tarascos con los cinco aztecas, con facilidad podemos asentar esta observación importante:

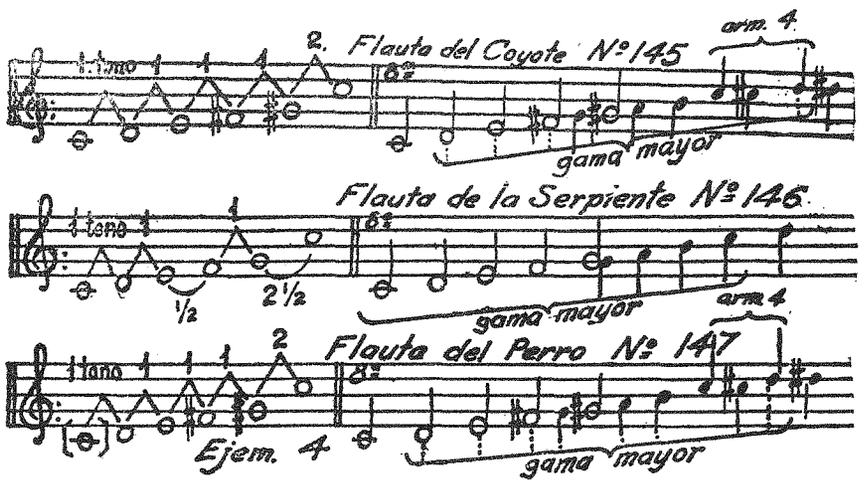
Mientras que los cinco ejemplares aztecas (véase especialmente la fotografía número 1 en "Música", número 8) excepción hecha de sus diversas tesituras, presentan una notable UNIDAD: de construcción, de aspecto, de forma acústica, —me refiero especialmente a la gran embocadura—, de análoga estructura e igual localización en las perforaciones que producen sus sonidos fundamentales y en las que les sirven para quebrar el aire; unidad que se refuerza más, ya que por el análisis musical y acústico hemos probado que estas cinco flautas obedecen a la misma ley y producen *la misma escala,* aunque en diversas tesituras; sucede todo lo contrario con los tres ejemplares tarascos, que presentan una notable FALTA DE UNIDAD, ya sea en su construcción, en su aspecto, en su "forma" acústica o en la estructura de sus perforaciones; pues mientras en una flauta aparece el pabellón, en las otras dos (o por lo menos en una, con absoluta seguridad) falta francamente; y mientras el tubo es cilíndrico en dos de ellas, en la otra es un tronco de cono; si dos tienen la perforación para quebrar el aire en la parte inferior, la otra la tiene en la superior; y si dos tienen sus perforaciones respectivamente iguales, la otra presenta diferencias que son de tomarse en consideración, etc.; y solamente tienen dos puntos de contacto, que pudieran tal vez acercarlas y darles parentesco no muy firme: su corta embocadura, característica en las tres, y su afán barroco (o primitivo, ¡quién sabe!) de la exquisita ornamentación y decorado.



Por lo demás, la teoría del funcionamiento de las flautas tarascas es la misma, en sus puntos capitales, que la ya expuesta para las flautas aztecas, si se exceptúa la cuestión particular de la gran embocadura, como puede verse a páginas 6, 7 y 8 del número 8 de "Música".

## *ANALISIS MUSICAL*

Con las mismas advertencias, notas y notículas, ya consignadas en el estudio de las flautas aztecas, se llegaron a




determinar las tres escalas de las flautas tarascas que aparecen en las figuras 1, 2 y 3 de este estudio.

Para mejor comprensión y con objeto de simplificar el análisis musical transportemos las tres escalas, ya citadas, al tono de DO en la quinta octava y tendremos las tres escalas de la fig. 4, anotadas en redondas.

A continuación de cada escala hemos puesto la gama que pueden producir los armónicos 2 y 3, escribiendo en blancas, con la plica hacia arriba, los sonidos que entrega el armónico 2 de cada nota de la escala fundamental y en negras, con la plica hacia abajo, aquellos que origina el armónico 3 de cada fundamental.

En estas condiciones se ve que la flauta del "coyote" produce una escala FUNDAMENTAL POR TONOS, de cinco sonidos, con el intervalo de 2 tonos (tercera mayor) para completar la octava, desde su quinta aumentada (Sol sostenido) hasta el armónico 2 de su tónica (DO-VI); y que en su sexta octava, TOMANDO COMO TONICA A RE y



considerando los sonidos que producen los armónicos 2 y 3, se obtiene completa la *gama mayor* de las culturas europeas, con tres sonidos adicionales y extraños a ella: la cuarta aumentada (SOL sostenido) y la séptima menor (DO), y con la circunstancia de poder producir, ya en la séptima octava y por medio del mismo armónico 3, el intervalo cromático Re-Re sostenido.

La gran diferencia de posibilidades teóricas entre las flautas aztecas y la flauta del "coyote" establece, pues, una discrepancia fundamental entre la cultura musical de los aztecas y aquella de los tarscos.

Lo que entre los aztecas fue un primitivismo purísimo, —me atrevo a calificarlo como uno de los más puros primitivismos musicales entre las culturas humanas—, que solamente supo de la pentafonía más elemental, aquella que desconoce los semitonos, se transforma en una complejidad más avanzada en manos de los tarascos, quienes pudieron manejar, —y de hecho lo hicieron, como después veremos—, la gama mayor de las culturas del Viejo Mundo, hallada independientemente de las mismas, claro está; y más aún, se transforma en una complejidad de adorno y refinamiento, casi barroca, que les permitió disponer de tres sonidos adicionales a la gama mayor (en RE mayor: SOL sostenido, DO y RE sostenido) y casi llegar a la meta de las posibilidades clásicas de Europa, lo que prueba, por lo menos desde el punto de vista de la música, que la cultura tarasca llegó por sí misma y siguiendo el camino natural de su evolución, a un estado avanzadísimo y muy superior al de la cultura azteca.

El examen directo de la flauta del "perro" entrega, sin su tónica, una escala tetráfona incompleta compuesta de

cuatro sonidos, distanciados musicalmente un tono entre sí cada uno, y un intervalo de dos tonos para completar la octava. La comparación de esta escala "fragmentada" con la que produce la flauta del "coyote", que es como su imagen completa, permite afirmar, en forma casi indiscutible, que la distancia musical que debió existir entre su tónica y el segundo sonido de su escala fundamental, producido de hecho por la perforación número 4, es precisamente de un tono, pues de otro modo no tendrían sentido lógico ni histórico tanta circunstancia de realidad musical que las aproxima, hermanándolas, a pesar de la mutilación que hace imposible la prueba material. Así, pues, y aceptando esta reconstrucción, que se impone con el valor teórico de un raciocinio y casi con la fuerza de los hechos, resulta que la escala de la flauta del "perro" es enteramente igual, excepción hecha de su tesitura, a la que se obtiene haciendo sonar directamente la flauta del "coyote"; y siendo iguales las dos escalas, las conclusiones asentadas para la flauta del "coyote" serán válidas y exactamente iguales a las que corresponden a la flauta del "perro".

Desgraciadamente en ninguno de los dos casos, ni en el de la flauta del "perro" ni en el de la flauta del "coyote", pudo mi amigo y compañero, el Prof. Gerónimo Baqueiro Fóster, establecer, valiéndose de los armónicos 2 y 3, como una realidad innegable, la exactitud de las conclusiones teóricas ya asentadas, es decir, que en ninguno de los dos casos logramos oír completa la gama mayor de las culturas del Viejo Mundo. Claro está que la mutilación de la flauta del "perro" descarta por completo la posibilidad de escuchar en ella la gama mayor; mas respecto a la flauta del "coyote", por lo menos teóricamente, debíamos poder escucharla. Sin embargo, necesario es decir que la realidad nos negó



esta comprobación en toda su plenitud, pues aunque logramos escuchar la sexta (Si), por más esfuerzos que se hicieron no pudimos oír la gama mayor completa y en toda su pureza.

No obstante lo expuesto, creemos que los hechos asentados tienen la fuerza suficiente, —desde el punto de vista de la arqueología musical—, para dejar firmes y válidas las conclusiones expuestas, tanto más, cuanto que quizá con un estudio más paciente y detenido de la embocadura de la flauta del "coyote" tal vez llegue a oírse la escala mayor, aunque sea con relativa pureza.

Respecto a la flauta de la "serpiente", a pesar de la restauración de que ya hablamos, se pudo establecer con toda claridad su gama, compuesta por cinco sonidos fundamentales, distanciados musicalmente como sigue: 1 tono, 1 tono, ½ tono y 1 tono, completándose la octava con un intervalo de 2½ tonos. Esta gama de 5 sonidos, como puede observarse sin dificultad alguna, no es sino la forma explícita del pentacordio ascendente de la gama diatónica mayor. Discrepa, pues, fundamentalmente del principio pentáfono que sirvió a los flautistas aztecas para la realización de su gama; y se acerca, como procedimiento acústico de realización práctica, a las necesidades de complejidad musical de la cultura tarasca, tendente, en su ideal, a establecer POR MEDIO DE CUATRO PERFORACIONES, la gama mayor; sólo que la realización de esta gama en la flauta de la "serpiente" se logra por un procedimiento más simple, más elegante y menos refinado, que permite con facilidad obtener la escala mayor absolutamente PURA Y COMPLETA, sin el adorno barroco de los tres sonidos extraños de que ya hablamos.

En efecto, utilizando únicamente los armónicos dos y tres, como puede verse con toda claridad en la figura 4, se puede lograr teóricamente la gama mayor en toda su latente pureza y franca ingenuidad, sin los sonidos adicionales que la "perturben", alterándola o permitiendo "adornar" sus melodías por medio de notas de paso y cromatismos propios de culturas ya muy avanzadas —civilizaciones— y en plena descomposición.

Si en los casos de las flautas del "coyote" y del "perro" las circunstancias nos impidieron escuchar completa la gama mayor, por una compensación del azar la suerte nos fue favorable en el estudio de la flauta de la "serpiente", a pesar de la restauración ya citada en diversas ocasiones.

Una vez encontrada la "embocadura" de la flauta de la "serpiente", mi amigo y compañero, el Prof. Gerónimo Baqueiro Fóster, hizo sonar, valiéndose tan sólo de los armónicos dos y tres, y con relativa facilidad, la gama mayor, tal y como se consigna en la figura 4, pero en la tesitura correspondiente, que es Sol de la sexta octava, ¼ de tono bajo. Confieso que la evidencia de la prueba material, tan clara y palpable, que nos permitió escuchar en la flauta de la "serpiente", después de siglos de silencio, la vieja gama de las culturas europeas, lograda independientemente y por procedimientos originales de los tarascos, nos causó cierta emoción, no exenta de satisfacción.

Por lo que hasta aquí llevamos expuesto resulta que aquella falta de UNIDAD, que encontramos al describir las tres flautas tarascas, fue sólo aparente y de mero aspecto o presentación, ya que, juzgadas desde el punto de vista musical, es decir, de sus efectos acústicos, que son precisamente los que deben interesarnos, presentan, como las cinco flautas aztecas, una fuerte UNIDAD, aunque de muy distinta naturaleza; y cuya unidad puede sintetizarse diciendo que es el anhelo por disponer de una GAMA MAYOR, con sólo cuatro perforaciones y por medio de una escala fundamental de 5 sonidos. Claro está que aquellas discrepancias que establecimos solamente se refieren a la forma, pero no al fondo musical y acústico; y si las hicimos resaltar fue con la mira de darle mayor fuerza probatoria, en cuanto al fondo, a los resultados del análisis musical que tan íntimamente las liga.



Respecto a las posibilidades musicales de las flautas tarascas debemos decir que los músicos michoacanos estuvieron en posibilidad de usar todos los recursos melódicos de la gama mayor, cuya exposición me parece obvia e inútil, a más de aquellos que pudieron suministrarles, como notas de paso, apoyaturas, adornos, etc., las tres notas adicionales de que ya hemos hablado; y refiriéndonos a la harmonía puede afirmarse que también estuvieron en posibilidad de emplear todos los recursos de la misma gama, aunque sólo en forma de arpegio.

## TEORIA DE LAS FLAUTAS TARASCAS

Y ahora, entrando ya a los dos casos particulares de las flautas tarascas, ¿qué debemos pensar de los dos procedimientos, tan acordes en el fondo y tan especiales entre sí, de que se valieron, por una parte, las flautas del "coyote" y del "perro" y por la otra, la flauta de la "serpiente" para llegar a obtener la escala que conocemos como del Modo Mayor?

Concretemos. La flauta de la "serpiente" llega a producir la gama mayor —pura y sencilla—, por medio de una escala básica de 5 sonidos, que es el pentacorde ascendente de la misma gama mayor; y las flautas del "coyote" y del "perro" llegan a producir la misma gama, y aun tres notas más que le son extrañas, por medio de una gama fundamental de 5 sonidos que se suceden por tonos, desde la tónica a la quinta aumentada.

Si a los hechos consignados agregamos algunas consideraciones de carácter histórico, probablemente podremos dar a este respecto una interpretación que quizá no esté muy alejada de la verdad.

He aquí esas consideraciones:

La cultura tarasca fue una corriente desprendida del derrame de tribus que, con el nombre de mayas, descendió, desde las riberas del Pánuco y por todo el Golfo, hasta instalarse definitivamente y alcanzar su mayor apogeo en la península yucateca y en la actual República de Guatemala.

La cultura tarasca había dejado de ser ya civilización en tiempo de los primeros reyes aztecas, es decir, había desaparecido, o tendía a desaparecer desde el siglo XIV, o quizás antes, después de haber pasado por su natural evolución.

La cultura azteca, —de Acamapitzcli (1383) a Cuauhtémoc (1521) sólo van ciento cincuenta y seis años—, apenas si estaba en su primer período de evolución, casi en su adolescencia, —y por esa razón fue guerrera y conquistadora—, cuando la cortaron de plano, arrancándola de raíz, —caso raro en la Historia—, el valor homérico de un puñado de aventureros y las intuiciones políticas, verdaderamente geniales, de Hernán Cortés.



La cultura azteca, abriéndose paso con la macana y el pedernal de su instinto adolescente y guerrero, apenas si tuvo tiempo en su corta existencia para copiar y asimilarse los más elementales conocimientos, en Ciencia y Arte, de las culturas anteriores a las que dió fin y remate con la imposición de la fuerza bruta de todo conquistador. Por eso la arquitectura y la escultura aztecas son muy inferiores a las mayas y sus principales derivadas; y por la misma razón la música azteca (pentáfona) fue con seguridad muy inferior a la música tarasca: eptáfona y aun cromática y, por ende, civilizada y de refinado barroquismo, dentro de sus propias posibilidades.

Varios son los historiadores que comparan las culturas azteca y maya con la romana y la griega, respectivamente; y ese paralelismo se impone, hoy más que nunca, con toda la fuerza de la teoría spengleriana. En efecto, el arte en Grecia y en la cultura de la gran familia Maya llegó a su máxima expresión; es más, descendiendo por la pendiente de lo refinado y lo exquisito, se agotó a sí mismo llegando a la agonía del moribundo, mientras que el arte romano y el arte azteca apenas si llegaron a la adolescencia cuando los azares de la lucha por la vida les dieron distinta sepultura (1).

Teniendo en cuenta lo ya dicho, admitiendo que al pasar la cultura tarasca, desde lo primitivo hasta lo refinado, se sirvió, en primer lugar, de la gama pentáfona básica sin sensibles (la única que estuvo en uso entre los aztecas)

(1) Como estoy muy lejos de ser autoridad en cuestiones históricas expuse las consideraciones que aquí presento a nuestro erudito y sabio historiador, el Dr. Ignacio Alcocer (quien me hace el honor de honrarme con su sabia amitsad de maestro) y quien reforzándolas con su erudición y conocimientos les dió para mí más valor y más fuerza de prueba para la teoría que aquí expongo.

muy posteriormente de la gama de 5 sonidos del pentacorde ascendente y después de la gama de 5 sonidos por tonos; y admitiendo que con seguridad fue deliberado propósito de esa cultura el llegar a producir y servirse de la gama mayor para sus manifestaciones musicales, pueden establecerse los siguientes puntos para una teoría de la evolución de la música pentáfona, de realidad muy aceptable, por lo menos en el caso de nuestra música aborigen, entre los tarascos.

I. La primera etapa de pentafonía entre los primitivos llega solamente a establecer la gama pentáfona sin sensibles, ya sea pura o en cualquiera de sus variables. Corresponde a las culturas que nacen y por diversas circunstancias alcanzan poco desarrollo, desapareciendo o siendo absorbidas por procesos metamórficos. Tal es el caso, por ejemplo, de las culturas azteca e inca.

II. Puede haber otras corrientes de pentafonía primitiva que desvíen las gamas pentáfonas básicas en el sentido de tener uno y hasta dos semitonos; pero, a mi juicio, estos casos, siendo posibles, no son los normales.

III. La segunda etapa de la evolución entre los primitivos aspira a establecer, valiéndose de los armónicos naturales, la gama mayor, tomando el cuarto grado como intervalo complementario de la quinta y el séptimo como quinta de la mediante y organizando la escala básica con el mismo número de sonidos que la pentáfona anterior, pero sustituyendo el intervalo de cuarta por el de sexta, sustitución artificial —razonada y consciente, si se quiere—, pero que resuelve el problema de su época. Esa aspiración, que no es sino el principio de una era de complicaciones que tratan de resolver necesidades artísticas, cada vez más exigentes e imperiosas, ha de realizarse respetando las cuatro perforaciones inatacables de la pentafonía, que es un símbolo y un rito. A esta segunda etapa musical llegan los pueblos cuando su plenitud y madurez. A ella pertenece el equilibrio y el "clasicismo" entre quienes, dejando de ser primitivos, pasan a ser cultos. Tal es el caso de la cultura tarasca, antes de que fuera civilización y mucho tiempo antes de que los belicosos aztecas soñaran con establecer un imperio.



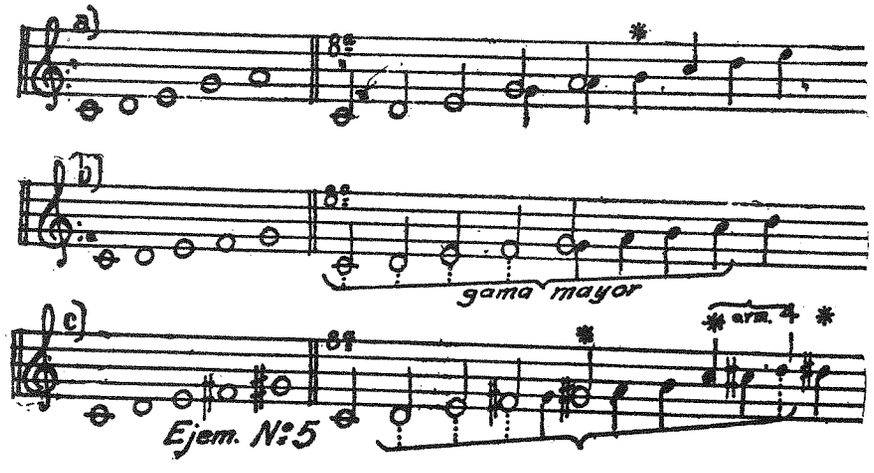
Por eso la flauta de la "serpiente" tiene singular importancia en la arqueología musical del continente, pues su gama, eptáfona y de perfecto equilibrio, sirve como de transición entre la ruda y primitiva pentafonía y los refinamientos del cromatismo, que apunta en las gamas del "coyote" y del "perro".

IV. La tercera etapa de la evolución ya no solamente aspira a establecer la gama mayor, como máximum, sino que pretende aumentarla con sonidos que le son extraños, es decir, que anhela mayores complicaciones, aquellas que le exige la última etapa de la evolución de los pueblos: la civilización primero y después el refinamiento, que es el gran toque de atención para la muerte.

Distintas son las soluciones que este problema adopta en las diversas culturas. En unas, como en Grecia, por ejemplo, se deja a un lado el símbolo y el rito y de plano se inventan la "sexta" y la "séptima" cuerdas, es decir, se hacen dos perforaciones más, para hablar en el lenguaje de las flautas; y esta sencilla solución resuelve a maravilla el anhelo de complejidad que piden la civilización y el refinamiento. En otros, como entre los tarascos, respetando aun el símbolo y el rito de la pentafonía, se altera la gama

pentáfona fundamental y se abandonan los primeros ensayos infantiles y naturales de la humanidad (escala pentáfona pura, sin sensibles) llegándose hasta lo erudito y artificial: la gama por tonos que, partiendo de la tónica, llega hasta la quinta aumentada.

Tal es la teoría que proponemos para las flautas tarascas, es decir, para la música de su cultura. Claro está que en ella hay lagunas, pero esta primera hipótesis no es mala, ya que explica todos los hechos conocidos hasta hoy, y quizá sirva de hilo conductor para el estudio de otros ejemplares de flautas y de las melodías que aún puedan recogerse. Urge, pues, como una comprobación —negativa o positiva de esta teoría—, el estudio del instrumental maya, principalmente del que perteneció a la prodigiosa cultura florecida y muerta en Yucatán y Guatemala. ¿Existen ejemplares de flautas mayas en los Museos de Mérida, Guatemala, Europa y Estados Unidos? ¿Cómo son esas flautas? He ahí cuestiones de palpitante actualidad y de fundamental importancia para la arqueología musical.






A la doctrina de la primitiva pentafonía, sustentada por Baqueiro Fóster y por mí ante el Segundo Congreso N. de Música, agregó Baqueiro, como una realidad entre los primitivos, otros dos tipos de escalas pentáfonas, el que tiene una sensible y el que posee dos. Ahora, como resultado de este estudio, los horizontes de la pentafonía se agrandan. Las escalas de 5 sonidos por tonos y la del primer pentacorde de la gama diatónica mayor tienen una explicación y una razón de ser. Responden a la necesidad de una mayor complicación musical: primero, la gama diatónica mayor y, después, la iniciación de un cromatismo apoyado en esta misma gama. El ejemplo número 5 hará ver con toda claridad la evolución de que se trata.

En (a) la gama pentáfona fundamental, sin sensibles, (incas y aztecas, por ejemplo) por medio de sus armónicos 2 y 3, solamente se reproduce a sí misma, pues ya hemos visto que el armónico 3 de Mi (Si natural) debe considerarse como la mediante de la misma gama pentáfona de tónica Sol.

En (b) la escala de 5 sonidos del pentacorde ascendente de la gama diatónica mayor (cultura tarasca, al iniciarse su civilización), por medio de los armónicos 2 y 3 reproduce íntegra y pura la gama diatónica mayor.

En (c) la gama por tonos, desde la tónica hasta la quinta aumentada, (cultura tarasca, en plena civilización y al iniciarse su decadencia) reproduce la gama diatónica mayor y posibilita un cromatismo con tres notas extrañas a la misma.

¿Por medio de qué razonamientos, y cuál fue el punto de partida que sirvió a los músicos tarascos para utilizar

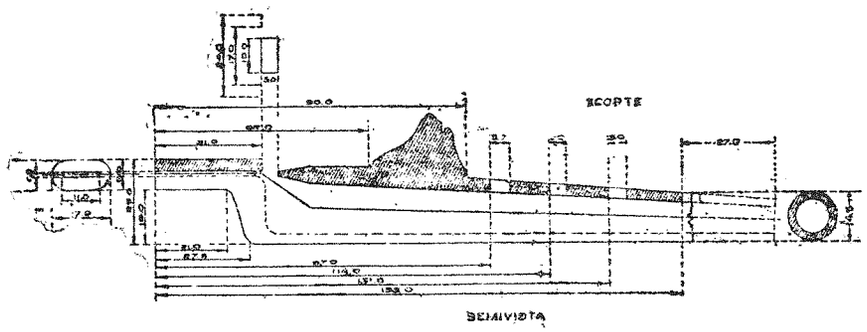
el pentacorde de la gama diatónica mayor y la gama de 5 sonidos por tonos, con la mira de obtener, en la octava superior, en un caso la gama diatónica mayor completa y en el otro la misma gama con tres sonidos adicionales más? Pregunta es esta que tiene su equivalente griego. ¿Cómo se razonó para introducir la "sexta" y la "séptima" cuerdas en la lira de cinco cuerdas ultraclásicas? Y cuestiones son estas que no tienen solución. Es la experiencia, es el continuo fracasar de los ensayos primitivos; y es, de repente, la luz que nace y brilla. Es el genio de las razas —lo anónimo que aún flota en todas las culturas que empiezan a evolucionar—, lo que nos deja hoy perplejos ante las diversas soluciones geniales del mismo problema que se impuso a nuestros ancestros, con la misma fuerza de toda necesidad humana, en todos los puntos de la tierra donde surgió el hombre.

La maravillosa cultura maya, que fue genial en el arte y en la ciencia —arquitectura y cronometría—, tiene hoy que exponer ante el mundo de los estudiosos, por medio de su rama tarasca, un nuevo triunfo: la realización de la gama diatónica mayor y de su particular cromatismo, por medio del secreto que guardaban sus flautas pentáfonas, dormidas y calladas desde hace siglos.

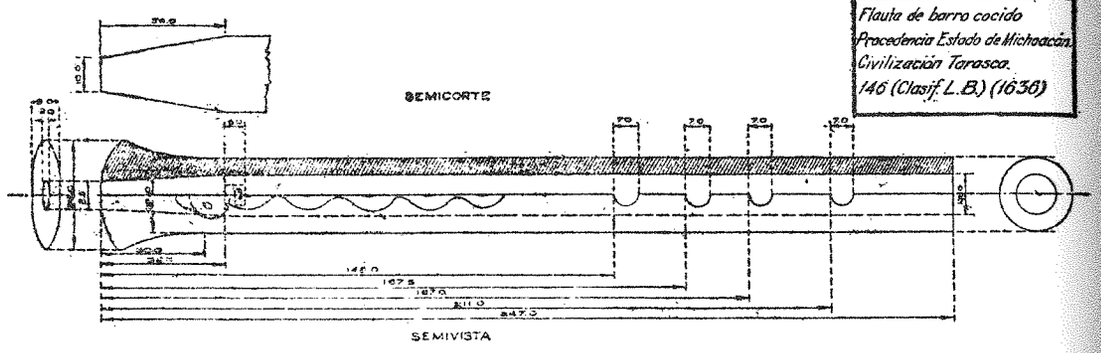
## ANALISIS ACUSTICO

De acuerdo con el método gráfico, ya expuesto en el estudio de las flautas aztecas, hemos realizado el que corresponde a las flautas tarascas. Y aunque bien pudiera ser que fuera de resultados positivos el análisis clásico, ya que en las tres flautas de que se trata no existe el problema de

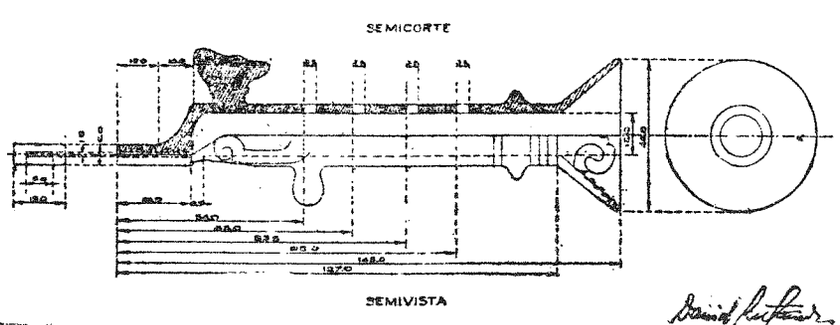
LAS TRES FLAUTAS DE LA CULTURA TARASCA.
PERTENECIENTES AL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA E HISTORIA.




Flauta de barro cocido.
Procedencia Estado de Michoacán.
Civilización Tarasca.
147 (Clasif. L.B.) (1633)




Flauta de barro cocido
Procedencia Estado de Michoacán
Civilización Tarasca.
146 (Clasif. L.B.) (1636)




Flauta de barro cocido.
Procedencia Estado de Michoacán
Civilización Tarasca.
145 (Clasif. L.B.) (1635)

Escala Natural. Dimensiones en milímetros.

CONSERVATORIO NAL. DE MUSICA
ACADEMIA DE DEMOTICA MUSICAL.
LAS TRES FLAUTAS DE LA CULTURA TARASCA.
LAM. 2
DIBUJÓ.....DANIEL CASTAÑEDA
CALCÓ.....VICENTE T. MENDOZA
MEXICO, D.F. NOVIEMBRE DE 1930.

la "gran embocadura" y sólo bastaría, por lo menos teóricamente, la aplicación de la fórmula de Bernoulli, con la corrección debida a Cavaillé Coll, hemos preferido el método propuesto por la Academia de Música Mexicana por las dos razones siguientes: su facilidad en las aplicaciones prácticas y sus exactos y palpables resultados.

Por medio de ese método hemos "trazado" la gama diatónica mayor, adicionada de la "cuarta" y de la "quinta" aumentadas (Fa sostenido y Sol sostenido), como puede verse en el diagrama de la lámina número 4; siendo de advertir que los sonidos de la gama diatónica mayor están trazados con líneas sin interrupción y los que corresponden a las dos notas extrañas con líneas interrumpidas.

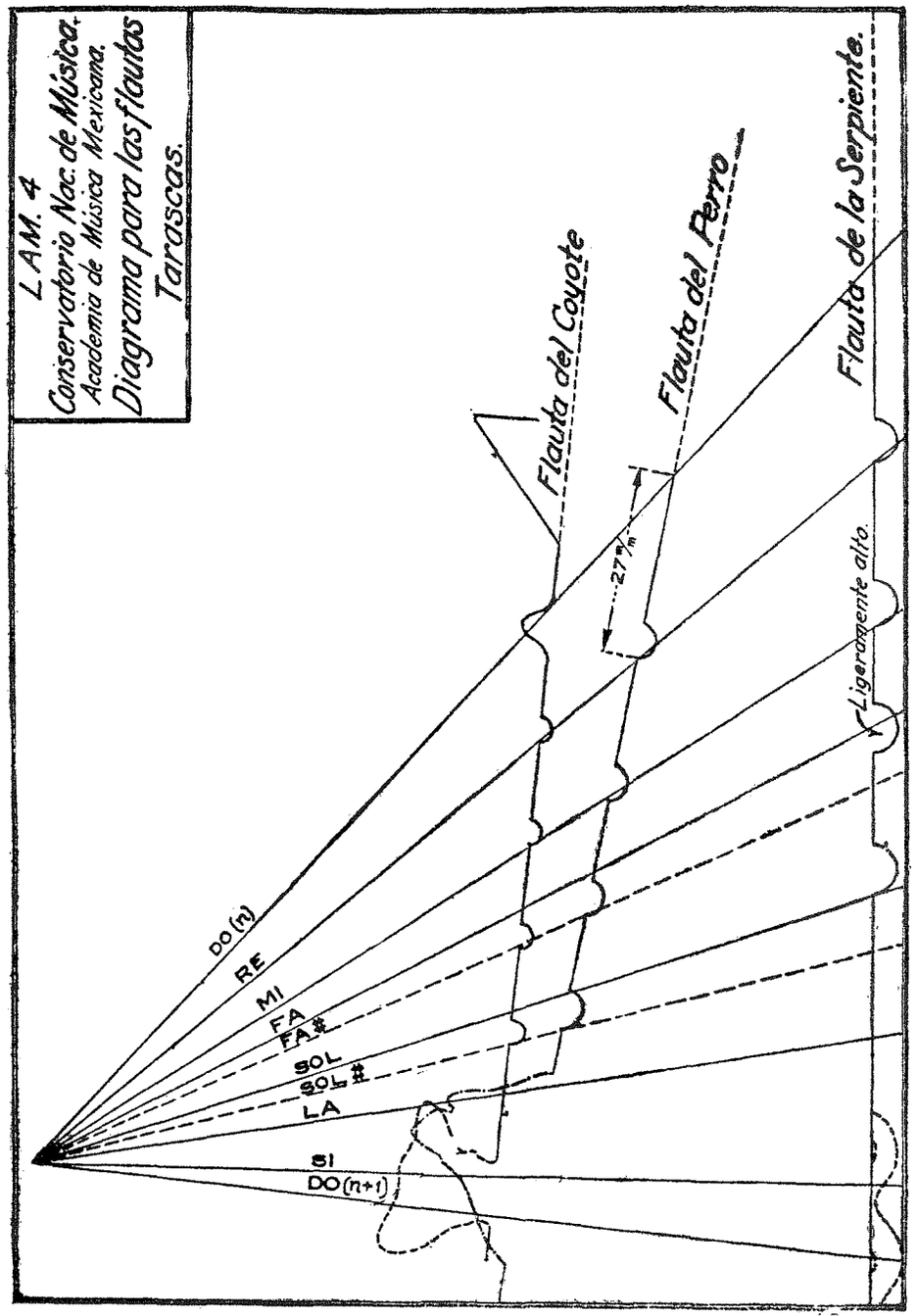
He aquí las relaciones utilizadas, que se expresan en longitud de tubos:

| Do | Re | Mi | Fa | Fa sostenido |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 8/9 | 4/5 | 3/4 | 18/25 |
| 1.0000 | 0.8888 | 0.8000 | 0.7500 | 0.7200 |
| Sol | Sol sostenido | La | Si | Do |
| 2/3 | 16/25 | 3/5 | 8/15 | 1/2 |
| 0.6666 | 0.6400 | 0.6000 | 0.5333 | 0.5000 |

Aplicando el diagrama al dibujo o fotografía correspondiente a cada flauta (lámina Nº 2) se obtienen los siguientes resultados:

1.—Para la flauta del "coyote" una perfecta y exacta correspondencia entre los resultados de la práctica y la teoría.

2.—Para la flauta del "perro" una perfecta y exacta correspondencia entre los resultados de la práctica y la teo-



ría, por lo que se refiere a sus únicas cuatro perforaciones existentes.

3.—Para la flauta de la "serpiente" una exacta correspondencia entre los resultados de la práctica y la teoría, excepción hecha del cuarto sonido (cuarta musical FA) que, según el análisis acústico, como puede verse con toda claridad en el diagrama ya citado, debe ser ligeramente ALTO con respecto al verdadero intervalo.

Queda, pues, probado en forma indiscutible que las escalas consignadas para cada una de las flautas tarascas en las figuras 1, 2 y 3, respectivamente, son las verdaderas y las UNICAS que pueden producir acústicamente los ejemplares citados.

Como el lector podrá darse cuenta, es verdaderamente asombrosa la exacta correspondencia entre las necesidades de la teoría acústica, expresadas por la ley teórica de Daniel Bernoulli, y la realidad musical que entrega cada una de las tres flautas tarascas, examinadas a la luz del método gráfico; pero más asombroso es aún el pensar cómo la cultura y la civilización tarascas pudieron llegar a semejante exactitud, verdaderamente notable entre pueblos que, hasta hoy y por falta de estudios por nuestra parte, siempre han sido considerados como inferiores a los que florecieron en épocas lejanas sobre los suelos del viejo continente.

Como nota final del análisis acústico, correspondiente a las flautas de nuestras culturas primigenias, conviene apuntar los siguientes hechos:

1.—Teórica y prácticamente la quinta (SOL) es *baja* para las flautas pentáfonas de escalas sin sensibles (5 ejemplares aztecas).



2.—Teóricamente la cuarta (FA) es *alta* para la única flauta que hasta hoy sabemos que la produce como sonido real de una escala. (Flauta de la "serpiente", cultura tarasca).

¿Qué pensar de esta "correspondencia" aborigen entre la "quinta" y su intervalo complementario, la "cuarta"? Cualquier hipótesis, con los pocos datos que hasta la fecha se tienen, por lo menos con respecto a la "cuarta", sería actualmente aventurada. Esperamos que el estudio de otros ejemplares de flautas aclare más esta cuestión de interés musical y acústico.

## UNA RESTAURACION ARQUEOLOGICA

Como ya hemos dicho, la flauta del "perro" está fracturada precisamente en el lugar donde se inicia la perforación que hemos designado con el número 4, es decir, en la última perforación extrema, y el fragmento que falta no se tiene. (Véase para mayor claridad la fotografía número 2). Esta circunstancia plantea, pues, el problema de arqueología musical relativo a su restauración.

Se trata de determinar científicamente la longitud del fragmento faltante, dando por verdaderas estas dos suposiciones, que el examen de los hechos permite elevar a la categoría de realidades teóricas y prácticas:

a). La flauta del "perro" sólo tenía cuatro perforaciones en el tubo.

b). La escala de la flauta del "perro" fue de 5 sonidos por tonos, es decir, que el primer agujero faltante era jus-

tamente el que corresponde a 1 tono (Si bemol-Do), siendo el Si bemol el sonido que falta y el Do el primero que realiza la flauta en su estado actual.

En estas condiciones, la aplicación del método gráfico entrega inmediatamente la solución del problema; y los éxitos obtenidos con respecto al análisis acústico permiten considerar esta solución como la verdadera. En efecto, como puede verse con toda claridad en la lámina número 3, para que las suposiciones de que hemos partido hayan sido realidad cuando la flauta del "perro" estaba completa, es necesario y suficiente que el fragmento faltante, continuando la forma del tronco de pirámide del tubo de esta flauta, tuviera la longitud de 27 milímetros.

Así, pues, los arqueólogos de nuestro Museo Nacional no tienen sino completar con yeso, cemento o barro, justamente en la longitud complementaria de 27 milímetros, el extremo faltante de la flauta del "perro" y cortar este fragmento adicional por un plano perpendicular al eje del instrumento, para obtener la restauración teórica deseada.

¿Corresponderá esta restauración a la realidad, es decir, que aumentados los 27 milímetros de que ya hemos hablado, oiremos el Si bemol, tónica teórica de la escala de la flauta del "perro"? Así lo esperamos, pues de otro modo fallarían, por una sola vez, los principios de acústica, o bien las hipótesis de que partimos, serían falsas, y muchas razones tenemos para pensar lo contrario.

## *NOTAS COMPLEMENTARIAS*

1.—Los ocho ejemplares de flautas, ya estudiados, pertenecientes a nuestras culturas aborígenes, que posee el



Museo Nacional de Historia y Arqueología (cinco pertenecientes a la cultura azteca y tres a la tarasca), se encuentran perfectamente clasificados por nuestros arqueólogos, con la circunstancia de que al establecer su clasificación no tuvieron la menor pista musical, sino solamente los datos de "procedencia" y "forma". En efecto, si nos entregaran los ocho ejemplares de que se trata, sin decirnos su procedencia, el análisis musical y acústico nos permitiría clasificarlos en dos grandes grupos, perfectamente caracterizados cada uno de ellos, y justamente reunidos en la misma forma en que la clasificación oficial del Museo lo ha hecho. A este respecto es justo dar un voto de confianza a la labor que desarrollan los competentes miembros de nuestra principal institución arqueológica.

2.—Los resultados obtenidos en el estudio de "Las flautas en las civilizaciones Azteca y Tarasca" nos obligan, por su naturaleza misma, a continuar nuestro ensayo de interpretación musical en otros ejemplares de flautas pertenecientes a estas mismas culturas. La Academia de Música Mexicana, del Conservatorio Nacional de Música, ya se dirige a los Museos del país y del extranjero con objeto de obtener los datos necesarios y las fotografías ilustrativas.

3.—Desde las columnas de "Música", Revista Mexicana, agradecemos al C. Director del Museo Nacional de Historia y Arqueología las facilidades que tuvo a bien dispensarnos para llevar a efecto este estudio; y, en particular, al profesor Porfirio Aguirre, quien fue comisionado para el caso, las atenciones y deferencias que tuvo para nosotros al mostrarnos y permitirnos manejar las flautas de nuestros mayores.

***Daniel CASTAÑEDA.***

# AGUSTIN LARA Y LA CANCION MEXICANA

*Por Luis SANDI.*

ANTE la conformidad de unos y el silencio de otros Agustín Lara se ha convertido en el representativo de la canción mexicana, en el artista popular por excelencia. ¿Es ésto verdadero? ¿Es en realidad la música de Lara un trasunto del alma popular, o es sólo un error de apreciación lo que ha motivado su fama en este sentido?

Para poder valorar un hecho es menester relacionarlo con el medio y con las circunstancias en que se produce. Hay que ver por lo tanto en qué medio y en qué circunstancias aparece Lara, que es un hecho indiscutible con su fama y su popularidad innegables. No vamos, pues, a negar los méritos de este compositor ni a discutir su preparación técnica, vamos simplemente a intentar verlo en el lugar que le corresponde y a reconocer a su obra la importancia que realmente posee. Lo hacemos porque a nuestro juicio los músicos cultos y el pueblo están equivocados en su opinión acerca de Lara; los primeros por pretender que es un desdoro ocuparse de una producción musical de ínfima clase,



según ellos, y el segundo por considerarlo un modelo imitable del sentir musical nacional.

México ha sufrido tres invasiones musicales en los últimos años: la de la música colombiana y cubana, la de la norteamericana y la del tango argentino. El tango y el jazz entraron francamente como música extranjera sin tratar de disimular su origen; la música cubana y la colombiana hicieron una invasión más diplomática; ha sido la suya, más que una invasión, una conquista. Llegadas a nuestras costas orientales —Veracruz, Yucatán— conquistaron fácilmente a la población un poco cosmopolita, un poco sin patria de los puertos. Ya esa conquista estaba preparada por la semejanza espiritual nacida del frecuente comercio entre los habitantes de los puertos cubanos y de los orientales de México. Hay más parecido entre las costumbres y contextura espiritual y hasta en la manera de hablar de un cubano y de un veracruzano que entre las de éste y las de un mexicano del centro o del poniente o del norte.

Por el tiempo en que la conquista estaba ya completamente hecha en la costa, empezamos a recibir visitas de cancioneros colombianos y de "sones" cubanos que alcanzaron entre nosotros franco éxito con sus canciones y bailables de melodía fácil y agradable y de ritmos penetrantes, sensuales y obsesionantes. Después fueron viniendo trovadores yucatecos y "sones" veracruzanos ofreciéndonos música cubana y colombiana hecha por mexicanos, y lo que antes aplaudimos como agradable música extranjera empezamos a sentirlo como conmovedora música nacional.

La música norteamericana llegaba a nosotros abundantemente, se empezaron a formar entre nosotros orquestas de jazz y comenzamos a sentir ultrajada nuestra integridad

nacional y nuestro patriotismo por la franca invasión y, con un admirable desconocimiento de nosotros mismos, nos acogimos, como en un último reducto de nacionalismo, en otras producciones de procedencia extranjera; en la música cubana y colombiana prohijada por nuestros costeños.

Más tarde ha venido la plaga del tango con sus melodías ramplonas, con sus "letras", monumentos de cursilería y con su absurda técnica de canto, a echarnos a perder definitivamente la vida; y nuevamente nuestro decoro nacional sufrió inquietudes.

En este momento desesperado apareció Agustín Lara haciendo música cubano-colombiana con letra de tango; y nuestro patriotismo se llenó de gozo.

Con estos antecedentes es imposible considerar a Agustín Lara como un representativo de nuestra música y de nuestra poesía populares. Es sí un compositor inspirado y fecundo y es también un poeta sincero. Su vida transcurrida por la naturaleza de su trabajo no entre el pueblo sino entre el hampa, se refleja en su producción artística. Es el artista de los bajos fondos sociales, de sus pasiones, de su vivir atormentado y equívoco que no tiene nada que ver con las pasiones y el vivir sencillo y diáfano del pueblo, de nuestro pueblo formado por trabajadores y campesinos sin historia y sin grandes complicaciones sentimentales.

Lara, tocador de música colombiana y cubana, resiente como compositor estas influencias; Lara, observador de gente de rompe y rasga, al saberse poeta lo es a la manera de Francois de Villon.

Lara ha alcanzado popularidad por sincero, no por mexicano; su arte no es el popular, es el de Lara; y así el pueblo se engaña al considerarlo como su intérprete o, lo que



es más frecuente, al querer encontrarse reflejado en su producción. Los compositores populares también se engañan lamentablemente al querer seguir sus pasos para alcanzar fama, porque no es la de Lara la música popular largamente explotable sino la música personal de un artista determinado que no tiene sentido ni razón de ser sino hecha por él mismo. La única cualidad de la producción de Lara es su sinceridad; la de sus imitadores ya no puede tenerla.

Los músicos cultos tampoco tienen razón de menospreciar la obra de Lara por ínfima. No es ni mejor ni peor que la que ellos sabiamente elaboran, es simplemente distinta. Merece su atención además por ser la primera que nos habla, quizá con demasiada minuciosidad, de la vida accidentada de nuestra picaresca.

*Luis SANDI*

# HISTORIA CRITICA DE LA MUSICA

*Por G. BAQUEIRO FOSTER.*

## LA MUSICA ARABE.
## PERIODO PREISLAMICO

SI el arte musical de los pueblos musulmanes deriva, como antes indicamos, de los sistemas persa y bizantino que, a su vez, fueron herederos de Grecia y Roma, es seguro concluir, puesto que en los fondos del canto árabe se encuentran abundantes raíces de antigüedad remota, que los cantos preislámicos provienen de los hebreos, asirios y egipcios.

La opinión de los historiadores que afirman que el arte musulmán empieza con la aparición del profeta es completamente inaceptable. A la preponderancia del criterio religioso sobre el científico se debe el que mucho tiempo se creyera que antes de este importante acontecimiento los árabes vivieron en la *Yahilya,* período de ignorancia. Hoy, gracias a la Etnografía, está completamente admitido que las tribus de Hedjaz y del Yemen poseían ya una música, aunque primitiva, bien caracterizada, de procedencia mesopotámica y egipcia y que sobre ella, más tarde, el arte griego y el arte persa, sucesivamente, imprimieron su huella, más o menos profunda.

No es mucho aún lo que puede decirse de la música árabe del período anteislámico, pero la floración poética de esa época, considerada por los musulmanes como el período más clásico de la poesía árabe, hace suponerla en un grado avanzado de su desarrollo.

Los historiadores europeos de ayer impreparados por completo



técnicamente, por su unilateralidad modal, encontraron demasiados primitivos los cantos de los camelleros del desierto, que clasificaron como una especie de salmodia sin ritmo, sin tonalidad y sin afinación, acabando por creer que fueron los artistas extranjeros quienes perfeccionaron técnica y estéticamente el *hide* y el *nasab,* géneros primitivos de los camelleros árabes. La investigación moderna, muy superior a la pasada, no sólo porque dispone de mejor material, sino por sus métodos y por la evolución del conocimiento, ha demostrado que aquellas salmodias, monótonas en apariencia, llevan en sí un rico contenido modal y rítmico, y que lo que se creyó desafinación no es sino un resultado natural de sistemas musicales desconocidos hasta hace poco, que han abierto nuevas sendas al arte e indicado posibilidades que hoy apasionan a compositores y eruditos.

El florecimiento a que llegó la música entre los musulmanes fué, lo mismo que en la literatura, eso sí, debido a la influencia extranjera y, particularmente, a la influencia persa que, en cuanto a instrumentos, introdujo el laud que no tardó en hacerse clásico, en substitución del adufe tradicional y, en cuanto a elementos estéticos, las múltiples formas modales impuestas a la música por su prosodia hablada.

La influencia griega fué entre los árabes, lo veremos después, teórica en su acepción más elevada. En cambio, la persa en cuya civilización Egipto, Fenicia, Asiria, Caldea y Grecia, es decir, Asia, Africa y Europa habían introducido elementos variados, sin afectar en el fondo su carácter original, fué más fuertemente artística, pero niguna intervención extraña llegó a modificar los rasgos esenciales del arte árabe que siempre conservó la poderosa vitalidad activa y contemplativa del beduino.

¿Puede decirse por lo anterior, que la intervención teórica de la Grecia sea un factor de menos importancia que la intervención artística de Persia?...

Como la historia musical de los antiguos pueblos, la árabe está llena de leyendas que pueden dar también mucha luz sobre su pasado

remoto. Una de estas leyendas refiere que la música es de origen divino.

El dios todopoderoso la inventa para distraerse, la enseñó también a los ángeles. Algunos de ellos alcanzaron una gran habilidad en este arte; pero, sobre todos, el arcángel Harit, quien más tarde debía fomentar la rebelión contra el Creador. Cuando el Padre de la Luz, para castigar a los espíritus sublevados contra su mando tres veces santo, los arrojó para siempre del Paraíso y los precipitó en los Infiernos, olvidó, en su justa cólera, que les había enseñado los maravillosos secretos de la "voz melodiosa".

Los ángeles caídos, entre los que se encontraba Harit, que había cambiado su nombre por el de Iblis, "el diablo", se aprovecharon de su saber musical para tentar a los hombres e inducirlos al pecado. Entonces comprendió Alah que había puesto un gran poder en manos de sus enemigos y resolvió quitarles la memoria musical. Pero Iblis había comenzado ya a enseñar a los humanos la música celeste y les había dado las primeras nociones del modo Asben. Sin embargo, en el momento en que el Creador del Mundo tomó su resolución, Iblis perdió la memoria. Esto fué una gran desgracia porque los hombres no pudieron acabar de conocer este modo divino.

Dios, dice una opinión muy extendida entre los místicos y los teólogos musulmanes, creó el principio del universo y le dió ese grado de perfección y de magnificencia que hace que todos lo reconozcan como la obra indiscutible de un poder divino. Habiendo resuelto en sus decretos inmutables poblar la tierra de habitantes, creó, en el mismo instante y antes de formar al hombre, todas las almas que en el transcurso de los siglos y de los tiempos determinados por él, debían animar el cuerpo de los mortales hasta el fin del mundo. Después de la formación de esas almas salidas de la inmensidad divina, el creador ordenó que los siete planetas y los otros cuerpos celestes se pusieran en movimiento. Las almas oyeron entonces la admirable armonía que producen los astros con sus movimientos cadenciosos. Pero entre esta innumerable multitud de espíritus puros que asistían al concierto planetario, unos gustaron más y otros menos,



el encanto de las armonías. Varios —fueron los menos— permanecieron totalmente insensibles.

La primera leyenda, puramente oriental, acusa la existencia de los modos árabes desde remotos tiempos. La segunda es una interpretación de las ideas griegas de Tolomeo, hablando como pitagórico, sobre la armonía de las esferas que dice que desde la Tierra a la Luna hay un intervalo de tono; desde la Luna a Mercurio un semitono; desde Mercurio a Venus, otro y desde Venus al Sol un tono y un semitono; de lo cuales se infiere que desde el Sol a la Tierra hay una quinta y una cuarta de la Luna al Sol.

*G. BAQUEIRO FOSTER*

# GLOSAS ARMONICAS

## LA SEXTA NAPOLITANA COMO FACTOR DE MODULACION

*Por José ROLON.*

### I

OCUPARSE de hacer la apología de un acorde quizá parezca exagerado, más aún tratándose de una modesta asociación de tres sonidos aparentemente desprovista de los prestigios de la novedad, y catalogada desde hace siglos entre el material armónico de la técnica clásica o tradicional. Y sin embargo, como lo veremos en el curso de este estudio, bien merece la pena ha poner atención especial en él, porque, por sus características esenciales de colorido dentro, naturalmente, de la sucesión; por su extraordinaria capacidad para abordar de la manera más atrevida, a la vez que desenvuelta e imprevista la modulación —en eso estriba precisamente el mayor encanto de ésta— a las tonalidades más complejas y lejanas, no existe ninguno dentro del clasicismo que, en tal sentido pueda equipararse y luchar con ventaja contra esa sencilla pero fuerte entidad sonora, que los ingleses denominaron los primeros, y después, con el transcurso del tiempo, tomó carta de naturaleza en el tecnicismo musical, con el nombre de Acorde de *Sexta Napolitana.*

Dicho acorde, que debe su nombre al empleo que de él hicieron por vez primera los ilustres maestros de la Escuela Napolitana del Siglo XVII, muy especialmente el célebre Alessandro Scarlatti, quien lo usó con todo conocimiento de causa, se coloca sobre el IV grado



como armonía de subdominante, en ambos modos, y se compone de una 3ª y 6ª menores. Algunos autores, d'Indy entre ellos, se complacen en identificarlo con el famoso acorde de Rameau llamado de *Sexta añadida* y consideran la 5ª solamente como sobreentendida.

Semejante agregación sonora completamente extraña al mundo tonal que algunos teóricos anticuados y rutinarios se habían formado, quienes erróneamente y de la manera más hermética circunscribían el horizonte armónico en dos gamas únicas: las escalas mayor y menor armónica, tomando como tónica el sonido inicial y final de las mismas, dió lugar a que aquellos al no poder explicar satisfactoriamente, ni la constitución de dicho acorde ni, lo que es más interesante, su función tonal, se conformaran monda y lirondamente en llamarlo de "préstamo", palabra que, por su indecisión y ambigüedad, no encaja, ciertamente, dentro de una teoría cuya base terminológica debería ser siempre toda claridad y precisión.

Por fortuna el moderno concepto de tonalidad se ha transformado considerablemente al aceptar la teoría de la interpretación de los acordes, en el sentido de armonías naturales —acorde mayor y menor— y conforme tal principio, la tonalidad continuará siendo la de *Do Mayor,* por ejemplo, si las armonías se interpretan según sus relaciones con el acorde de Do mayor: Ej.: 1, 2, 3, 4 y 5 lo mismo en lo relativo a *La menor,* ej.: 6, 7, 8, 9 y 10. Así la sucesión del ejemplo Nº 11 no creo que a nadie se le ocurriese actualmente sostener que no está integralmente dentro de la tonalidad de Do mayor, a pesar de la intervención de los acordes de La b, Fa menor y sexta napolitana, que por ningún caso podrían tomarse como modulaciones pasajeras. Ese mismo concepto nos hace, en consecuencia, aceptar "a fortiori" como perfectamente identificadas con las tonalidades de Do mayor y La menor, respectivamente, las escalas de los ejemplos 12, 13 y 14, las cuales nos dan la clave de determinados acordes que, sin ellas, serían absolutamente inexplicables tonalmente hablando.

Ese es justamente el caso de los teóricos de marras frente al acorde de *Sexta napolitana,* y porqué lo llamaban "prestado" a falta de una interpretación más concreta y racional.
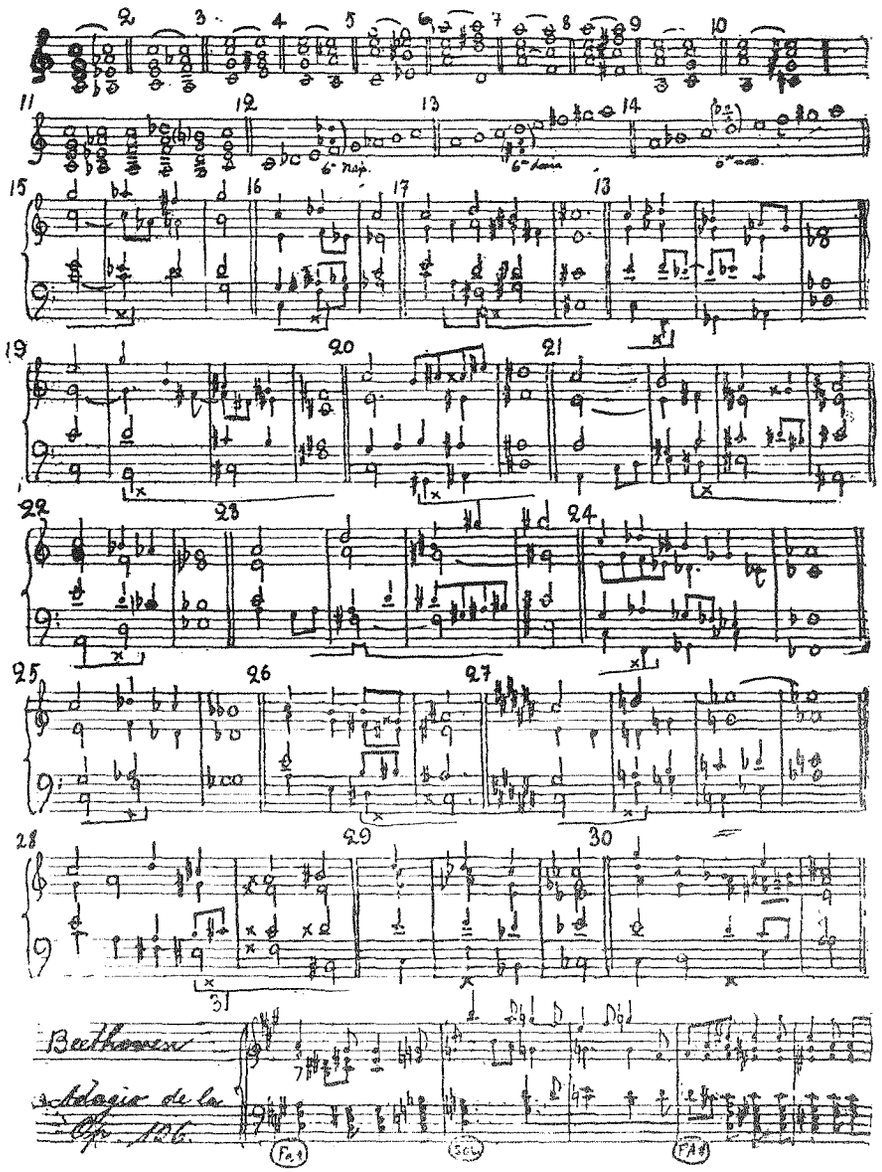
Como se ve, la escala del ej. 12, no es otra cosa que la "orien-

tal moderna" compuesta de dos semitonos esparados por un "trihemiton" y que desde el Siglo XVII, concientemente o no, empleaban los compositores napolitanos al usar el acorde que de su escuela tomó el nombre, como así mismo la escala menor del Ej. 14. En cuanto a la Nº 13, nos da el origen y la función tonal del acorde de 6ª dórica, que también nos servirá algunas veces en el transcurso de nuestro estudio, como nexo de modulación entre él y el acorde en cuestión. Una vez establecida la personalidad de éste, pasemos al estudio de algunas de sus posibilidades en el terreno de la modulación.

Si partiendo del modo mayor, queremos modular a la 5ª superior, Do, Sol —a propósito tomo la relación tonal más simple para poner de relieve el colorido especial que, no obstante la sencillez de dicho acorde, da a esa modulación elemental— y procedemos conforme al Ej. 15, el Acorde de *La bemol,* estrechamente emparentado con la tónica primitiva *Do* por medio del mismo *Do* y del cromatismo del *Mi* notas comunes, se convierte en "sexta napolitana" del nuevo tono *Sol Mayor.* El matiz que este acorde dá es notable a causa del súbito ensombrecimiento que el Acorde de *La bemol* produce —cuatro 5as. descendentes— seguido de no menos súbita luminosidad de la nueva tonalidad *Sol* situada a cinco 5as. ascendentes con referencia a aquél.

Evidentemente que si retiramos la 6ª napolitana, desaparecerá por completo la coloración que dicho acorde le dá, quedando tan sólo una vulgarísima cadencia.

Compliquemos progresivamente la relación tonal por orden de "quintas" ascendentes o descendentes: el Ej. Nº 16 nos proporciona la modulación al tono que se encuentra a cuatro 5as. descendentes de la tonalidad que se deja, —ésta de preferencia será de *Do mayor* o *La menor,* en el curso de los ejemplos para mayor claridad— es decir, de *Do* a *La* b. mayor. Aquí la modulación se opera por medio del acorde de sexta napolitana de *Do* convertido en subdominante del nuevo tono. El Ej. Nº 17 modula al relativo de cuatro 5as. ascendentes, con la particularidad que el acorde de *Re mayor* tiene dos funciones: de 6ª dórica de *La menor* —acorde anterior— y 6ª napolitana del tono final. El Ej. Nº 18 es una modulación a cinco 5as. descendentes: Do mayor Re *b. mayor* que se efectúa



por medio del acorde napolitano convertido en nueva tónica seguido de la fórmula de cadencia habitual. El Ej. Nº 19 modula a seis 5as. ascendentes por medio de la 6ª napolitana del tono final. El Ej. 20 modula al relativo de seis 5as. ascendentes por medio de la 6ª napolitana de *Re menor* la que antes fué dominante de *La menor* relativa del tono primitivo. El Ej. 21 modula a siete 5as. ascendentes: el acorde de *Si mayor* "dominante" de la dominante de *La menor*, tono primitivo, se convierte en 6ª napolitana del nuevo tono *La sostenido menor*. Ej. 22 modula a seis 5as. descendentes: el acorde de 6ª napolitana del tono primitivo se convierte en dominante del nuevo tono. Ej. 23 modula al *mayor* de siete 5as. ascendentes: aquí el acorde napolitano del tono final substituye al acorde de 6ª dórica del tono primitivo. Ej. 24 modula a ocho 5as. descendentes: el acorde de napolitano de *Do mayor* se convierte en dominante del II grado del tono final, Fa b. mayor. Ej. 25, el acorde de 6ª napolitana de *Do mayor*, tono inicial, se transforma en dominante del nuevo tono *Sol b. menor*, Ej. 26, el acorde de *Si mayor*, "dominante" de la dominante de *La mayor*, se convierte en 6ª napolitana de *La sostenido mayor*. Ej. 27, el acorde de *Re mayor*, 6ª napolitana del tono inicial se convierte en dominante de *Sol mayor*; éste a su vez se transforma en dominante de *Do menor*, relativo de *Mi b. mayor*, dominante de *La b. mayor*. Ej. 28. En este ejemplo llegamos al máximo de distancia: doce 5as. ascendentes. El acorde de *Re mayor*, 6ª dórica de *La menor* relativo del tono inicial, se toma como 6ª napolitana de *Do sostenido*; éste a su vez se interpreta como 6ª napolitana de *Si sostenido mayor*.

En suma, como ya lo hemos visto, con la intervención de ese acorde puede modularse de la manera más rápida a cualquiera tonalidad que sea, lo cual es posible también lograr con el auxilio de otros acordes, como por ejemplo, el de 7ª disminuída o los de 6ª aumentada. Pero, en tanto que éstos, como factores importantísimos que fueron de la técnica romántica, han perdido totalmente en la actualidad todos sus arrestos, al grado de estar por completo eliminados del acervo armónico moderno —hay que consignar que tampoco gozaron de franca aceptación en el estilo severo— el acorde de 6ª napolitana, por su doble aspecto de consonante, con la 5ª sobreentendida como lo usaron los clásicos, y disonante, con la 5ª efectiva chocando contra la 6ª añadida, como lo usan actualmente, lo mismo se amolda al estilo más puro, que al novísimo de extrema vanguardia. En apoyo de este aserto, me permito llamar la atención sobre una de las más bellas modulaciones pasajeras, (Ej. 31) que la escuela clásica nos presente, operada por medio de dicho acorde sin 5ª, y las de los ejemplos 29 y 30, cuyas sucesiones armónicas no creo que nadie podrá tachar de arcaicas ni de escolásticas, nos muestra el empleo del acorde referido con la 5ª, como medio de modulación moderna.



Como el asunto se presta a mil especulaciones, dejó a quienes haya interesado este estudio lo profundicen, que bien vale la pena.

## II

## RELATIVIDAD DE LA DISONANCIA

I se quisiera poner en aprieto a los músicos del mundo, bastaría formularles las preguntas siguientes que, de fijo, no podrían contestar de manera categórica: ¿Cuál es la frontera que delimita lo que, en términos técnicos, ha dado en llamarse, de manera convencional consonancia y disonancia? (1) ¿Dónde acaba aquélla?, dónde comienza ésta?

En efecto, desde el punto de vista netamente armónico, que es el que trataré, (2) la sola relación que podría tomarse como consonancia en el sentido absoluto sería la de 1 º 2; es decir la repetición de un sonido determinado a la 8ª superior o inferior. El resto es cuestión de especial sensibilidad y fineza auditiva; del hábito que éstas entrañen o, también, hasta de pura convención, como después veremos.

(1) La lógica acepción de la palabra disonancia sería "mal sonante", lo que está lejos de su intrínseca significación musical.

(2) Por lo mismo me abstendré de mencionar la relación matemática 1 : 1 considerada físicamente como el ideal de la consonancia por constituir, precisamente, la negación de intervalo, lo cual está fuera del propósito de este ensayo.

Para cerciorarnos de esta verdad, bastará echar una ojeada hacia el pasado, ese maestro supremo e infalible de todas las enseñanzas, e irnos directamente al momento mismo en que la música obedeciendo, como todo, a las apremiantes leyes de la evolución, hubo sentido la necesidad de ampliar sus horizontes, y dejando de ser monódica entraba en el dominio de la polifonia; —una polifonia rudimentaria y pobre ciertamente— es decir, hasta principios del siglo IXº.

Al buscar los maestros de esa centuria una nueva fuente de emoción estética, pues para su sensibilidad era ya insuficiente la monodia griega, discurrieron adicionarle aquella misma melodía, caminando paralelamente, a determinado intervalo de distancia, con lo que, de hecho, quedaba instituida la armonización del movimiento. ¿Cuáles fueron los intervalos elegidos? Por una intuición maravillosa se decidieron por aquellos cuyas relaciones acústicas son las más simples después de 1 : 2; esto es, de 2 : 3 (5ª justa) y 3 : 4 (su inversión 4ª justa) y que, si tomamos dichas relaciones como base de parentesco entre un sonido y otro, resultan los más allegados a la absoluta consonancia armónica.

Bien sea a distancia de uno u otro intervalo las melodías al acoplarse y marchar en el mismo sentido, formaban por fuerza interminables sucesiones de 4as. o de 5as. justas, y éstas ¡quién lo creyera! hicieron las delicias de los melómanos de cinco siglos: desde Hucbald de Saint Armand (IX siglo) hasta Adam de la Halle (XIII siglo). Ese sistema como todos lo saben, se llamó "diafonia" u "organum".

Al comenzar el siglo XIV sintióse ya un marcado hastío por aquel procedimiento rudimentario que, no sabemos por gracia de qué, se prolongó durante ese larguísimo período.

Entonces los músicos deciden emplear sucesiones nuevas y eligen las relaciones 3 : 5 y 4 : 5, es decir, la 3ª menor y mayor respectivamente las que, conforme a los físicos deben catalogarse entre aquellos que, por su distanciamiento del sonido fundamental, tendrían que seguir en grado de disonancia a la relación 3 : 4 y (1) progresivamente fueron cayendo en desuso los movimientos de 4as. y de 5as. de las cuales estaban ya ahitos.

(1) Es curioso consignar cómo para los músicos que practicaron la "diafonía" esas sucesiones eran completamente disonantes.



"Con tal procedimiento, que fue llamado "discantus" y que, en el fondo no es otra cosa que el primer ensayo de contrapunto a dos partes, dice un autor muy conocido del siglo pasado, la música *perdió en brutalidad*, pero también hay que reconocer que no ganó en riqueza, pues más bien se caracteriza por su extrema monotonía".

Gradualmente se fueron afirmando esas series de 3as. y de 6as. en el gusto de aquellas épocas, hasta la aparición del llamado "faux-bourdon", el cual consistía en progresión de 3as. y de 6as. a tres partes, lo que daba el efecto real de una serie de acordes de 6a., (1) que, como el "discantus", sistemáticamente sustituía a las 4as. y las 5as. Entonces la sensibilidad auditiva fué perdiendo a tal grado la costumbre de su sonoridad, producto de esas progresiones, que, los músicos de entonces definitivamente proscribiéronlas de su técnica. Semejante proscripción, natural era, trascendió a la legión de teóricos que, en todas las épocas, han seguido a las grandes etapas creadoras del arte. De ese momento data el dogmatismo musical, contemporáneo, pues al pretender aquellos teóricos haber encontrado una razón básica para legislar en una cosa que, en realidad, sólo era producto de una costumbre o de una convención, se apresuraron a formular un código, uno de cuyos principales puntos fue declarar duras y disonantes las 5as. en movimiento armónico, pero absolutamente consonantes en estado estático, por lo que prohibieron aquéllas de modo severo, y aceptaron las otras. En cuanto al intervalo armónico de 4ª justa en movimiento, sólo lo aceptaron como antes anotamos, acompañada de la 3a. inferior (lo que después se llamó acorde de 6a) y estáticamente, si estaba formado con el bajo, lo consideraron por completo disonante, a la par que las 2as., 7as. y 9as.; es decir, de

(1) En suma, series de 3as. y de 4as. superpuestas; la alianza de los dos intervalos hacía que, para los oídos de la gente de aquella época, fuesen aceptables las 4as. en tales condiciones; pero en cambio seguían siendo rechazadas en vacío.

aquellos que, conforme la terminología de aquel tiempo exigían "preparación" y resolución" (1).

De todo lo expuesto podemos resumir lo siguiente:

I. Que todos los músicos, comprendidos desde el siglo IXº, hasta el siglo XIII, usaron *invariablemente*, en movimiento armónico, las 4as. y las 5as. justas, las cuales encontraban armoniosas, dulces y *consonantes*. (Recordemos que también para los físicos son consonancias las 5as. y las 4as.).

II. Que, los compositores posteriores al siglo XIII, ya comenzaron a rechazar tales sucesiones por encontrarlas duras, desagradables y *disonantes;* aceptando, en cambio, como ideales de consonancia y de dulzura, las 3as. y las 6as. las cuales, hay que advertir, eran para los anteriores duras e intolerables. (Para los físicos son también disonancias) (2).

¿Cómo explicar, pues, tan grande y completo desacuerdo, si se toma en cuenta que, ni la constitución del órgano auditivo humano pudo haber sufrido un cambio tan radical, en el transcurso de esas cinco centurias, ni, muchísimo menos, el estado vibratorio resultante

(1) En la actualidad todos esos antiguos requisitos sólo se conservan en las Grandes Escuelas Musicales del mundo a guisa de disciplina escolástica y sin concederles ya el menor alcance artístico, ni mucho menos la importancia teórica que se les dió en los siglos XVI, XVII y XVIII, lo que viene a robustecer nuestra tesis.

(2) Landry en su interesante libro "La Sensibilité Musicale" (Alcan Ed. pág. 90), hace la siguiente clasificación, tanto más extraña y anacrónica, cuanto que fuè hecha en pleno 1930, en que la percepción auditiva de la juventud musical del mundo ha sufrido la más trascendental de las evoluciones:

"La relación 1-2, (octava) dice, puede considerarse como un parentesco más estrecho que simple consonancia. La de 2-3, (quinta) **estáticamente,** agradable al oído, en movimiento entre dos líneas melódicas, **nos es desagradable.** La relación 3-4 (cuarta) **netamente desagradable.** Las relaciones 4-5, 5-6 y 6-7 grande tercera mayor y menor, respectivamente de los físicos, y pequeña tercera menor, por largo tiempo han sido consideradas por los teóricos como disonancias, y, sin embargo, en todos los tiempos, por donde quiera que se ha practicado sistemáticamente la polifonía —Landry olvida los cinco siglos de "diafonia"— han sido tenidas como particularmente agradables para el oído".

Más lejos, pág. 97, da esta curiosa y peregrina explicación que, en realidad no se compadece con la lógica: "Una nota puede ser a la vez consonante acústicamente y disonante musicalmente" (?).



de tales combinaciones de sonidos pudo resentir la más mínima alteración?

Es que, cada época posee, como reflejo de sus costumbres y de su manera de pensar, una sensibilidad musical especial y propia, a la que el oído humano se va adaptando maravillosamente; es que, es imposible poder precisar, ni con cifras numéricas, ni con pretendidas leyes, lo que, sólo el gusto del día que se vive y las necesidades auditivas que aquél engendre tienen el derecho de dilucidar.

Muy interesante me parece consignar dos opiniones referentes a los conceptos consonancia y disonancia. Estas emanan de dos músicos de filiación por completo opuesta: uno de convicciones tradicionalistas y el otro ultra-revolucionario: Lavignac y Schoemberg.

El primero dice: "En realidad el límite absoluto entre consonancia y disonancia no existe; éste varía *conforme el grado de sensibilidad auditiva de cada cual,* y también *según la costumbre resultante de la educación;* todo depende *únicamente* de la *tolerancia del oído:* lo que es duro para Pedro podrá muy bien parecer agradable a Juan o Francisco; y tan difícil es discutir sobre esto como sobre gusto y colores" (1).

Schoemberg va, como es natural, más lejos aún: suprime radicalmente la antítesis entre consonancias y disonancias y llama a la primera "posición próxima y muy simple", y a la segunda "posición lejana y compleja", con relación al tono fundamental, y no admite, por lo tanto, más diferenciación entre ellas, que la relativa a distancia o grado. En tal virtud, al no existir, en realidad, según él, una separación definida y precisa entre ambos conceptos, por el mismo hecho, cuando elimina tal antinomia, suprime la noción estética de consonancia "bella" y disonancia "desagradable". Porque, al no ser ya opuestos los dos términos, en razón a que disonancia no constituye sino una relación más lejana de la tónica "imposible sería, dice, saber dónde comienza lo bello y cesa lo feo" (1).

(1) La Musique et les Musiciens, pág. 63, Ed. Delagrave, París.

(1) Arnold Schoemberg par Egon Wellesz, "Revue Musicale" de noviembre de 1926.

Como se ve, en el fondo de ambos criterios existe una gran paridad, no obstante la profunda distancia que estéticamente los separa.

Muy interesante me parece ésto, pues si admitimos tales tesis, de ellas surge un cúmulo de reflexiones y de enseñanzas.

Desde luego, que toda la codificación hecha hasta ahora con relación a la disonancia, y todos los preceptos normativos, que de tal codificación dimanan, son completamente arbitrarios y convencionales, puesto que, al no existir una precisa demarcación que separe ambos conceptos, se carece de base para imponerlos, y mucho menos aún, como generalmente se pretende, en calidad de "imperativo categórico"; que, consonancia y disonancia, como material estético, no tienen más valor que aquel que les da el uso y las necesidades auditivas de cada pueblo o raza, en épocas determinadas; que son los hábitos y las costumbres los que van formando el estilo de cada época o etapa del arte, y es, *precisamente*, ese estilo quien debe decidir y ordenar el empleo acertado de ambos o de cada uno de ellos, pues justamente en la unidad de ese estilo, y en la médula emocional que de él se desprenda, consiste la belleza única, auténtica y verdadera.

Que sean las 4as. ó 5as. en movimiento de los antiguos "diafonistas"; las 3as. ó 6as. de los "renacentistas"; las 7as. de los románticos, o las 2as. y 9as. del siglo XX, poco importa su empleo si éste obedece a una razón estética. Todas son consonancias si están en el sitio que cada estilo les señale; todas son disonancias —en el sentido absoluto de la palabra— si su uso es torpe y fuera de lugar; y, aunque parezca paradójico, podemos afirmar que, un acorde perfecto puede ser tan perfectamente disonante y desagradable, en determinado lugar de una obra construída a base de acordes complejos, como un acorde de trecena encajado en una composición de Orlando de Lassus o de Pierluigi da Palestrina.

Actualmente existen aún espíritus timoratos que se alarman por el auge creciente que, en la música de hoy, han tomado las relaciones acústicas lejanas, cuyo empleo declaran bárbaro, estridentista y decadente. Nada más injusto y erróneo: las 2as., 7as. o 9as. de la misma manera que las 3as. o 6as., 4as. o 5as. son valores musicales



de inmensa importancia estética, dentro de determinado estilo, provistos de toda la fuerza emocional que se les reclame. Hay más aún: tales agregaciones son, digamos así, el reflejo consiguiente de un estado suprasensible, producto de la evolución estupenda, por lo rápida y por lo demoledora, que, en el corto término de un cuarto de siglo, cambió por completo la faz de una estética considerada falsamente como única, definitiva e invulnerable.

El reinado de esas relaciones complejas llega escoltado por la vida trepidante y febril que nos tocó en suerte vivir. Abrámosles nuestro espíritu sin reticencias ni prejuicios; cultivemos, ante todo, de manera intensiva y constante nuestro órgano auditivo y preparémonos para lo que, de sorpresas en tal terreno, aún nos reserve el porvenir.

*José ROLON*

# BREVE ENSAYO ACERCA DEL RITMO

*Por Vicente T. MENDOZA.*

RITMO es el principio elemental en que se funda todo movimiento, considerado éste como el resultado del peso de los cuerpos sacados del estado de reposo y vueltos a él. En el cosmos el conflicto constante entre las dos fuerzas: centrífuga y centrípeta que establece la gravitación de los mundos, haciendo que las órbitas tengan una forma elíptica, produciendo el afhelio y el perihelio, la periodicidad con que estos fenómenos se repiten en un lapso de tiempo dado. Los soles atrayéndose y repeliéndose, al mismo tiempo que girando sobre sus ejes describen movimientos oscilantes que pueden compararse a una danza ejecutada por millones de astros. Ritmo en la naturaleza es la periodicidad de los fenómenos. Toda periodicidad, toda oscilación regular, toda alternancia, todo esfuerzo seguido de un reposo constituye el ritmo.

En nuestro mundo, es ritmo la alternancia del día y de la noche, de la tarde y de la mañana, la aurora y el ocaso, la aparición periódica de los cometas, de los planetas como Júpiter, Venus o Mercurio, las lunaciones en creciente o en menguante y la repetición con que la vida se nos embellece en la primavera y la insistencia con que el hombre verifica las misma faenas que el año anterior para después de la plenitud de los frutos hacer acopio de reservas con que resistir los cierzos del invierno. La vida también es ritmo, cuando es infancia o juventud nos sugiere el ascenso de una curva parabólica cuyo



clímax es la virilidad y cuyo descenso es rápido como de cosa pesada terminando en la ancianidad y la muerte o sea el descanso definitivo. Esta repetición con idénticas características de esfuerzo, de ascenso, de ligereza seguido luego por un debilitamiento, un descenso una caída inerte, marca el ritmo de la vida. Las generaciones renovándose constantemente y los hechos de la humanidad repitiéndose pueblo por pueblo y cultura por cultura en forma idéntica al desarrollo de la vida del hombre, es lo que constituye el ritmo del tiempo a través de la humanidad o sea la Historia y ha impelido a Spengler a dividir el estudio de ella en milenios para sentir de una manera más patente la periodicidad de sus acentos.

El hombre, que ocupa el centro del universo y puede dirigir sus miradas hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño inventó los aparatos que le sirven de acercamiento: el telescopio y el microscopio y siendo igual la vida en el mundo de los átomos que en el mundo de las estrellas, precisa estudiarla en el organismo humano para comprender que es idéntica en los otros dos. También la vida del hombre es rítmica: la acción y la reacción, la actividad y el descanso, el recuerdo y el olvido, y todas las acciones que ejecuta son normadas por leyes inmutables: el simple andar de isocronismo inconsciente, la marcha rítmica que hace menos fatigosas las grandes jornadas, la carrera o sea un ritmo violentado a tiempos breves, el salto o sea un ritmo de ascenso más impetuoso, y descenso más marcado y pesante, la cabalgata en que por medio de los movimientos del jinete se gobiernan los movimientos del caballo, la acción de remar y toda suerte de trabajo, para aligerar el cual siempre se acompaña con canciones, ya se trate de levantar grandes masas, de arrastrar pesadas moles, de socavar, de pulir, de partir piedra o cualquier otra clase de esfuerzo aislado o colectivo verificado con las manos solamente, con la pala, el pico o el cincel, y actualmente con el auxilio de las maquinarias en que se ha hecho todavía más isócrono el movimiento y los ruidos se repiten a intervalos iguales; los cantos se acompañan con movimientos que sugieren las actitudes de la danza, y estas canciones que se ajustan admirablemente con los movimientos corresponden a los trabajos especificados; los marinos que arrastran embarcaciones y los soldados, cantan melopeas lentas o vivas y de lineamientos muy sencillos; los pintores de pare-

des cultivan sin saberlo un arte melódico de lineamientos refinados, arias de ópera de gran estilo, y en los cantos de nuestro pueblo se comprueba el uso de los distintos géneros de canción según que los que las cantan sean de las riberas de los lagos, de las grandes planicies, de las montañas o de la costa, en donde se observa que al ritmo de la hamaca se aduna el ritmo de las olas, y todo esto se regula por medio de las pulsaciones del corazón y las vibraciones nerviosas que gobiernan la vida del hombre.

La expresión gráfica del ritmo la tenemos en los frisos con bajorelieves; tomando como ejemplo aquellos del Parthenón cuyas figuras de domadores se encuentran repetidas junto con sus corceles, al recorrer con la mirada los perfiles percibimos isócronamente los *arsis* y las *tesis* o sean los tiempos de alzar y los tiempos de caída representados por las cabezas y los brazos cuyas líneas ascienden y descienden periódicamente; sin contar con que en cualquiera estatua que consideremos, todo punto saliente en cualquier sentido, sobre todo si es ascendente, es rítmico puesto que está indicando una serie de esfuerzos y reposos que en la redondez estética de la obra adquieren periodicidad; sobre todo en aquellas en que el escultor ha buscado de propósito este objeto. Y en aquellas esculturas de grupos, entre los que podemos considerar el Laoconte que en todos sentidos se encuentra circundado por serpientes, toda su plástica es rítmica puesto que por cualquier parte que lo miremos encontramos las curvas repetidas, principiando por el conjunto retorcido que es como si dijéramos la síntesis rítmica o sea la forma total dependiendo del ritmo de las partes.

Según los principios enunciados todo está sujeto al ritmo, por consiguiente las artes y sobre todo las bellas artes tienen su existencia pendiente del ritmo, ya se trate del dibujo, del colorido, de la plástica o la arquitectura; pero las tres artes llamadas por antonomasia musicales: La Poesía, La Música y La Danza tienen sus raíces en él y él es la causa primaria que las rige.

Estas tres artes que se desenvuelven en el tiempo tienen por base la duración que el ritmo organiza: duración de sílabas en el verso, duración de sonidos en el canto, duración del gesto en la coreografía.



* * *

El ritmo en la Poesía, desde los tiempos más remotos, se sustenta en la alternancia de sílabas largas y breves cuya duración estaban en relación de 2 : 1. Pero hallamos que los principios rítmicos de la poesía han variado en el transcurso de los siglos: en los Poemas Homéricos, en los Osiánicos o los Vedantas no se obtiene la misma forma de dicción que en los poemas actuales y la razón es que lo mismo en el Griego antiguo, en el Sánscrito, el Hebreo, el Latín o el Alto Alemán, es decir, en las lenguas indo-europeas arcaicas, la acentuación rítmica se obtenía por medio de la cantidad prosódica de las palabras y actualmente la obtenemos por el número de sílabas que componen un verso dándole énfasis solamente a la penúltima sílaba de cada uno ya se trate de idiomas como el Francés, el Italiano, el Español, el Inglés o el Alemán moderno. Esta cantidad prosódica que no aportaba ningún *ictus*, ningún alargamiento de la sílaba, ningún énfasis; propiamente era un acento melódico puesto que de una manera suave y sin brusquedad elevaba solamente la entonación de la sílaba acentuada; de esta manera las lenguas antiguas usando las infinitas combinaciones de sus conjugaciones y declinaciones, obtenían la más amplia y hermosa variedad, como si dijéramos la más hermosa coloración, mientras que nuestras lenguas actuales se han hecho rígidas, cerebrales, incoloras, dejando a la idea la parte esencial de la expresión y descuidando la parte plástica del idioma, haciendo con los vocablos combinaciones casi al azar, sutiles y sin importancia.

En la danza, la utilización de estos mismos ritmos le daban tal morbidez, tal variedad, hasta obtener el Pean, el Ditirambo o la Cordase, danza saltada y turbulenta a tiempos fuertes o todas las otras danzas Dionisiacas que usaron los griegos y que solamente cuando eran mecánicas les aplicaban el acento fuerte.

En la antigua Grecia era el poeta el que daba el ritmo pudiérase decir marcaba el paso a los músicos y a los maestros de baile, siendo a la vez poeta, músico y bailarín, como en muchos casos lo fueron, representando, cantando y bailando sus propias obras, Eurípides, Sóphocles, Esquilo y Aristófanes.

Los pies rítmicos griegos o sean los metros que servían de cartabón para construir sus poemas determinando con sus repeticiones lo que entendemos propiamente por ritmo eran: el yambo, el troqueo, el anapesto, el dáctilo, el peón crético, los iónicos mayor y menor, y el docmíaco sin que esto quiera decir que sean todos, puesto que el espíritu griego siempre llevaba todas sus empresas hasta la especulación o sea hasta agotar la materia y nos son conocidos otros pies o metros que alcanzaban tantas combinaciones cuantas se logran por medio de cuatro números o sen las cuatro acentuaciones prosódicas aguda, grave, esdrújula y sobresdújula; dando como resultado un arte sonoro y musical de acentos majestuosos que lo acercan al lenguaje de los profetas, de las sibilas y los augures.

Este sistema de versificación prevaleció hasta los siglos XII y XIII en que fueron tomando cuerpo en Europa los idiomas romances, ya fuese como un caso de pseudomórfosis al contacto de diversas razas: nórdicas y mediterráneas o como una reacción de las conquistas verificadas; el hecho es que junto con las lenguas romances surgieron las métricas, poética, musical y coreográfica o sea la más brutal tiranía establecida en el terreno del arte, representada en poesía por la medida por sílabas, en música por la barra de compás y en la danza por los movimientos isócronos y las frases cuadradas.

Con la aparición del isocronismo el ritmo, ya fuese poético, musical, o coreográfico que hasta entonces se hubo mantenido en la más completa libertad, sujetóse dócilmente al metro, perdiendo en espontaneidad, pero ganando en posibilidades de conjunto puesto que desde este instante existe la manera fácil de acoplar tres o más cantos así como la aparición de los conjuntos instrumentales hasta llegar a la gran orquesta que conocemos sin la cual sería imposible o al menos muy difícil esta inmensa conquista.

* * *

El ritmo en la Danza de los primitivos basado en movimientos mecánicos de un valor primordial como son la marcha, la carrera, el combate y toda suerte de esfuerzo en el trabajo, o aquella de origen religioso, cuya persistencia por días enteros tiene que estar garantizada por tóxicos y exitantes para poder resistir sin desmayo las grandes fatigas que les impone; el ritmo en la danza, decíamos, tiene como equivalencia con las sílabas cortas o largas de la poesía el peso del cuerpo y la fuerza del miembro que ejecuta el movimiento, así como la fracción de tiempo en que se verifica, estableciendo de hecho diferencias de tiempo y de intensidad para todos los movimientos. El cuerpo humano apto para producir toda una gradación, una gama sin límites de gestos o actitudes, ya de triunfo, de abatimiento, de espera, de impaciencia, de sospecha y de incertidumbre, de júbilo o de amargura, establece de hecho un sin fin de combinaciones, de pasos, de evoluciones que repetidas periódica o sucesivamente se transforma en ritmo puro. Sabido es que aún siendo anatómica y biológicamente iguales los hombres, cada pueblo tiene una manera particular de caminar, de correr, de sentarse, de comer y aun una apostura que los distingue de los demás pueblos, la simple estilización de la manera de andar de una raza nos lleva a diferenciaciones rítmicas de lo más variado. El mismo sistema de métrica usado por los griegos para su poesía, ya lo dijimos, les servía para su orquéstica o sea la danza, de modo que los pasos de los mimos y bailarines se ajustaban exactamente a la prosodia de los versos que acompañaban la tragedia, formando de esa manera la unidad estética que era tan apreciada entonces y que nosotros no podemos lograr en nuestras producciones y, el principio vital, la fuerza y el movimiento siendo uno en canto, música y danza se reforzaba en tal forma que el espíritu ático, el alma apolínea quedaba completamente satisfecha puesto que todo el pueblo acordaba las pulsaciones de su ser al ritmo de la tragedia representada dando en síntesis la mayor unidad espiritual que jamás pueblo alguno haya logrado.

Pero una nueva alma substituyó aquella de la antigüedad y nuevos conceptos se establecieron y al surgir la métrica, las tres hermanas gemelas cuya disolución parecía imposible se divorciaron durante mucho tiempo y se creó una forma especial que rigiera la danza aprisionándola todavía más que a la poesía y a la música dentro del isocronismo de una métrica mezquina, que le señalaba celdas opresoras, y con dos o tres suertes de ritmos se le obligó a dar expresión y tener vida. Y nacieron el vals, y la pavana, y los bailes de Corte; y la furlana, la tarantela, la jota, la seguidilla y todos los bai-

les y danzas populares pero siempre dentro del mismo cartabón métrico a dos, a tres o a cuatro tiempos y tras siglos de esclavitud y décadas de esfuerzos, gracias a la acometividad desplegada por los artistas rusos, músicos, libretistas escenógrafos y corifeos del Cuerpo de Baile Imperial Ruso, la pobrecita danza se liberta poco a poco del suplicio métrico y trata de romper el isocronismo musical que le estrangulaba para ponerse al frente de su nuevo destino: *el Ballet*, que de ritmo mudo, de música objetiva y visual se ha transformado en línea, color, sonido y movimiento y con el auxilio de Falla, Ravel, Respighi, Strawinsky; Picasso, León Bakst, Laprade; Fokine, Nijinsky, Karsavina, Ida Rubinstein y Ana Pavlowa, así como de Sergio Diakhilief y otros espíritus invencibles vuelve a hermanarse con la música y adquiere otra vez sus antiguas prerrogativas de arte supremo rompiendo los barrotes de acero del compás.

* * *

La concepción más pequeña que tenemos del espacio es el punto, concibiendo este punto como una sucesión obtenemos la línea, atribuyéndole un peso y suponiendo una fuerza que eleve ese peso en determinado instante y en otro le abandone obrando en forma alternativa, obtendremos el esquema gráfico del ritmo: por ejemplo, el perfil de una serranía o un lomerío; en síntesis, ascenso y caída periódicos en vista de una fuerza que rompe el equilibrio de los cuerpos para luego abandonarlos a la ley de la pesantez de los mismos.

Ahora bien, en Música, substituyendo el punto por el sonido, la repetición de sonidos nos daría el punto estático en el espacio, para concebir la línea tenemos que atribuirles diversa entonación, porque de lo contrario, aun suponéndoles dotados de movimiento bajo la influencia de los acentos métricos, nos darían un efecto isócrono sin vida; bajo el aspecto de sonidos de diversa entonación obtendremos lo que aceptamos como línea melódica en sus dos aspectos: ascendente y descendente y aún así la melodía que sube y desciende por sistema no nos ofrece todavía las características de vida y de belleza, es preciso dotar a los sonidos de peso y que una fuerza interna, potencial, imprima a ciertos intervalos de tiempo un nuevo impulso que a pequeñas dosis esté mateniendo virtualmente la vida,



esté reforzando el movimiento, rompiendo y restableciendo las leyes de la pesantez del sonido.

La correspondencia de la sílaba y del gesto en Música es el sonido, la correspondencia del metro poético y la actitud mímica es el motivo rítmico o sea la alternancia de sonidos cortos y largos, de sonidos ligeros y pesados en una sola entidad fácilmente comprensible y analizable. Toda la rítmica griega que derivada de la prosodia natural de las lenguas nos produjo la maravilla de la Ilíada y la Odisea, las Odas Pindáricas y los Epigramas Anakreónticos, la que aplicada a la coreografía en las tragedias nos legó la incomparable trilogía de Orestes o el Edipo Rey de Sófocles, llegando hasta la Pírrica y la Cordace, cupo íntegramente en la Música y evolucionada a través del tiempo, estrangulada casi por la aparición del *Arte Mensurábilis* se sobrevive a sí misma y en lugar de languidecer bajo la opresión del metro, como todo lo vital, lo cósmico, se adapta y produce nuevas modalidades, y tras los ritmos normales humanos que usara la música posterior a Palestrina, inclusive la del Romanticismo, —potencialmente humana— surge la comprensión de los ritmos macroscópicos y microscópicos del universo y todavía más, una infinita gama pulsatoria que va sin interrupción desde la rítmica del átomo hasta la del éter formando toda una teoría rítmica Cosmogónica y Cosmológica que entra y sale de sí como de una eterna fuente de vida.

Y todo en música es ritmo de acuerdo con este enunciado: desde el motivo de dos tiempos, uno ligero y otro pesado; desde el inciso de dos compases, uno ligero y otro pesado; y la frase de dos incisos, y el tema de dos frases, y todas las *formas binarias* y así sucesivamente en los demás órdenes superiores.

Pero en contraste con el ritmo de la antigüedad que como el alma apolínea tendía a la materia inerte—mensurable y tangible—el ritmo de nuestra época es espacial, es decir, de un ritmo macroscópico en redondas, blancas, negras, corcheas y barras de compás, como lo usaron Bach y todos los polifonistas, Beethoven y todos los Románticos, ha derivado el alma fáustica de nuestro siglo un ritmo vi-

bratorio a fracciones pequeñas tresillos, dobles corcheas, seisillos, etc., tal cual lo usan nuestros músicos de hoy: Ravel, Falla, Schoemberg, Strawinsky y otros, y por si no fuere bastante del mismo modo que del arte homófono transformándose surgió la polifonía y del principio tonal nació la politonalidad, del ritmo practicado hasta la pasada centuria ha surgido la poliritmia que ya ha impuesto sus pragmáticas al mundo.

El ritmo como material estético está sujeto a las leyes de la consonancia y del conflicto: dentro del isocronismo métrico hay consonancia rítmica cuando los acentos rítmicos concuerdan con el acento métrico reforzándolo, hay conflicto cuando se quiebra la ley de la simetría y el acento rítmico burla el instante de inflexión produciendo un sobresalto en el oyente que espera a tiempo fijo la acentuación rítmica preestablecida.

Consideremos ahora algunos casos: 1º—En el realismo de Moussorgsky sin simetría en los incisos, períodos o frases, su concepto de forma totalmente apoyada en las sugestiones motrices del texto le llevan a realizar su concepción en un ascenso y descenso único, sin periodicidad. Estas obras tienen como espíritu un ritmo a fracciones pequeñas cuyo análisis no es aparente y que se ingerta de tal modo a la obra que pasa por inadvertido.

2º—Inversamente, el ritmo estático de Debussy en su Peleas, cuyas enormes pulsaciones, demasiado alejadas de las normales del auditor, se deslizan casi insensiblemente y de las cuales brotan otras tan pequeñas que hacen el ritmo etéreo, impalpable, de donde deducimos que dentro de los ritmos macroscópicos están enraizados multitud de ritmos microscópicos de la misma manera que, dentro de las enormes vibraciones de la radio-difusión nos llegan las vibraciones de toda suerte de sonidos musicales.

3º—Hay ritmos que, como el de Moussorgsky, la melodía de Schubert, las formas de Beethoven o la orquesta de Strawinsky, rompen todos los principios establecidos, ni repeticiones, ni simetrías, sino un conglomerado sonoro fluido, fluido, fluido y este es el secreto eterno que sólo el genio conoce: la espontaneidad, en donde la perfección ideológica sobrepasa los axiomas humanos extraídos con el análisis del hombre para el hombre; pero no para el genio.



En suma, el ritmo, esencia de la música, una de las tres notas de la inmensa triada de donde brota el arte de los sonidos-melodía, harmonía y ritmo-inasequible e impalpable, maleable dentro de la cárcel celular de la métrica, siguiendo las tendencias libertarias actuales, lo mismo en política que en arte, tiende a quebrantar la barra de compás y a reinar autónoma como en las épocas pueriles de la humanidad.

*Vicente T. MENDOZA.*

# LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

*Por Ana C. de ROLON.*

## PARIS

UNO de los principales acontecimientos del principio de temporada, fué el concierto del Théatre de Champs Elysées con la orquesta Straram, en que Richard Strauss dirigió algunas de sus obras.

El programa de este festival fué formado con juicio inteligente, en él figuraban obras que se realzaban al oponerse, se explicaban al contrastarse y podían ser justamente avaloradas al sucederse con admirable lógica. Esto contribuyó sin duda a que el festival fuera un éxito no obstante que la estética de Strauss está bastante alejada del espíritu francés.

Como primera parte: el *Don Juan* en donde si bien es cierto que Strauss muestra toda su personalidad, su música no tiene esos desbordamientos torrenciales que en algunas otras de sus obras la ahogan. Aquí sus temas son nobles y el desarrollo sobrio, lo cual no le sucede con frecuencia.

Después de esta obra fácilmente comprensible, Strauss puede arriesgar su terrible *Zarathustra;* enloquecedor con sus risas y danzas que pretenden arrastrarnos en una "Ronda Universal" y aplastante con tanto material acumulado cuyo enorme peso sería llevadero si se tratara de magnificencias, pero justamente la invención se debilita, la idea vacila, la risa carece de distinción y la danza de dignidad. Sólo al final, con los pasos de Zarathustra que se aleja, hay una feliz peroración.



En la *Suite de Couperin,* homenaje al genio francés, sorprende encontrar los acentos discretos de juventud, claridad y seducción que constituyen el espíritu del *Gran siglo,* gloria de los franceses.

*La Burlesque* para piano y orquesta prueba ante todo que es muy difícil escribir en el estilo burlesco.

Por último *Muerte y Transfiguración,* obra que desde hace tiempo figura en el repertorio de todos los grandes centros artísticos, afirmó el éxito de Strauss.

No obstante las reservas que con todo derecho pueden hacerse, el hombre que escribió *Salomé, El Caballero de la Rosa, Till Eulenspiegel,* etc., es sin duda una potente personalidad musical de nuestra época, tanto por la grandeza de sus concepciones y la riqueza de su realización como por la increible flexibilidad de su talento.

* * *

## PRIMERAS AUDICIONES

*Orquesta Colonne.*—Director: G. Pierné.

*Daniel,* segunda parte del poema sinfónico de Marcel Laisne: *Israel Captif,* está inspirada en un fragmento del libro de Daniel y es una suntuosa página de orquestación muy llena.

Su autor se manifiesta un verdadero músico tanto al desarrollar una fuga como al combinar los diferentes timbres y aunque su obra se resiente de la doble influencia Wagneriana y Franckista esto no le impide expresarse en un lenguaje muy personal. Su sólida construcción es una cualidad sobre todo en una época en que existe la tendencia a satisfacerse frecuentemente con la primera improvisación sin someterla al control de la autocrítica.

*La Masque de Comedie* de Paul Pierné, poema sinfónico para cello y orquesta inspirado en unos versos de Tristán Klingsor y construído en una forma rígida sobre un solo tema, pertenece netamente al dominio psicológico y pretende traducir un estado de alma. Musicalmente es una página interesante por su sensibilidad y discreción, así como por el hábil manejo de la orquesta. En cuanto al argumento tan poco musical en que el autor se inspira y que adjunta como texto explicativo: El estado de alma del poeta preocupado por disi-

mular su pena o sus penas bajo la máscara de la alegría... es preferible no tomarlo en consideración.

*El Poeme basque* de Philippe Gaubert está escrito conforme a una estética diferente; no interpreta ningún texto literario, sino que traduce las impresiones del hombre ante la naturaleza. Gaubert emplea en su obra temas de atmósfera, podríamos decir: el tema del pastor, el canto de los montañeses, algunos temas de fiesta popular vasca, un tema de danza española, fandango. Más bien que de una interpretación se trata de una pintura.

* * *

*Orquesta Lemoureux.*—Director: Albert Wolff.

*Le joli jeu du furet* de Roger Ducasse está inspirado en una conocida canción popular y escrito en forma de scherzo. Después de una clara exposición el tema se desmenuza y cada trozo sirve para formar el desarrollo rehaciéndose al final en un formidable unísono.

Esta simpática recreación muestra una bonita musicalidad y una hábil orquestación.

*Letanías de Timoty* Matew Spelman (compositor americano) cantata para soprano *solo*, coro de mujeres y orquesta, texto de la poetiza americana Leolyn-Louise Everett.

Tal como lo hace preveer el nombre de "Letanías", la soprano propone el tema de las invocaciones a las hermanas religiosas reunidas para la oración quienes contestan en coro.

La obra es de un gusto delicado y sobria melancolía. La escritura a la vez ligera y firme, mantiene a la voz y al coro en un justo plano expresivo. La orquesta intencionalmente en segundo término, guarda en el conjunto la atmósfera de recogimiento y conmovedora sinceridad.

*El Preludio fúnebre* de Van Dyck, homenaje a los dos primeros héroes del Atlántico, muestra el talento de un músico distinguido que se revela en una orquestación plena, en la riqueza de armonía y en la seguridad al planear y desarrollar las ideas.



* * *

*Orchestre Symphonique de Paris.*—Director: Vladimir Golschmann.

*El Cortejo de divinidades infernales* de Marcel Mihalovici, forma parte de la Opera en un acto "El Intransigente Plutón" hecha sobre un fragmento del *Carnaval de Venecia* de J. F. Regnard; fué escrito en 1928 y ejecutado la primera vez ese mismo año por la Orchestre Philarmonique de Praga bajo la dirección de Ul. Talich y el siguiente año por la Philarmonie de Bucarest dirigida por G. Georgesco. Es un scherzo de forma muy libre, sin el tradicional trio y sin *Reprise* propiamente dicha. Como en la mayor parte de sus obras Mihalovici guarda el estilo popular rumano en ciertos ritmos y fragmentos melódicos sin que para ello haga uso directo del Folklore.

Esta pintoresca página sinfónica de enérgico y sombrío colorido, está llena de hallazgos de ritmo y demuestra gran habilidad en la disposición de las perspectivas sonoras.

* * *

Dirección: Hermann Scherchen.

*Suit Romántica* de Max Reger compositor alemán muerto en 1917 a los 44 años, poseedor de una gran técnica contrapuntística y de una orquestación rica en combinaciones sonoras.

Esta *Suite* un poco larga tiene un agradable colorido en tonos grises y el *Scherzo Valse* es de ingeniosa invención.

* * *

*Concierto de música rusa.*—Dirección: Ivan Boutnikoff.

*Carnaval* obertura para órgano y orquesta de un *Andante* lejano murmurado por el órgano solo y flanqueado a un lado y otro por un Allegro de orquesta, luminoso y en continuo movimiento.

No se descubre en esta obra ninguna innovación ni la voluntad de hacer algo inesperado y sin embargo acusa una fuerte personalidad.

*Las Campanas*, poema para orquesta, solistas y coro, de Serge Rachmaninoff, inspirado en Edgar Poe, detiene la atención por la grandeza de su concepción y la maestría de la escritura.

Este poema debería hacernos partipicar de la vida de las campanas en sus cuatro aspectos: las campanillas del trineo, las campanas nupciales, las que piden auxilio y las que doblan a muerto; y sin embargo el carácter musical de las tres primeras partes no presenta oposiciones suficientemente marcadas para producir impresiones tan diversas.

Sólo la última parte, las campanas que doblan a muerto, con un emocionante solo de corno inglés responde a lo que de ellas se espera. Además el estilo que domina es esencialmente dramático en lugar de ser del más puro lirismo.

*LE DIVIN POEME: Luttes, Voluptés, Jeu Divin*, de Scriabine, muestra su personalidad musical, literaria y filosófica. Estas tres etapas de la liberación del individuo hacia el gozo puro, son un excelente pretexto para las tres partes tradicionales de la Sinfonía. De hecho el *Allegro* inicial reviste la forma clásica "sonata".

El *Adagio* afirma la ley artística en virtud de la cual la eficacia del "efecto" disminuye en razón directa de su prolongación. Scriabin comete el enorme error de permanecer demasiado largo tiempo en el mismo nivel sentimental y en el mismo grado de tensión y por lo tanto por más bien logradas que estén esas voluptuosidades por la tensión del sonido en el seno de la pasta armónica acaban por cansar como cansarían también, hechas realidad plástica. El *Final* que debería ser la parte culminante de la obra está exageradamente encogido; después de haberse prodigado en las dos primeras partes el autor se encuentra falto de aliento y comete un grave error de proporción. El *rappel* final de los tres primeros temas es filosóficamente injustificado y deja la impresión de gran convencionalismo.

* * *

## *CONCERTS PRIVES DE L'ECOLE NORMALE DE MUSIQUE.*

Siguiendo la orientación isntructiva que Cortot ha dado a estos programas que él personalmente dirije , ofreció en el primer concierto de la presente temporada el *Concert dans le gout theatral* que



forma parte de una serie importante de obras de este mismo carácter escritas hacia 1724 y que han quedado inéditas. Gracias a la reconstrucción hecha por Cortot fue presentada por primera vez esta serie de once piezas adorables en las que con sus diferentes timbres los instrumentos resaltan uno tras otro.

El Concierto para piano y orquesta de Germaine Tailleferre, hecho según la estética de los *Six* aplicada sin exageraciones, es una obra que respira juventud y espontaneidad.

La *Sinfonía* de Wagner sin ser una obra maestra constituyó la parte más curiosa del programa .Escrita cuando su autor tenía diecisiete años fué ejecutada entonces con éxito en Alemania y después se creyó perdida, encontrada cincuenta años después, fué presentada en este concierto por primera vez en Francia. Si Wagner confiesa haber estado impresionado por la *Heroica* se puede afirmar todavía más, pues aparte de la introducción lenta en que el futuro Wagner se desprende del nimbo en que lo envuelve su admiración por el maestro de Bonn y deja entrever los embriones de *La Compasión de Sieglinde* y de la *interrogación del destino* las otras partes están sencillamente calcadas sobre la IIIa. de Beethoven. La construcción es sólida, la orquesta suena bien, la obra es en suma agradable y sobre todo de gran interés retrospectivo.

*Maledictión* de Liszt para piano e instrumentos de cuerda, obra póstuma no conocida, de una gran *exaltación y elocuencia*.

*Concerto grosso* en el que Ernest Block trata de escapar de su primer estilo adoptando otro más severo y que conviene mejor al carácter de esta obra. El *preludio* muestra que su autor es excelente músico; la *Fuga* es ingeniosa y está llevada con firmeza. En el *final* el autor puso un pout-pourri de aires populares; esta forma, consagrada por un maestro ilustre, requiere una arquitectura más sólida.

*Ana C. DE ROLON.*

# Actividades Musicales en la República

*Por David SALOMA.*

## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.

EL Conservatorio Nacional de Música celebró en el Anfiteatro "Bolívar" de la Escuela Nacional Preparatoria, los siguientes actos: su Serie reglamentaria de audiciones de alumnos correspondiente al año escolar de 1930, audiciones que tuvieron efecto los días 16, 23 y 26 de noviembre. Un Concierto extraordinario a cargo de la Orquesta del Plantel, habiendo estado la dirección encomendada a los maestros Chávez, Rolón y Revueltas, este Concierto tuvo lugar el día 30 del mismo mes, y la solemne Clausura de Cursos en la que tomó parte el Coro del Conservatorio y la Orquesta Sinfónica de México, se ejecutó la Novena Sinfonía de Beethoven.

## ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO.

Seis magníficos Conciertos efectuados en el Teatro Arbeu, los cuatro viernes de noviembre y dos de diciembre, constituyeron la Temporada de 1930, de esta Agrupación Sinfónica, bajo la dirección del Maestro Carlos Chávez. En los programas figuraron obras de positivo mérito, tanto de autores extranjeros como nacionales; se ejecutaron en primera audición en esta capital, el Concierto para piano de Rimsky-Korsakoff, "El Vaso de Dios", Ballet de Domínguez y "Noches en los Jardines de España", de Falla.



## ATENEO MUSICAL MEXICANO.

La Sección de Maestros del Ateneo Musical Mexicano, organizó un Concierto que tuvo lugar el día 13 de diciembre, dicho Concierto estuvo a cargo de la Srita. María del Refugio Nava, quien interpretó en el Violoncello escogidas obras de Corelli, Popper, Bach, Dumas, Schumann y Tschaikowsky, el acompañamiento al piano estuvo a cargo del profesor Rafael Romero.

## SOCIEDAD DE MUSICA DE CAMARA.

La Agrupación Artística de esta Sociedad, dirigida por el Profesor José Rocabruna, llevó a efecto en la Sala Wagner, los últimos domingos de noviembre y diciembre de 1930, sus Conciertos de costumbre: entre las obras que formaron los programas figuraron diversos Conjuntos de Cuerda y de Piano y Cuerda, la interpretación de ellas estuvo a cargo de los señores José Rocabruna, Arturo Romero, César Quirarte, Manuel Torres, Jesús Torres y Miguel Cortazar.

En el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, se efectuó el 16 de diciembre, un Concierto extraordinario de la Asociación Alemana de Música de México, el programa estuvo formado exclusivamente con Valses de Strauss y Villanueva, dirigió el Maestro José Rocabruna.

## CONCIERTOS DIVERSOS.

La distinguida pianista Angela Tercero, ofreció al público capitalino el día 21 de diciembre un Concierto en el Anfiteatro "Bolívar", en este Concierto tomaron parte las Sritas. Hortensia Souza, Elizabeth Cassaubon y Esperanza Alarcón y el Cuarteto Clásico de la Secretaría de Educación, se ejecutaron obras escogidas de autores clásicos, románticos y modernos.

El pianista Huberto G. Artime dió en el Teatro Arbeu un Concierto el miércoles 26 de noviembre ejecutando obras de Brahms, Bach-Liszt, Prokofieff y Pick-Mangiagalli.

## ACADEMIAS DE ENSEÑANZA MUSICAL.

El Maestro Luis Moctezuma, presentó en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria a sus discípulos: María Luisa Kruger, quien dió un recital de piano el 12 de noviembre; al Sr. Fernando Puig en un Recital efectuado el 1º de diciembre y a la Srita. Emilia Calderón, quien interpretó el 3 de diciembre un interesante programa.

La Srita. Josefina Gutiérrez Topete, ofreció al público de México, un Concierto de piano el 29 de diciembre en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, la Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del Maestro José Rolón, tuvo a su cargo el acompañamiento; la Srita. Gutiérrez Topete hizo sus estudios en la Academia Rodríguez Vizcarra. La Escuela Libre de Música y Declamación suscribió las invitaciones para el Recital de Piano de la Srita. Amelia Torres de la Torre, efectuado en el Anfiteatro de la Preparatoria el día 18 de diciembre.

Las Sritas. Margarita, María y Dora Maecke, dieron un Concierto el miércoles 26 de noviembre en el Casino Alemán, ejecutaron obras de Mozart, Massenet, Marie, y Hans Sitt; las Sritas. Maeke, son discípulas del Maestro Luis G. Saloma.

La Academia "Arnulfo Miramontes", organizó un Concierto que tuvo lugar el 30 de diciembre en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, la interpretación del programa estuvo encomendada a la Srita. Ana María Enciso.

El Profesor Fausto Gaitán presentó en su Sala de Conciertos a su discípula María de los Angeles Hernández el día 8 de noviembre, la Srita. Hernández tocó obras de Chopin y Gaitán.

La Facultad de Música organizó tres Conciertos que se efectuaron en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria los días 19 y 26 de octubre y 9 de noviembre.

La Academia de la Srita. Esperanza Rodríguez Segura, ha llevado a efecto con toda regularidad sus audiciones y pláticas musicales.

La Srita. Profesora Concepción Sánchez Pontón, presentó a su alumna Sofía Gosalvez, el día 11 del mes de octubre en los Salones de su Academia de Piano.



La Srita. Desdémona Alcalá Stoppelli sustentó su prueba final de Piano, el día 4 de noviembre en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

La Academia Escobar-Castro, presentó en un recital de Canto en la Escuela Nacional Preparatoria, el día 17 de octubre, a la Srita. Amparo Briseño Quintero, quien interpretó obras de Brahms, Leroux, Respighi, Granados y Debussy. La misma Academia organizó una audición que tuvo lugar el día 24 de noviembre en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria en la que tomaron parte los alumnos más distinguidos, el acompañamiento al piano estuvo a cargo de la Srita. Profesora Ana María Silva.

La Academia Elvira Alvarez de Carmona, llevó a efecto en la Escuela Nacional Preparatoria el día 10 de diciembre, una Audición de Piano en la que tomaron parte las alumnas más distinguidas de dicha Academia.

## POR LOS ESTADOS.

La Srita. Profesora Margarita Rosas presentó en un Recital de Piano, a su discípula Aida Peralta Noriega, el día 13 de diciembre en el Salón de Actos del Colegio de San Vicente, en la Ciudad de Puebla.

En Mérida, Yuc., se efectuaron durante el mes de noviembre, las siguientes Audiciones: el día 21 en el Salón de Actos de la Escuela Popular de Música y Arte Escénico, una Audición a cargo de los alumnos distinguidos del Profesor Luis Garavito, y el día 7 en el Teatro Peón Contreras el Concierto de Piano de la Srita. Margot Palomo, discípula del Prof. Filiberto Romero.

En Jalapa, Ver., se efectuó en la Escuela Preparatoria el 21 de noviembre el Concierto de Piano de la Srita. Consuelo Duprat, discípula del Profesor Fernando Lomán.

En Pachuca, Hgo., se efectuaron diversos Conciertos a cargo de la Banda del Estado, bajo la dirección del Maestro Rosas.

En León, Gto., en el Teatro Doblado tuvo lugar el 29 de noviembre, un Concierto en el que tomaron parte elementos distinguidos de la Academia del Profesor Enrique Jasso López.

# Los Libros más Recientes Acerca de Música

ANGLES, HIGINI
El "Chansonnier française" de la Colombina de Sevilla. (Extrets dels "Estudis Universitaris Catalans"). 32 p, 8°.

HERRIOT, EDOUARD
La vida de Beethoven. Tr. de Francisco Almela y Vives. 296 p, 12° Madrid; M. Aguilar, 1929.

* * *

ALESSI, GIOVANNI D'
Organo e organista della cattedrale di Treviso, 1361-1642. 111 p, 8° Vedelago-Treviso; Tip. Ars et Religio, 1929.

ATTI E MEMORIE DELLA R. DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LE PROVINCIE MODENESI.
Serie 7, vol. 6 cxix, 160 p, 8° Modena; Società Tip. Modenese, 1930. (Includes the essay Di insigni musicisti modenesi, by G. Roncaglia.

BANFI, GIOVANNI
Un ventiquennio di musica da concerto. A cura della Società del quartetto di Bergamo nel suo XXV di fondazione. 58 p, 16° Bergamo; Soc. del Quartetto, 1929.

BONAVENTURA, ARNALDO
Musicisti livornese. 8° Livorno; S. Belforte & Co., 1930.

COLETTI, CLEMENTE
Il canto gregoriano; teoria e pratica. viii, 91 p, 8° Torino; M. E. Marietti, 1930.

CORDERO DI PAMPARATO, S.
Il Teatro Regio dal 1678 al 1814. 8° Torino; L. Rattero, 1930.

DAGNINO, EDUARDO
L'archivio musicale di Montecassino. Estratto da "Casinensia"). 273-296 p, fol. Montecassino; 1929.

JEANNIN, J.
Nuove osservazioni sulla ritmica gregoriana. 32 p. Torino; STEN.

MANTOVANI, TANCREDI
Iris di Pietro Mascagni. 23 p, 16° Roma; A. F. Formiggini, 1929.

NERETTI, LUIGI
Compendio di storia della musica per uso comune e specialmente dei maestri elementari e degl'insegnanti e alunni degl'instituti magistrale e delle altre scuole



medie. 241 p, 16° Firenze; R. Bemporad & Figlio, 1930.

PETROSINI, FRANCESCO
La musica sacra attraverso i secoli. 31 p, 8° Benevento; G. de Martini, 1928.

VIOLA, ORAZIO
Vincenzo Bellini seniore. (Estratto da Catania, rivista del comune. Anno 2.) 6 p, 4° Catania; Edit. Siciliana, 1930.

VITALE, ROBERTO
Domenico Cimarosa; la vita e le opere. 42 p, 8° Aversa; Fratelli Noviello, 1929.

* * *

BERGMANS, PAUL
Le typographie musicale en Belgique au XVIe siècle. 33 p, 4° Bruxelles; Editions du Musée du Livre.

BONAVENTURA, ARNALDO
Verdi. Nouv. éd. 212 p, 12° París; F. Alcan.

BORREL, E.
Contribution à la bibliographie de la musique turque au XXe siècle. 15 p, 8° Paris; P. Geuthner, 1928.

BOUCHER, MAURICE
Claude Debussy; (essai pour la connaissance du devenir). 87, 1x p, 8° Paris; Editions Rieder, 1930.

BOUVET, CHARLES
Spontini, 99, 1x p, 8° Paris; Editions Rieder, 1930.

BUFFET, EUGÉNIE
Ma vie, mes amours, mes aventures; confidences recueillies par Maurice Hamel. 223 p, 8° Paris; E. Figière, 1930.

COLLING, ALFRED
La vie de Robert Schumann. Paris; Editions de la Nouvelle Revue Française.

COUSSEMAKER, E. DE
Chants populaires des Flamands de France. Nouv. éd. avec avant-propos de M. Paul Bayart. xxxi, 441 p, 8° Lille; R. Giard.

DELMAS, MARC
Georges Bizet, 178 p, 12° Paris; Editions et Publications Contemporaines.

EMMANUEL, MAURICE
César Franck. 128 p, 8° Paris; H. Laurens.

ERLANGER, RODOLPHE D'
La musique arabe. Tome 1. Al-Farabi (Abu-Nasr Muhammad Ibn Uzlag.) Grand traité de la musique (Ktabu-l Musiqi al Kabir). Livres 1 et 2. Tr. française. xv, 327 p, 4° Paris; P. Geuthner.

GABEAUD, ALICE
Histoire de la musique. 200 p, 12° Paris Larousse.

HÉMARDINQUER, P.
Le phonographe et ses merveilleux progrès. Préf. de M. L. Lumière. 278 p, 12° Paris; Masson & Cie.

LANDRY, LIONEL
La sensibilité musicale; ses éléments, sa formation. Nouv. éd. 210 p, 8° Paris; F. Alcan.

NICOLAU, MATHIEU G.
L'origine du "cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin. vi, 161 p, 8° Paris; Société d' Edition "Les Belles Lettres," 1930.

PERRIER DE LA BATHIE, ERNEST
Orgues savoyards. 47 p, 8º Ugine, Savoie; 1930.

POIDRAS, HENRI
Dictionnaire des luthiers anciens et modernes, critique et documentaire. (Nouv. éd., augmentée.) 2 v, 8º Rouen; Imprimerie de la Vicomté, 1930.

RAUGEL, FÉLIX
Palestrina. 128 p, 8º Paris; H. Laurens.

ROLLAND, ROMAIN
Beethoven; les grandes époques créatrices. De l'Héroique à l'Appassionata. (Nouv. éd., revue et corrigée.) 400 p, Paris; Editions du Sablier.

SERVIEN, PIUS
Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique. 208 p, París; Boivin.

THALBITZER, WILLIAM
Légendes et chants esquimaux du Groenland. Tr. par Mme. Hollatz-Bretagne. 189 p, 16º París; E. Leroux, 1929.

THIBAUT, J. B.
L'ancienne liturgie gallicane; son origine et sa formation en Provence aux Ve et VIe siècles sous l'influence de Cassien et de saint Césaire d'Arles. 119 p, 8º París; Maison de la Bonne Presse, 1929.

TIRABASSI, ANTONIO
Grammaire de la notation proportionelle et sa transcription moderne; manuel des ligatures. 88 p, 4º Bruxelles; G. van Campenhout.

* * *

BARNES, WILLIAM HARRISON
The contemporary American organ; its evolution, design, and construction. 341 p, 4º New York; J. Fischer & Bro., 1930.

BATES, FRANK
Reminiscences and autobiography of a musician in retirement. With a forewd, by the Right Rev. Bishop Russell Wakefield. 160 p. Norwich; Jarrold.

BELL, MAURICE F.
Church music. New ed., rev. 187 p, 16º Milwaukee; Morehouse Publishing Co., 1930.

BOGGS, RALPH STEELE
Folklore; an outline for individual and group study. (University of North Carolina extension bulletin. Vol. 9, Nº 6) 47 p, 8º Chapel Hill, N. C.; The University of North Carolina Press, 1929.

BOND, JESSIE
The life and reminiscences of Jessie Bond, the old Savoyard, as told by herself to Ethel Macgeorge. xiv, 243 p, 12º London; J. Lane.

BOUGHTON, RUTLAND
Bach, the master; a new interpretation of his genius. x, 291 p, 8º New York and London; Harper & Bros., 1930. (English ed.: London; K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.)

BUTTREE, JULIA M.
The rhythm of the redman in song, dance, and decoration. Introd. by Ernest Thompson Seton. xv, 280 p, 4º New York; A. S. Barnes & Co., Inc., 1930.



CECIL, GEORGE
The history of opera in England. 80 p, 8º Taunton; The Wessex Press, 1930.

CHANCELLOR, E. B.
The annals of Covent Garden and its neighborhood 288 p. London; Hutchinson & Co., Ltd.

CLARE, EVA
Musical appreciation and the studio club. With a forewd, by Granville Bantock. New ed. xiii, 228 p, 12º London; Longmans, Green & Co., 1930.

DAMROSCH, WALTER
My musical life. (Popular ed.) viii, 390 p, 8º New York; C. Scribner's Sons, 1930.

DAVIES, CLARA NOVELLO
You can sing. 238 p, 12º London; Selwyn & Blount, Ltd.

DU MOULIN-ECKART, RICHARD, COUNT
Cosima Wagner. Tr. by Catherine Alison Phillips; with an introd. by Ernest Newman. 2 v, 8º New York; A. A. Knopf, 1930.

DUNN, JOHN PETRIE
A student's guide to orchestration. London; Novello & Co. Ltd.; New York; The H. W. Gray Co.

ELLIS, S. M.
The life of Michael Kelly, musician, actor, and bon viveur, 1762-1826. 400 p, 8º London; V. Gollanez Ltd.

FELLOWES, EDMUND HORACE and C. H. STEWART
Repertoire of English cathedral music. Compiled at the request of the annual conference of cathedral organists. 38 p, 8º London; Oxford University Press, 1930.

FREEMAN, JOSEPH, JOSHUA KUNITZ, and LOUIS LOZOWICK
Voices of October; art and literature en soviet Russia. xi, 317 p, 8º New York; The Vanguard Press, 1930. (Includes a chapter on Soviet music, by J. Freeman).

FRERE, WALTER HOWARD
Bibliotheca musico-liturgica; a descriptive hand list of the musical and Latin liturgical mss. of the Middle Ages preserved in the libraries of Great Britain and Ireland. Vol 2, fascicle 1. 120 p, 4º Nashdom Abbey, Burnham; The Plainsong & Mediæval Music Society, 1930.

GARLAND, HAMLIN
Roadside meetings. viii, 474 p, 8º New York; The Macmillan Co., 1930. (Includes a chapter on Mac Dowell).

GIBBON, JOHN MURRAY
Melody and the lyric; from Chaucer to the cavaliers. xii, 204 p, 4º London and Toronto; J. M. Dent & Sons, Ltd.; New York; E. P. Dutton & Co., Inc., 1930.

GIDDINGS, THADDEUS P., WILL EARHART, RALPH L. BALDWIN, and ELBRIDGE W. NEWTON
Outlines. (Music education series). v, 359 p, 8º Boston; Ginn & Co., 1930.

TAYLOR, W. D.
Eighteenth century comedy, Ed., with and introd. xxvii, 413 p, 16º London; Oxford University Press. (Includes The beggar's opera, by John Gay).

THOMAS, THEODORE AND FREDERICK A. STOCK
Talks about Beethoven's symphonies; analytical essays with diagrams. Ed. by Rose Fay Thomas. xiii, 218 p, 8º Boston; O. Ditson Co., 1930.

UPTON, GEORGE P. and FELIX BOROWSKY
The standard concert guide. Rev. and enl. ed. 551 p, 12º Chicago; A. C. McClurg & Co., 1930.

UPTON, WILLIAM TREAT
Art-song in América; a study in the development of American music. xi, 279 p, 8º Boston; O. Ditson Co., 1930.

WATERS, CRYSTAL
Song, the substance of vocal study. 148 p, 8º New York; G. Schimer (Inc.), 1930.

WHARTON-WELLS, H.
A handbook of music and musicians. Rev. ed. 328 p, 12º London; T. Nelson & Sons, Ltd.

WHITE, ERNEST G.
Light on the voice beautiful. 210 p., 8º London; J. Clarke & Co., Ltd.

WOOD, A. B.
A textbook of sound, being an account of the physics of vibrations with special reference to recent theoretical and technical developments. xiv, 519 p, 8º London; G. Bell & Sons, Ltd., 1930. (American ed.: New York; The Macmillan Co.)

WOOD, ALEXANDER
Sound waves and their uses; six lectures. 152 p, 8º London; Blackie & Son, Ltd.

ZOELLER, CARLI
The art of modulation. 5th ed. 8º London; W. Reeves, Ltd.

* * *

AGOULT, MARIE D'
Meine Freundschaft mit Franz Liszt; ein Roman der Liebe aus den Memoiren der berühmten Frau. Übertr. v. Egas von Wenden. 256 p, 8º Dresden; C. Reissner, 1930.

ANSCHÜTZ, GEORG
Abriss der musikästhetik. x, 196 p, gr. 8º Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1930.

ARNSWALDT, WERNER KONSTANTIN VON
Ahnentafel des Komponisten Richard Wagner. Nebst Nachrichten über die Nachkommen der Geschwister Wagner, v. Peter von Gebhardt. 7 p, 4º Leipzig; Zentrlalstelle f. Deutsche Personen u. Familiengeschichte, 1930.

AUERBACH, CORNELIA
Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. (Diss.; Freiburg i B., 1928) vii, 109 p, 8º Kassel; Bärenreiter-Verlag, 1930.



DER BAR; JAHRBUCH VON BREITKOPF & HARTEL AUF DIE JAHRE 1929-30. 188 p, 8º Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1930.

BARTHA, DÉNS
Benedictus Ducis und Appenzeller; ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. 81 p, 8º Wolfenbüttel; G. Kallmeyer, 1930.

BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER. Hrsg. v. Paul Pretzsch. 272, 64, 40 p, kl. 8º Bayreuth; G. Niehrenheim, 1930.

BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR SCHUBERTFORSCHUNG, WIEN, 25-29. Nov. 1928. 242 p, gr. 8º Augsburg; B. Filser, 1929.

BIERMANN, JOHANN HERMANN
Organographia Hildesiensis specialis. Originalgetreuer Nachdruck d. Exemplar d. Staatsbibliothek Berlin. Mit einem Nachw. neu hrsg. v. Ernst Palandt, xvi, 27, 32 p, gr. 8º Kassel; Bärenreiter-Verlag, 1930.

BODE, RUDOLF
Musik und Bewegung. 31 p, gr. 8º Kassel; Bärenreiter-Verlag, 1930.

BÜCKEN, ERNST
Handbuch der Musikgeschichte. Lfg. 41. E. Bücken. Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Heft 8. 225-256 p, 4º Lfg. 42 Ergänzungs Heft Nº 1. R. Haas. Aufführungspraxis der Musik. Heft 1. 32 p, 4º Wildpark-Potsdam; Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

BURATH, HUGO
Karl Klingemann, 1798-1862, ein jüngerer Zeitgenosse August Klingemanns und Freund Felix Mendelssohn-Bartholdys. 16 p., gr. 8º Leipzig; Degener & Co., 1930.

DESSOIR, MAX
Beiträge zur allegemeinen Kunstwissenschaft. viii, 230 p, 4º Stuttgart; F. Enke, 1929. (Includes the essays Tonkunst; Vom musikalischen Schaffen, Nachschaffen und Kritisieren, and Worte am Sarge Ferruccio Busonis).

DAS DEUTSCHE SANGERBUCH; WESEN UND WIRKEN DES DEUTSCHEN SANGERBUNDES IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART. Eingel. v. Karl Hammerschmidt; hrsg. v Franz Josef Ewens. 399 p., 4º Berlin; Neufeld & Henius, 1930.

EIDAM, ROSA
Bayreuther Erinnerungen; Cosima Wagner, Die Festspiele, Siegfried Wagner. 123 p, 8º Ansbach; C. Brügel & Sohn, 1930.

EINSTEIN, ALFRED
Beispielsammlung zur Musikgeschichte. 4., wesentl. erw. Aufl. iv, 152 p, 8º Leipzig; Teubner, 1930.

ELIS, CARL
Neuere Orgeldispositionen. 55 p, 8º Kassel; Bärenreiter - Verlag, 1930.

FALK, RUDOLF
Geschichte der Sängerschaft Arion zu Leipzig, 1829 bis 1929. 64 p., 8º Leipzig; Archiv d. Sängerschaft Arion.

FESTSCHRIFT, ADOLPH KOCZIRZ ZUM 60. GEBURTSTAG. Hrsg. v. Robert Haas u. Josef Zuth. 56 p, 8º Wien; E. Strache.

FESTSCHRIFT, JOHANNES BIEHLE ZUM 60. GEBURTSTAGE ÜBERREICHT. Hrsg. v. Erich H. Müller. Leipzig; F. Kistner & C. F. W. Siegel.

FEUCHTWAGNER, ERICH
Amusie; Studien zur pathologischen Psychologie der akustischen Wahrnehmung und Vorstellung und ihrer Strukturgebiete besonders in Musik und Sprache. (Monographien a. d. Gesamtgebiete d. Neurologie u. Psychiatrie. Heft 57). v, 295 p, 4º Berlin; J. Springer, 1930.

GOTZ, ROBERT
Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer. 42 p, gr. 8º Köln; P. J. Tonger, 1930.

GRABNER, HERMANN
Der lineare Satz; ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes. 187 p. Stuttgart; E. Klett, 1930.

HEINE, HEINRICH
Hundert Jahre Gehegemusik; ein Beitrag zur Geschichte der Stadtkapelle. 35 p, 8º Nordhausen a. H.; 1930.

HEINS, OTTO
Johann Rist und das niederdeutsche Drama des 17. Jahrhunderts; ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte. 199 p, 8º Marburg a. L.; Elwert, 1930.

HOFMEISTERS HANDBUCH DER MUSIKLITERATUR. Bd. 17; 1924-28. Lfgn. 19-25. 345-784 p, 4º Leipzig; F. Hofmeister, 1929.

HOFMEISTERS JAHRESVERZEICHNIS; Verzeichnis sämtlicher Musikalien, Musikbücher, Zeitschriften. Titel-u. Text register, Schlagwortregister. Jg. 78; 1929. Teile 1-2. 366 p., 4º Leipzig; F. Hofmeister, 1930.

HOWARD, WALTHER
Sozialismus und Musik; Vortrag. 2. Tsd. 48 p., 8º Berlin; Verlag f. Kultur u. Kunst, 1930.

ILLUSTRIERTER ALMANACH DER BAYERISCHEN STAATSTHEATER IN MÜNCHEN, 1929-30, MIT EINEM RÜCKBLICK AUF DIE SPIELZEIT 1928-29. Hrsg. v. d. Generaldirektion d. Bayerischen Staatstheater. Red.: Arthur Bauckner. 120 p, 4º München; Knorr & Hirth, 1930.

ISELIN, DORA J.
Biagio Marini; sein Leben und seine Instrumentalwerke. (Diss.; Basel). iv, 50, 24 p, 4º Hildburghausen; F. W. Gadow & Sohn. 1930.

JAHRBUCH DES ZÜRCHER STADTTHEATERS
Hrsg. v. Paul Trede. Jg. 9; 1930-31. 86 p, gr. 8º Zürich; Stadttheater, 1930.

JENNER, GUSTAV
Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler; Studien und Erlebnisse. 2 Aufl. iii, 78 p, 8º Marburg a. L.; N. G. Elwert, 1930.



KARG-ELERT, SIGFRID
Akustische Ton—, Klang—, und Funktionsbestimmung, die Polarität der naturgegebenen Ton— und Klangproportionen; ein Beitrag zu jeder Lehre von der Harmonik und musikalischen Akustik. 104 p, 4º Leipzig; C. M. F. Rothe.

KAYSER, KARL
Der Weg; Musikerziehung in der Grundschule aus dem Geiste und Wesen der Musik. 94 p, 8º Saarlouis; Hausen, 1930.

KELTERBORN, LOUIS R. E.
Die Quinten-Spirale. 12 p, fol. Darmstadt; Verlag Hessischer Bücherfreunde, 1929.

LANDAU, ANNELIESE
Das einstimmige Kunstlied Conradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenossischen Lied in Schwaben. vii, 107, 106 p, gr. 8º Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1930.

LANDESTHEATER BRAUNSCHWEIG. Das Jahrbuch. Hrsg.: Die Intendanz d. Landestheaters; Schriftl.: Hermann Griessiker. 112 p.. gr. 8º Leipzig; M. Beck, 1930.

LEVIN, JULIUS
Johann Sebastian Bach. 243 p, 8º Berlin; Volksverband d. Bücherfreunde, Wegweiser-Verlang, 1930.

MARTIENSSEN, CARL ADOLF
Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. xv, 251 p, gr. 8º Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1930.

MERSMANN, HANS
Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. iv, 140 p, 4º Leipzig; Kistner & Siegel, 1930. (Anastatic reprint from the Archiv für Musikwissenschaft).

Die Kammermusik. Bd. 2 Beethoven. Bd. 3 Deutsche Romantik. Bd. 4. Europäische Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts .3 v. 8º Leipzig, Breitkopf & Hörtel, 1930.
Die Tonsprache der neuen Musik 2. Aufl. 72 p, 8º Mainz; Melosverlag, 1930.

(MEYNELL, ESTHER).
Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach 300 p., 8º Leipzig; Koehler & Amelang, 1930.

MOCKEL, OTTO
Die Kunst des Geigenbaues; ein Handbuch des Kunstgeigenbaues. vii, 397 p, 4º Leipzig; B. F. Voigt, 1930.

MÜLLER, JOSEF
Der kirchliche Volksgesang; zwölf Betrachtungen über sein Werden und Wesen. 120 p., kl. 8º Klosterneuburg b. Wien; Volksliturgisches Apostolat, 1930.

MÜNNICH, RICHARD
Jale; ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik 121 p. 8º Lahr; M. Schauenburg, 1930.

PRÜFER, ARTHUR
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. 46 p. gr. 8º Bayreuth; C. Giessel, 1930.

QUASTEN, JOHANNES
Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit. (Liturgiegeschichtliche Quellen u. Forschungen.

Heft 25). xii, 274 p, 38 pl. 8º Münster i. W.; Aschendorff, 1930.

REGER, ELSA
Mein Leben mit und für Max Reger; Erinnerungen. 274 p, 8º Leipzig; Koehler & Amelang, 1930.

SACHS, CURT
Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundlagen. vii, 87 p, 8º Leipzig; Quelle & Meyer, 1930.

SONNER, RUDOLF
Musik und Tanz; vom Kulttanz zum Jazz. 124, 16 p, kl. 8º Leipzig; Quelle & Meyer, 1930.

STEGLICH, RUDOLF
Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus oder Der musikalische Rhythmus als elementarer Kraftverlauf. 72 p., 8º Leipzig; C. Merseburger.

STOLZING, WALTHER
Lusamrosen auf das Grab Herrn Walthers von der Vogelweide. 128 p. Würzburg; Stürtz.

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT; Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Osterreich unter Leitung von Guido Adler. Bd. 17. 127 p, 8º Wien; Universal-Edition, 1930.

TESSMER, HANS
Richard Wagner; sein Leben und sein Werk. 302 p, 8º Berlin; Deutsche Buchgemeinschaft.

TRAUTWEIN, FRIEDRICH
Elektlische Musik. 39 p, 8º Berlin; Weidmann, 1930.

VOLBACH, FRITZ
Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 2. Asthetik, Akustik und Tonphysiologie, Tonpsychologie. viii, 352 p, 8º Münster i. W. Aschendorff, 1930.

WAGNER, RICHARD
Richard Wagner an Mathilde Maier (1862-78). Hrsg. v. Hans Scholz. x, 286 p, gr. 8º Leopzig; T. Weicher, 1930.

Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung, mit der Dichtung "Der junge Siegfried". Hrsg. v. Otto Strobel. 263 p, 4º München; F. Bruckmann.

WAGNER-UND MOZART-FESTSPIELE, MÜNCHEN 1930, MIT ANSCHLIESSENDER RICHARD STRAUSS-UND HANS PFITZNERWOCHE. Hrsg. v. d. Generaldirektion d. Bayerischen Staatstheater; Red.: Arthur Bauckner, 52 p, 4º München; Knorr & Hirth, 1930.

WASSERMAN, JAKOB
Hofmannsthal der Freund. 62 p., 8º Berlin; S. Fischer, 1930.

WEITZEL, WILHELM
Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart. Teil 2. xvi, 152 p, 8º Freiburg; Herder, 1930.

WILD, FRIEDRICH
Bayreuth; das Handbuch für Festspielbesucher. Schriftl.; Fritz Mack, xvi, 288, 28 p, 8º Leipzig; M. Beck, 1930.

ZIEBLER, KARL
Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs. (Diss.; Münster i. W.) 94 p. gr. 8º Kassel Bärenreiter-Verlag, 1930.

---

**Del "Musical Quarterly", New York.**


# Librería y Papelería "CVLTVRA"

**AVENIDA REPUBLICA ARGENTINA NUMERO 11, MEXICO, D. F.**

**Teléfono Ericsson 2-56-10**

## OBRAS DIVERSAS SOBRE MUSICA EN ESPAÑOL

COMPENDIO DE ARMONIA, por H. Sholz. Con numerosos ejemplos musicales. (2ª edición).

COMPENDIO DE INSTRUMENTACION, por el prof. Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 16 figuras y un índice acústico.

LA MUSICA EN LA ANTIGUEDAD, por el profesor K. Sachs. Con doce ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas.

MUSICA POPULAR ESPAÑOLA, por el profesor E. Lopez Chavarri. Con numerosos ejemplos musicales, 16 láminas en negro y una en color.

BAJO CIFRADO (Armonía práctica realizada al piano), por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, con una lámina y un índice acústico.

REDUCCION al piano de la partitura de orquesta, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

LA ORQUESTA MODERNA, por Fritz Volbach. Con 56 figuras, 3 láminas y numerosos ejemplos musicales.

FRASEO MUSICAL, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

TEORIA GENERAL DE LA MUSICA, por Hugo Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 2 apéndices y un índice acústico.

DICTADO MUSICAL, por H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales y un índice acústico.

MANUAL DEL PIANISTA, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales, 4 figuras y un índice acústico.

MANUAL DEL ORGANISTA, por el prof. H. Riemann. Con 25 figuras, 6 láminas y una escala acústica.

COMPOSICION MUSICAL, por el prof. H. Riemann. Con numerosos ejemplos musicales.

FUGA, por S. Kehel. Con numerosos ejemplos musicales.

CONTRAPUNTO, por S. Kehel. Con numerosos ejemplos musicales.

HISTORIA DE LA MUSICA, por el prof. Hugo Riemann. Con 60 figuras, 27 láminas y numerosos ejemplos musicales.

LA MUSICA POPULAR Y LOS MUSICOS CELEBRES DE LA AMERICA LATINA, por L. Contijo A. 2 tomos. $13.00.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, por Julio Jimenez Rueda.

# CASA EDITORIAL "CVLTVRA"

TEL. ERIC. 2-74-41 TEL. MEX. J. 36-32

AVENIDA REPUBLICA DE GUATEMALA NUMERO 91

MEXICO, D. F.

## BIBLIOTECA UNIVERSO

Reflejos. Villaurrutia Xavier.

Maximiliano y el Imperio. M. Romero de Terreros.

Moisén. Rueda Jiménez J.

Viajes Alucinados. Toussaint M.

El Problema de México y la Ideología Nacional. Caso Antonio.

La muy Noble y Leal Ciudad de México. Valle Arizpe Artemio de.

Antología de Cuentos Mexicanos e Hispanoamericanos. Selección de Novo S.

Breviario de Estética de Croce. Ramos S. Trad.

El Puerto y otros Poemas. González Rojo Enrique.

## HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA C. GONZALEZ PEÑA.

LAS EDICIONES DE ESTA CASA SON NUESTRA MEJOR RECOMENDACION. SE HACEN TODA CLASE DE TRABAJOS EDITORIALES. PROPORCIONANDO PRESUPUESTOS GRATUITAMENTE A QUIEN LO SOLICITE SE ESPERA SU VISITA.


Tip. "Cvltvra", Av. Rep. de Guatemala 91



CENIDIM

INBA

Reimpresión facsimilar
México, 1995