

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 56, México, septiembre-octubre de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 56, México, septiembre-octubre de 1977, pp. #-#



heterofonía

56

revista
musical

sept.-oct 1977
volumen X no. 5

méxico, d.f.

DISPONIBLE
PARA
ANUNCIOS

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landerós

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

Redacción
Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia
Apartado 12-808
México 12, D. F.

Impreso en la
"IMPRENTA IDEAL"
Frágonard No. 44
México 19, D. F.

**CENIDIM
DIFUSION**

SUMARIO

Septiembre-Octubre de 1977. Vol. X N° 5.

● CARTAS	2
● EDITORIAL	8
● FRANCISCO CURT LANGE Un acontecimiento extraordinario	9
● SOPHIE CHEINER El Símbolo (La Imagen) del arte musical	13
● ALFRED E. LEMMON, S.J. Los Jesuitas y la música de la Baja California. III y último	14
● SOPHIE CHEINER FRANZ LISZT (Notas suplementarias)	18
● Ma. ROSA CALVO MANZANO El Arpa en el Siglo de Oro Español II y último	20
● E.P. Una carta de Mendelssohn a Zelter	21
● LIBROS	23
● GRABACIONES	27
● REVISTA DE REVISTAS	28
● CONCIERTOS	31
● NOTICIAS	35
● ALFRED E. LEMMON, S.J. Los jesuitas y la Música en la Baja California. (III y último)	40
● DIGEST IN ENGLISH	45

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	20.00
Un año (seis números)	100.00
Número atrasado	25.00
Correo aéreo	125.00

EXTRANJERO

Un año	Dols. 8.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

1

BIBLIOTECA



CENIDIM

**CENIDIM
DIFUSION**

CARTAS

RECTIFICATIVA

Estimada Esperanza Pulido: le agradezco a usted el haber dedicado unas líneas a mis actividades profesionales en el número 55 de su Revista (p. 25). Usualmente, cuando alguien tiene la gentileza de mencionar mis modestas andanzas no es atosigado con cartas aclaratorias, así se ayuda a salvaguardar el deseo de volver a ocuparse del músico para cumplir con la infortunada necesidad de publicidad implicada en todo quehacer artístico. En este caso, y a pesar de que mi más sincera opinión estima poco interesantes, casi aburridas, las crónicas de las circunstancias personales de un músico, quien debería ser comprendido en el ámbito de la vida pública como artista y no como persona, creo estrictamente necesario precisar algunos puntos que pueden impartir una idea errónea de mi trayectoria profesional, elemento delicado que todo individuo coincidirá en cuidar celosamente.

Del segundo párrafo de su nota, parece inferirse el gesto audaz de una persona muy parcialmente preparada que por un golpe de fortuna obtiene una relación importante. Debo comunicarle que *inicié mis* estudios en dirección de orquesta en 1972 con Francisco Savín, si bien jamás tomé un curso formal con él. Lamentablemente, nunca estudié con el Maestro Luis Herrera de la Fuente, situación que deploro muy profundamente. Tengo una gran deuda con Eduardo Mata, de quien aprendí un verdadero tesoro de conocimientos. Seguí un curso formal con Franco Ferrara en la Academia Chigiana de Siena, Italia y fui alumno de Lukas Foss en los Estados Unidos. Había dirigido ya 21 conciertos con orquestas profesionales en los Estados Unidos y Europa (mi primer concierto de los Estados Unidos lo dirigí en 1975), cuando fui presentado a Herbert von Karajan en Nueva York, el año pasado, por algunos amigos personales que tocan en la Filarmónica de Berlín. Esto me pareció vencer la infranqueable barrera protectora que cuida al gran director de los pedigüños. Tras esta presentación, el Maestro von Karajan me admitió, como invitado especial suyo, al curso que impartió en la Escuela Juilliard de Nueva York y fué tras estos acontecimientos que pude asistir a una larga serie de ensayos, grabaciones y conciertos en Berlín. Según el decir de varios músicos de la Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan me distingue con su simpatía, posibilidad que mucho me honra y satisface, pero la relación con el Maestro von Karajan es profesional y no personal.

Al término de sus actividades en Berlín, pedí permiso al Maestro von Karajan para asistir al Festival de Pascua en Salzburgo en la misma calidad

de estudiante que había tenido en Berlín y él me pidió que actuara como su asistente para las representaciones de "El Trovador" de Verdi en dicho Festival. Esta labor la desarrollé con el máximo esfuerzo, concentración, gusto y orgullo. De Herbert von Karajan he aprendido tantas cosas, que lucho por llevar eficazmente a la práctica, que difícilmente podría medir la extensión de mi gratitud ante la generosidad con que me permitió estudiar y trabajar tan cerca de él. Para 1978, existe un plan para estar con él una vez más en Alemania y volver a participar en las actividades de Salzburgo como su asistente.

Deseo terminar esta ya larga carta, por lo que sólo me resta decirle que las "Oportunidades" en los Estados Unidos y Europa son en parte producto de un árduo trabajo que principió en 1972 y que actué como director huésped en la gira que hizo a México la Brooklyn Philharmonia de Nueva York gracias a que su director titular fué mi maestro de dirección de orquesta y a quien había dirigido ya el conjunto en ensayos cuando trabajé como asistente de Lukas Foss en Nueva York, en 1976; que en la Dirección General de Difusión Cultural de la U.N.A.M. fuí sucesivamente Jefe del Departamento de Música y Subdirector General (jamás "legisperito") y que no tengo conocimiento de que la revista "Life" haya publicado alguna vez escrito alguno de Charles Ives y que la publicación de los "Ensayos Ante una Sonata" más rica en iconografía es, sin duda alguna, la de la U.N.A.M. (en el mundo entero) a mas de ser la única traducción al castellano con un estudio introductorio, notas aclaratorias y catálogos de obras.

Le agradezco nuevamente su interés y hospitalidad y le mando un afectuoso saludo.

Jorge Velazco
México D. F., 14 de julio de 1977.

Aunque es de humanos cometer errores, sentimos verdaderamente que en este caso JORGE VELAZCO haya sido la víctima. Nuestras excusas más sinceras. La Redacción.

A LATERE REVUELTAS

Querida Esperanza:

Con el placer de siempre he leído el último número de HETEROFONIA recibido y como de costumbre, de cabo a rabo y de un tirón —¡tan interesante es su contenido! Me interesó especialmente el artículo referente a Revueltas, de Sophie Cheiner que, aunque escrito hace ya muchos años, contiene observaciones que parecen hechas actualmente.

Hay un paréntesis en la vida de Silvestre que pocos conocen o, por lo menos, lo omiten y es su estancia bastante prolongada en San Antonio Texas donde ambos, él y yo, vivimos en la misma casa. Es una historia pintoresca, aunque no sea propiamente musical. Yo ya había conocido a Silvestre aquí en México, por los años del 21 al 22, cuando, procedente de Chicago, llegó con su primera mujer una noche y fuimos ellos dos, Lupe Medina, Ricardo Ortega, Pancho Ortega y yo al cabaret "Abel" que funcionaba donde hoy se encuentra la Librería Misrachi, en la Avenida Juárez, frente al Teatro de

Bellas Artes. Coincidió con nosotros un grupo formado por matrimonios o parejas alemanes. "Ligamos" y al poco rato éramos un solo grupo. Acordamos cerrar el cabaret al público y después de bailar un rato, Lupe, Pancho y Silvestre hicieron música. Y así nos llegó el amanecer.

Siguieron nuestros contactos amistosos, hasta que por 1924 tuve yo que abandonar México por algunas diferencias con la CROM sindical a que pertenecía y que ponían (las diferencias) en peligro mi vida. Fui a Tampico, a vivir con *Carlos Palomar* que en aquella época era abogado en la Huasteca Petroleum Co. Allí me dieron una "chamba", pero en contabilidad. ¡Horror! Y no aquanté. Por aquellos días se fundó "El Sol" de Monterrey y su director me llamó. De allí pasé a San Antonio Texas, a trabajar en "LaPrensa" de Don Antonio Lozano.

Entre tanto Lupe, Pancho, el Güero y Silvestre, que realizaban una gira artística por la República, me consultaron si podían llegar a San Antonio. Naturalmente llegaron y se alojaron donde yo vivía: una casa colonial muy parecida a la que se hizo famosa en "Lo que el Viento se llevó". Era una casa de pensión (sólo dormir). Allí vivía con nosotros Ryman Plenn, actual City Editor del periódico "News" de esta ciudad de México. Como su habitación tenía dos casas, allí se alojó Silvestre. Lupe y su marido en otra pieza y Pancho solo. Yo ocupaba una habitación con un periodista salvadoreño (Felipe Resinos). Allí se inició la bohemia. Yo presenté a Lupe y a Silvestre con el director de un cine e inmediatamente les "concedieron" a ambos un contrato por dos semanas, como fin de fiesta. Así empezó Silvestre a ser conocido en San Antonio. Pronto consiguió plaza como maestro de violín en una academia, cuyo nombre se me escapa en este momento, pero de apellido alemán. Por cierto que el director ofreció una vez un concierto en el Auditorio del plantel, con 20 ("veinte") pianos. ¡Kolosal! Silvestre consiguió también dirigir un grupo de "violines", como fin de fiesta, en el cine Texas. Pero una vez, mientras él mismo ejecutaba en un "show clásico" americano del cine, se cayó, con todo y violín al foso de la orquesta, Consecuencia lógica: lo corrieron. Había bebido y en esas condiciones acudió a trabajar.

Esa fue la tragedia de Silvestre. Era un alcohólico. Yo procuraba evitar que bebiera, pero sus "amigos" lo invitaban constantemente a hacerlo, a pesar de mis ruegos para evitarlo. Eran los músicos, todos mexicanos, quienes le incitaban a beber. Silvestre era capaz de pasarse hasta un mes sin probar una gota. Él quería dejar el vicio y me rogó le cobrara yo sus sueldos, para evitar que los gastara en bebida. Me decía: "Che (pues así me llamaba), aunque te lo pida de rodillas no me des dinero". Y lo cumplía yo, aunque a veces realmente se me imploraba y me imploraba. Fui cruel, pero era la única manera de protegerlo.

Un día ocurrió la tragedia. Mientras yo trabajaba en el periódico, Silvestre fue llevado a un "speakeasy"² por sus amigos. En esa época prevalecía aún la prohibición. Tuvo allí algunas palabras con alguien —un descono-

1 "Junius" fue su seudónimo como crítico Musical (La R.)

2 Cantina clandestina (La R.)

cido— y se dirigió después a su casa. Llegó hasta la esquina donde se hallaba el "Black Horn", en Mani Street, donde esperaba el autobús que había de llevarlo a nuestra casa, en la calle de Goliad. El individuo con el que tuvo alguna diferencia lo había seguido y cuando Silvestre menos lo esperaba, le dió una tajada con una navaja barbera y muy poco faltó para que le cortara la carótida. Sangrando fue recogido por unos amigos y trasladado a su casa, a donde llegaba yo poco después. Se curó, no sé cómo, pero se curó y desde entonces se dejó crecer la barba para taparse la cicatriz que, comenzando cerca de la oreja, le llegaba al cuello. El flautista de la Sinfónica (¿Oropeza?) que entonces trabajaba en Texas, les decía a quienes preguntaban por qué se llamaba Silvestre: "Porque ha de ser, pues por las barbas".

Se calmó un tanto después del accidente, pero no abandonó totalmente la bebida, aunque la espaciara bastante. Siempre que Silvestre y Plenn bebían juntos, regresaban a casa cuando yo me había acostado ya. Sabía que habían bebido, porque Silvestre subía tres escalones y descendía tres. Me levantaba para acostarlo. Se dormía rápidamente, mientras Plenn se dedicaba a leer un libro de Benedetto Croce, que solamente leía cuando estaba bebido.

Entre tanto, Lupe daba un concierto aquí y otro allá. Pancho Agea se regresó a México, llamado por la gravedad de su padre y Ortega se fue a Nueva York, donde esperaba encontrar trabajo. Quedamos viviendo juntos Lupe, Revueltas y yo. Silvestre trabajaba arduamente, en la composición. Allí comenzó a componer lo que más tarde habría de ser su *Homenaje a García Lorca*. Hablábamos todos del poeta granadino, cuya obra yo no conocía, pues habiendo salido de España en 1921, García Lorca no era muy conocido aún en Texas. Solamente Silvestre, Lupe y yo conocíamos sus obras. Cuando yo me casé, abandonando la bohemia, todas las semanas venían a nuestra casa Silvestre y los músicos mexicanos. En el jardín, los músicos que llevaban sus instrumentos, ejecutaban música de Beethoven, de Bach, etc. y Silvestre tocaba el violín. Los vecinos nuestros salían a los "porches" de sus casas y desde allí escuchaban el concierto que al aire libre ofrecíamos y luego comíamos.

Por aquellos días ocurrió algo que influyó mucho en la vida de Revueltas. Lupe y yo sentíamos que Silvestre llevaba una vida solitaria y triste y decidimos encontrarle una mujer. No sabíamos cómo hacerlo, pero un día se le ocurrió a Lupe invitar a tomar el café con nosotros a una amiga de los dos. Como asistió al café Silvestre, ocurrió lo inesperado: se produjo el flechazo de aquellos dos seres. Al darnos cuenta de lo que estaba sucediendo nos "esfumamos". Una semana después se habían casado.

¿Quién era ella? La viuda del famoso general MURGUIA, héroe de la Revolución, que había sido fusilado por orden del general Obregón. Aurora—que así se llamaba— era una mujer buena, simpática y bella. ¿Qué digo, bella? Bellísima. Lástima que ese matrimonio acabara años más tarde en divorcio. Sé que hoy vive en Cuernavaca Aurora, dedicada a hacer el bien a los demás.

Poco después Lupe se fue a Nueva York para reunirse con su marido y Silvestre se dirigió a México. Yo, ya casado, seguí en San Antonio hasta 1932, año en que mi mujer, mi hijo y yo salimos para España. Allí nos tocó

actuar en favor de la República. No pude ver a Silvestre que con Pellicer y otros se hallaba también allí. Nos encontramos en diferentes frentes, pero in-comunicados entre sí. Cuando regresé a México Silvestre había ya muerto. Seguí reuniéndome con Lupe, su marido, Pancho Agea, Carlos Chávez, Pellicer, etc. Del grupo solamente Carlos Chávez y yo nos resistimos a morir. Carlos, muy enfermo y yo, dedicado por sport a tener accidentes periódicos, pero aun de pie. Mi mujer, amiga tuya y amiga que fuera también de Silvestre y de los Ortega, te saluda y yo corto aquí, porque empecé a escribir a mano, lo que nunca hago: lo hice pensando que solamente iba a escribir unas líneas. Un abrazo de tu siempre amigo

Miguel de Uranga
Apartado Postal 79
Bosque de Echeagaray, Edo. de México

Miguel de Uranga, distinguido amigo escritor y periodista, fue testigo presencial de una época crucial en las historias de España y México. Vascogado de nacimiento, posee una constitución recia que le ha permitido dominar increíbles accidentes físicos. De extraordinario talento y cultura, conversador amenisimo, la fidelidad hacia sus amigos se proyecta con tintes de agudo buen humor. Le agradecemos de corazón la anterior carta, cuyo interés lo acrecienta el provenir de un amigo personal de Silvestre Revueltas, quien siempre conservó un gran aprecio por Miguel. E.P.

Dear friend:

APRECIACIONES

Le haré una somera revisión demis preciosos momentos con los compositores mexicanos. Ahora conozco a México más que nunca. Estoy emocionado, impresionado y admirado del grado de actividad, dedicación y número de compositores mexicanos talentosos que necesitan todavía ser conocidos por el mundo de fuera (su oportunidad se presentará, seguramente), siempre que no se dejen atrapar totalmente por la vanguardia). Me refiero, naturalmnte, a la vanguardia en la que un compositor suena exactamente como los otros y pierde su personalidad (en cultura, nacionalismo e individualismo). Ojalá éstos se detengan largamente para revisar a Stravinsky y otros gigantes que, —como Hindemith, por ejemplo, *supieron* que en la música algo accesible (melodía, fraseo, formas, aun cierto acorde tonal reconocible) es esencial. Stravinsky experimentó, ciertamente, pero resolvió disónancias, o encontró algo familiar para reducir la tensión.

Blas Galindo me dijo que la Obertura de su "Letanía Erótica para la Paz" contenía una parte organística importante (solo) que hubiera sido ideal para mi uso personal en septiembre, pero sólo se halla en manuscrito. La recomendación de Víctor Urbán, respecto al "Concertino para Organo" de Bernal Jiménez, requiere un número mínimo de ensayos orquestales. Rodolfo Halffter me dijo que ni las Ediciones Mexicanas de Música ni la Southern Music de Nueva York tienen la partitura en renta. No tuve tiempo para ir a Morelia, para entrevistarme con la viuda de B.J., pero ella le ha dado la custodia de las obras de su esposo a *Tarcicio Medina*, director de la Filarmónica de Michoacán; pero tengo mis dudas respecto a una bien planeada catalogación, publicación, grabación (de obras en receso) y aun de

ejecuciones. Todo proviene de lo mismo: falta de fondos e interés activo que vaya más allá del entusiasmo inicial. El "Tríptico" de Ramón Noble para órgano y orquesta está cuajado de ritmos indígenas complejos. Por tanto no lo ejecutaré. Tenía en dedos las "Variaciones Sinfónicas" de César Franck, pero tendría que darles una buena desempolvada. Como se aproxima el Mes Latinoamericano, por el 16 de Septiembre, una obra mexicana sería mucho más apropiada. —La serie *Cuadernos de Música* de la UNAM (Varese, Moncayo, Dallapiccola y Halffter) espero se desarrolle dentro de una colección completa de compositores de México. Con Moncayo y Halffter como punto inicial, ¿por qué no continuar con ediciones dedicadas exclusivamente a los compositores mexicanos del día? Jorge Velazco lamentó la desaparición de TALEA. No me sorprende. Yo sólo poseo la copia que usted me proporcionó amablemente y me alegro por ello. Mario Kuri Aldana es el amable, cooperativo líder de FONADAN. María Teresa Prieto, un poco débil pero enérgica aún, es una música hasta la médula, creadora, hospitalaria. Leonardo Velázquez combina el nacionalismo con lo contemporáneo. Quintanar lamentó la situación de la UNAM, que impidió pudiéramos encontrarnos. Pero en la Sala Chopin (en un programa de Manuel Enríquez) hablé con él. Es muy sincero. Francisco Núñez, igualmente talentoso, me prometió mandarme las canciones que está componiendo. La esposa de Luis Sandi fue muy cordial y sintió que Luis estuviera fuera de la ciudad en esos momentos. Tengo algunas ideas respecto a sus "Diez Kaikais". Halffter se mostró muy cooperativo y me sugirió nuevas ideas sobre ediciones en EMM. ¡Pobre de Carmen Sordo! Vi cómo cambiaban nuevamente su CENIDIM. Pude percibir sus nobles esfuerzos (en las paredes). Un reciente Suplemento de EL DIA le dedica un merecido tributo.

Raymond Lopez
1521 Oneonta Knoll
South Pasadena, California 91030



EDITORIAL

PRODIGALIDAD ORQUESTAL.—Quienes amamos a México, en el buen sentido de la expresión, nos sentimos alhagados ante la perspectiva del incremento orquestal sinfónico tan patente en los últimos años en la ciudad de México. Si aparte de la Sinfónica Nacional, la Sinfónica del Estado de México, la Filarmónica de la Universidad, la Sinfónica de Bellas Artes, la Sinfónica del Conservatorio, contamos ahora con una Filarmónica de las Américas de carácter internacional, quiere decir que vamos hacia adelante incuestionablemente.

Ahora bien: ¿por qué nos vemos obligados a importar tantos músicos del extranjero para nuestras orquestas domésticas? Lejos de nosotros al chauvinismo, más alentados por el prurito de la investigación en lo relativo a causas y efectos, deseáramos poseer una enorme capacidad de discernimiento para dilucidarlos.

Como se han ido muriendo, o retirando muchos músicos de ariel de la generación pasada, entre los de la actual suelen escucharse quejas y lamentos de discriminación. Pero, al presentarse a las pruebas de admisión estos quejosos no cumplen con los requisitos especificados en los citatorios. Y de allí la necesidad de recurrir a otros medios.

¿Por qué razón? Sabemos de un buen número de estudiantes conservatorios que a las primeras de cambio se sienten potentes y listos para la brega orquestal y desertan el plantel en busca de oportunidades. Pero últimamente se ha remediado esta situación, pesto que el Conservatorio les paga bastante bien a los estudiantes de instrumentos de ariel por enseñarlos a convertirse en acabados atrilistas. Nunca pondremos suficiente énfasis en esta circunstancia, porque no sabemos de ningún otro Conservatorio del mundo que haya puesto en práctica tal medida. En casi todas partes se paga por aprender.

¿De quién depende que estos afortunados estudiantes aprovechen un ciento por ciento el inusitado privilegio? Sólo y únicamente del director que los quíe. En este caso, *Francisco Savín* debe de estar consciente de la responsabilidad que se ha echado encima. Como el plantel no carece de buenos maestros de cuerdas y alientos, la responsable conjugación de los diversos elementos recaé totalmente sobre las espaldas del director. Este tiene que comprenderlo en todas sus dimensiones y dedicarle al menos en estos primeros tiempos de formación el total de sus esfuerzos. ¿Será Francisco Savín capaz de tal sacrificio? De ser así habríamos hallado la solución...

UN ACONTECIMIENTO DE EXTRAORDINARIOS CONTORNOS DRAMATICOS

Cósima Wagner Die Tagebücher — (Memorias de Cósima Wagner),
Tomo I (1869-1877).

Edición y Comentarios de Martín Gregor-Dellin y Dietrich Mack.
R. Piper & Co. Verlag, Munich 1876.

En 1883 se cumplirán cien años desde el fallecimiento de Ricardo Wagner en la ciudad legendaria y lacustre de Venecia. Esta figura, de imponentes contornos, ya no admitirá discusiones sobre la trascendencia de su obra, realizada en la segunda mitad del convulsionado siglo XIX, aunque haya despertado en su tiempo admiración incondicional o rechazos violentos, cuyo eco remueve aun hoy la superficie de la historia. Originó dentro de su tiempo y aun después polémicas apasionadas y una división de opiniones separadas por una fosa abismal, en favor o en contra del autor del drama musical moderno, de la "música del futuro". Personalidad contradictoria, fue endiosada y también odiada, pero no debe olvidarse que Wagner representó un nuevo tipo de artista descolante ante el cual tenían que fallar las concepciones artísticas e inclusive morales del orden y de la clasificación habituales. Quizá se explique por esta razón una curiosidad casi incomún para penetrar las circunstancias, tanto creadoras como personales en las que se desarrolló su dramática existencia, sacudida entre la voluntad artística y la vida misma, con todos sus mil accidentes. Como nos dice Martín Gregor-Dellin en su bien conceptual y profunda introducción al primer volumen del *Diario* de Cósima, no se trata de la leyenda de un Santo, sino de un reconocimiento del brillo, de la provocativa y contradictoria figura de Wagner que nos proporciona la garantía más segura para que su actualidad quede también garantida para el futuro.

I. Génesis y sobrevivencia de los Cuadernos constituyentes del Diario de Cósima Wagner.

Como se comprenderá, existe un interés por demás justificado por conocer toda la documentación publicada durante y después de la vida de Ricardo Wagner. Parece como si el propio artista se hubiese apercibido de esa indagación futura de su pasado y presente, emprendida por muchos historiadores y que él creyera que en tales manifestaciones, su persona se vería reflejada de la manera más fiel, pero sin darse cuenta que estaban encadenadas a los mil accidentes y alteraciones que llenaron su complicada vida.

Contamos con dos grandes ciclos documentales que abarcan en forma completa la vida de Wagner, con excepción de un pequeño, pero muy significativo espacio en blanco. Los dos fueron vertidos de la mano de Cósima. La autobiografía que le dictara Wagner, intitulada "Mein Leben" (Mi Vida), que llega hasta Mayo de 1864, o sea, al instante del encuentro con Luis II de Baviera, y el *Diario* de Cósima, iniciado el 1º de Enero de 1869 y que finaliza con la muerte de Wagner, el 13 de Febrero de 1883. De los dos manuscritos publicóse "Mi Vida" en 1911, consistente en dos tomos, por el Editor F. Bruckmann A.—, en Munich, permaneciendo, en cambio, inédito el *Diario* de Cósima. Wagner había dispuesto que sus memorias llegasen hasta el instante de ser salvada su existencia, gracias a la generosa protección de Luis II de Baviera, y que Cósima continuara en su *Diario* el fiel reflejo de lo que aconteciera en cada día de su vida, desde que se uniera definitivamente a Wagner en su exilio de Tribschen, sobre el Lago de los Cuatro Cantones. El eslabón perdido, que cubre el espacio entre el 4 de Mayo de 1864 y el 31 de diciembre de 1868, puede haber sido deliberadamente omitido. Desde la euforia de Wagner, que en determinado momento llegó a ser la personalidad más poderoso del Reino de Baviera, después de Luis II, hasta su expulsión por las fuerzas reaccionarias del país el 10 de Diciembre de 1865, y desde la convivencia definitiva de Cósima con Wagner, robada sin la menor consideración a su mejor amigo y discípulo Hans von Bülow, este convulsionado período no admitía explicaciones sino confesiones difíciles, dictadas por los dos protagonistas más próximos involucrados en el drama. Cósima se unió a Wagner definitivamente el 16 de Noviembre en Tribschen. Originalmente, su *Diario* fue dedicado a Sigfrido, el último retoño que nació el 6 de Junio de 1869, aun dentro de la ilegalidad de esa situación, por no haber concedido todavía el divorcio von Bülow. De todas maneras, el *Diario* de Cósima arroja bastantes motivaciones psicológicas sobre esos cuatro años, si bien corresponden todas ellas a una uniformidad de criterio expresada por este matrimonio. Por el momento no nos corresponde ocuparnos del *Diario* de Cósima —un criterio que el lector seguramente comprenderá—, hasta no relatar los increíbles accidentes que envolvieron a este excepcional documento.

Por lo pronto parece cierto que Sigfrido Wagner, el depositario del *Diario*, nunca llegó a conocerlo. Este hecho sorprendente se relaciona inicialmente con el progresivo quebrantamiento de la salud de Cósima, que se manifestó aproximadamente en la mitad de su prolongada vida (1837-1930). Ya en su *Diario* habla del debilitamiento de la vista, dificultad que se agravó más tarde tanto al leer como al escribir. El mito que levantaron numerosos biógrafos de Wagner, calificándola de "Dueña de Bayreuth", es tan poco cierto como sostener que gozaba de plenos poderes físicos y espirituales hasta el fin de su vida. Recuerdo haberla visto en dos ocasiones, durante mis visitas a Bayreuth, en 1919 y 1922, como una frágil y consumida personita, un símbolo aun viviente que Wagner amara con pasión ilimitada. Como es sabido, a los pocos meses de fallecer Cósima, el 1º de Abril de 1930, le siguió Sigfrido, el 4 de Agosto del mismo año. Con frecuencia, Cósima dictaba su correspondencia a sus hijas y se hacía leer por ellas de la vastísima literatura que correspondía a su notoria formación cultural. Después del total desmoronamiento físico, a fines de 1906, la correspondencia sólo fue dictada, con una creciente confianza, a Eva, con los justificados celos de las restantes hermanas. Y cuando

ésta contrajo enlace con Houston Steward Chamberlain, racista doctrinario inglés, quien adquirió una influencia nefasta en Villa Wahnfried (la morada de Wagner y Cósima), los conflictos dentro de la familia se agudizaron en tal forma que condujeron en los años 1913-1914 a un proceso sensacional, iniciado por Blandine, hija de von Bülow, que había contraído enlace con el director de orquesta Franz Beidler, en 1900, y luchaba por una equiparación con los hijos nacidos de Wagner que le fue negada. Daniela, hija mayor de von Bülow, que vivía amargada a la sombra de la familia, después de su divorcio del historiador de artes Henry Thode, manifestó: "En 1908 comenzó nuestra tragedia con el casamiento de Eva". Ese año representa la fecha en que ésta recibió de Cósima el *Diario*, consistente en 21 cuadernos manuscritos, entregados por la madre como dote para sus bodas con Houston Chamberlain. Este episodio fue declarado por ella bajo juramento, pero de hecho, estos Cuadernos no se encontraban en el Archivo de la familia Wagner, sino en manos del biógrafo wagneriano Carl Friedrich Glasenapp, quien había iniciado ya en 1876 una vasta obra sobre Wagner con la que llegó al sexto tomo conclusivo. Cósima le permitió una revisión de los Cuadernos que él llevó consigo a Riga para someterlo a estudio. Posteriormente, al biógrafo de Cósima, Conde Ricardo Du Moulin Eckart, también le fue permitido conocer el *Diario*. Ninguno de los dos recorrió en forma minuciosa las páginas de letra apretada de Cósima, manteniéndose en citas circunstanciales, pero el segundo sentenció su contenido de la siguiente manera: *Una vez que sea posible publicar (el Diario) sin quitarle un ápice a este libro, será una de las mayores manifestaciones de nuestro tiempo, porque no sólo abarca Tribtschen, Bayreuth y Wahnfried, sino el mundo, espiritual y político de su tiempo.*

En Marzo de 1909 volvieron los Cuadernos de nuevo a Bayreuth, pero todavía, Eva no se encargó de ellos. Existía en el seno de la familia una considerable confusión y nadie sabía con certeza cuales de los bienes pertenecían a cada uno. Parece que Sigfrido nunca se enteró del contenido del *Diario de Cósima*. Cuando apareció en 1911 la primera edición de "Mi Vida", fuera de duda cercenada por cortes y modificaciones, en Octubre del mismo año Eva se hizo definitivamente cargo de los Cuadernos del *Diario* y según ella, la madre le habría manifestado: "En tus manos los sé más seguros". Eva Chamberlain tomó algunas anotaciones de ese precioso manuscrito y lo confió temporalmente a Arturo Toscanini, quien dirigía en 1930-1931 las representaciones festivas en Bayreuth. El le devolvió en 1935. En ese mismo año entregó Eva los Cuadernos, acompañados por una carta, a la Municipalidad de Bayreuth para ser incorporados al *Memorial Ricardo Wagner* que se había fundado mientras tanto. En esa carta, Eva exigió que el Archivista de la Villa Wahnfried, Dr. Otto Strobel, no debería ser nunca nombrado Director o colaborador de este Memorial. El primer Burgomaestre (Oberbürgermeister) aceptó estas condiciones, pero en el testamento que Eva dictó fue aun más lejos, exigiendo que no se diese al Dr. Strobel autorización alguna para tomar ingerencias en el Memorial Wagner y menos aún que se le permitiera conocer el *Diario*, estableciendo que después de su muerte, el paquete, conteniendo los Cuadernos, fuese depositado durante treinta años en el Banco del Estado de Baviera. También se declaró en 1941 que la Ciudad de Bayreuth gozaba de los derechos autorales y que después de transcurridos los treinta años, deberían ser entregados los Cuadernos al *Memorial Ricardo Wagner* para su con-

servación definitiva y para su abertura (se hallaban lacrados), fijándose además los detalles en qué forma deberían tener los investigadores acceso al documento.

Los impedimentos contra Strobel se basaban en rumores de que la edición de la llamada *Correspondencia del Rey*, realizada por este archivero, contendría expresiones despectivas y maliciosas (nos referimos a la correspondencia entre Wagner y Luis II de Baviera), pero la verdad radicó en un profundo encono de Eva contra Strobel. Cuando éste percibió la falta, en el Archivo de Wahnfried, de la correspondencia entre Wagner y Cósima, la denunció ante la Policía. Al ser interrogada Eva Chamberlain, declaró que a pedido de su hermano Sigfrido había incinerado la colección de esas cartas, un hecho que aplaudiríamos, porque no corresponde a la posteridad llegar hasta lo más íntimo de las circunstancias que envolvieron a los protagonistas von Bülow, Wagner y Cósima y menos aún a las apasionantes declaraciones de amor de estos últimos. Sigfrido, mientras tanto, ya había muerto hacía cuatro años y con respecto a la correspondencia entre Wagner y Luis II cabe decir que aquel argumento careció de fundamento y que la lectura del *Diario* contiene el contexto crítico frente a aquella correspondencia, ridiculizándola hasta cierto punto. Eva Chamberlain falleció el 26 de mayo de 1942 y su testamento entró en vigencia. Felizmente, los Cuadernos sobrevivieron a los tremendos bombardeos nocturnos que padeció Munich. De esta fecha en adelante siguieron los pleitos en torno a este *Diario*. En 1954, el Supremo Tribunal de Justicia de Alemania, ante la querrela de la Familia referente a los Cuadernos, declaró que no existía motivo alguno de aclarar lo que era imposible de ser aclarado, basándose en las disposiciones establecidas cuando se efectuó la donación y éstas tenían fuerza de ley. Quien hubiera querido presentar reclamaciones, debería haberlo hecho en vida de Cósima. En 1959, el testamentario ante el Supremo Tribunal de Baviera quiso conseguir que los Cuadernos fuesen entregados a la Municipalidad de Bayreuth, dado que con la muerte del Dr. Strobel quedó eliminada la causa principal de ocultarlos, pero este argumento no pudo imponerse. Cuando venció el plazo en Mayo de 1972, se inició un pleito de dos años de duración, instando que la entrega de la documentación se efectuase a la Ciudad (Municipalidad) de Bayreuth. Esta nueva querrela fue ganada y se hizo traer los Cuadernos desde Munich con protección policial, siendo abiertos por el Primer Burgomaestre con presencia notarial. Luego de una serie de disposiciones para su guarda, copia y aprovechamiento para la historia, el manuscrito pudo ser entregado por primera vez al conocimiento público, algo más de cien años después que Cósima había llenado los primeros cuadernos.

He aquí una dramática relación de hechos poco conocidos que nos revelan la ausencia de armonía en el seno de la familia Wagner que ciertamente Cósima, como madre abnegada, jamás hubiera podido imaginar cuando nos relata, día tras día, en su *Diario* denso de impresiones, su hondo afán de proporcionar a sus hijos salud, una educación sumamente esmerada y armonía continua entre todos ellos.

(En el próximo número: DIARIO DE COSIMA WAGNER.

Segunda parte de este interesante comentario del Dr. Lange).

EL SÍMBOLO (LA IMAGEN) DEL ARTE MUSICAL

Por SOPHIE CHEINER

El conocido escritor y crítico inglés —WALTER— HORACIO PATER (1821-1867) concebía el Arte Musical como una arquitectura audible...

Charles BAUDELAIRE, por su parte (en sus "CORRESPONDENCIAS") incluídas en sus "FLORES DEL MAL" — canta el frenesí de la Música y la encuentra eminentemente emotiva... El dinamismo sonoro según el, provocó en nuestra psique lo que nosotros llamamos "ESPEJISMOS"...

¿Qué papel tiene en el Arte musical el dinamismo sonoro?

Son las fuerzas motoras de un *motivo* musical, el cual, a partir de un centro sonoro, lucha con otras fuerzas hasta llegar a un descanso final. Este descanso será al mismo tiempo el inicio de un nuevo *centro* sonoro, que en la Música tonal es el acorde de la tónica, al que se subordina el movimiento de otros cuerpos sonoros. El acorde de la tónica es el punto de apoyo para el despliegue de las armonías del "motivo" inicial. La armonía es la simultaneidad de dos, tres y más sonidos enlazados entre sí — según las leyes elaboradas a este propósito.

Este fenómeno sonoro tuvo su germinación en el transcurso de los primeros siglos del desarrollo polifónico antes de tomar un aspecto "AMONICO". Primero en forma de *unidad acordal* y más tarde — como "SUCESION de ACORDES" enlazados entre sí, de tal manera que poco a poco, el músico empezó a reconocer todos los diversos elementos que integraban una composición musical, clasificándolos en un *núcleo fundamental* llamado — núcleo del acorde de la tónica. Este acorde de la tónica conquistó en la Música una importancia análoga a la ley de gravedad en la física que capta y atrae hacia sí otros cuerpos sonoros, presentando al mismo tiempo el elemento unificador de la composición que nosotros conocemos con el nombre de *tonalidad*. La tonalidad representa, pues, un elemento unificador de los elementos consonantes y disonantes llevándolos hacia su cadencia final...

El Arte de la lectura musical consiste en la capacidad de captar y grabar en nuestra memoria el sentido de los elementos de una *proposición* musical y más adelante — de un *párrafo*, etc. ensanchando así poco a poco el *área* del material que va a someterse al análisis y a determinar al mismo tiempo sus relaciones disonantes y consonantes, antes de que se desvanescan.

La *tonalidad* en la obra clásica se basa sobre el funcionalismo de sus acordes fundamentales *S - T - D*. (Subdominante - Tónica - Dominante).

El Funcionalismo, en general, es una doctrina, según la cual, en la Arquitectura y en las Artes del mobiliario, la beldad de la forma es el resultado de una apropiación exacta de la construcción del mueble, del objeto en el servicio utilitario. La atonalidad comienza en el instante que el proceso modulador hace su aparición, relajando las relaciones básicas y ensanchando nuestros conceptos artísticos, así como nuestra *capacidad de receptibilidad auditiva*. Las primeras obras *atonales* que en sus principios desconcertaban, nos parecieron más tarde perfectamente comprensibles, sin contornos *definidos* en las cercanías y que de lejos asimilamos como *nubes*, o como un *jardín*, en cuyo *estanque flotan* delicados *nenúfares*. La función de estas armonías es sólo *colorista* y cambia con el estilo de la obra. Por ello, en el *impresionismo* hay *dos especies de manchas sonoras*: una consiste en un toque de color que se introduce en la disonancia del acorde vertical; la otra — es el color que se extiende sobre una *línea horizontal tonal*. Las dos especies abrazan los dos aspectos del impresionismo: el del acorde y el de la tonalidad. El impresionismo francés da una marcada preferencia al impresionismo del acorde; mientras que "*el expresionismo*" centro-europeo, recurre preferentemente al color extendido sobre la línea horizontal. En los dos casos, el sentimiento tonal "*vertical*" se amortigua (ablanda). En cambio, el sentido de la tonalidad aumenta.

Analícemos un poco el Atonalismo schoenbergiano y su cromatismo no *funcional*. Por medio de la superposición de tonalidades que encontramos en la obra de los compositores franceses posteriores a RAVEL llegamos al período "POLITONALISTA". En la tonalidad, el sentido vertical del acorde se funde con el sentido horizontal del contrapunto. La fusión de ambos elementos va a formar el SISTEMA FUNCIONAL de la armonía...

El espíritu creador del músico, en búsqueda de nuevas expresiones, siempre se preocupa por que dicha búsqueda corresponda a las inquietudes de la época y a la tradición vernácula de su país...

LOS JESUITAS Y LA MUSICA DE LA BAJA CALIFORNIA

I I

Por ALFRED E. LEMMON, S.J.

Según el padre Clavijero, los cochimies hacían la distribución de las pieles. Observó que era una de las fiestas más célebres de los californianos. Durante la distribución cantaban y bailaban.³³ En su *Entrada a la Nación Chora* de 1721, el Padre Ignacio María Nápoli describió las canciones de una

Reyna. El documento curioso contiene muchas palabras Italianas o la ortografía italiana, como en lo siguiente: *... empezaron el día sigte, a venir otros ombres, y con ellos l'India gobernadora, la qual luego que llevo da nosotros, empezo a dar orrorosos grittos, y cantar con una infernal vox varias coplas y sconjures asi al lugar donde venimos, onde stan sus enemigos Guaycures, ecciando gritos orrorosos, porque no vengan a mattarlos sus enemigos, y me imagino, que sean incantationes del demonio, y lo mismo abain todas las nocces, mas que el dia asta all-ultimo los principaleros dellos cantando nocces enteras sus coplas a modo delitanias, a quales respondia el choro, que no nos ysieron serrar por varias nocces los ogos.*³³

De los ejemplos que de la música sacra y de la música indígena se encontraron en los varios documentos, podemos concluir que la música fue importante para los bajacalifornianos. La importancia de las canciones y danzas indígenas está en la realidad de que Baja California preservó, tradiciones muy antiguas, pese a su aislamiento durante la época colonial.³⁵ También, la música sacra hubiera sido imposible sin una aptitud musical natural de los indios. Con seguridad, la música sacra fue un medio que resultó bien "para dar prestigio al culto católico entre ellos."³⁶ La aceptación por los indios de una música extranjera es un testimonio de la destreza y la paciencia de los misioneros y es un ejemplo de los éxitos prodigiosos de la Compañía de Jesús en la Baja California.

NOTAS:

La ortografía y la sintaxis se conservan como en los originales.

- 1 Miquel Venegas, *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual hasta el tiempo presente sacada de la historia manuscrita, formada en México, año de 1739*. México: L. Alvarez y Alvarez de la Cadena; 1944; Tomo I; p. 71.
- 2 Venegas, *Noticia*, Tomo I, p. 71.
- 3 Tlexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, edición de Juan A. Ortega y Medina, México: Editorial Porrúa, 1966, p. 201.
- 4 Miquel León-Portilla, *Recordación de Francisco Xavier Clavigero, Su Vida y Su Obra*, Veracruz; Ediciones del Museo de la Ciudad de Veracruz; 1970; p. 21.
- 5 Gerard Decorme, *La Obra de los Jesuitas Mexicanos durante la Epoca Colonial, 1572-1767*; México: Antiqua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos; Tomo II, p. 499.
- 6 Francisco Javier Clavijero; *Historia de la Antigua o Baja California*; edición preparada por Miquel León-Portilla, México: Editorial Porrúa; 1970; p. 159.
- 7 Decorme *La Obra*: Tomo II; p. XVI.
- 8 Juan Jacob Baegert; *Noticias de la Península Americana de California*; introducción por Paul Kirekhoff; México: Antiqua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos; 1942, p. 219:

El Superior mandó también una carta a cada misionero, compuesta en términos y según voluntad del gobernador, suplicándole que se presentara el día 25 de Enero de 1768 en Loreto, para su embarque, y que recomendara calma y orden a sus indios y que predicara por el mantenimiento de la paz.

Decorme, *La Obra*, Tomo I, p. 473.

Montaron las lanchas cantando la letanía. Era media noche cuando pusimos pie en el barco y el 4 de Rebrero al salir el sol levantaron anclas. (según el P. Ducrue)

Decorme (Tomo I, p. 471472):

El Comisionado y Nuevo Gobernador de California, D. Gaspar Portola, llegó al puerto de San José el 30 de Noviembre de 1767 y a Loreto la víspera de Nochebuena.

Decorme (Tomo I; 47-472):

Algunos PP. Franciscanos llegaron por su parte el 19 de Enero de 1768.

- 9 Baegert, Noticias, p. 220.
- 10 Venegas, Noticias, Tomo I, p. 96.
- 11 Clavijero, Baja California, p. 115.
Véase También: p. 102, 120, 146, y 159.
- 12 Juan Joseph de Villancienzo; Vida y virtudes de el Venerable, y apostolico Padre Juan de Ugarte de la Compañía de Jesús. Missionero de las Islas Californias, y uno de sus primeros conquistadores; México; San Ildefonso; 1752; p. 138.
Se conserva este libro en el Archivo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús (APM).
- 13 Miquel Venegas; Templo mystico de la gracia dedicado a María Santissima Madre de Dios, y Señora nuestra, veenrada en su florida Imagen de Guadalupe y delileando en la vida admirable, y virtudes heroicas del Venerable Padre Juan Baptista Zappa, de la Compañía de Jesus, Apostolico Missionero de esta Provincia de Nueva España; Ms; APM, fojas 379-380.
Véase también:
Annuae Litterae Prov. Mex. 1628.
(Arch. Prov. Tolet. S.I.: Fondo Astrain 33); p. 5.
Collegium Regale Sti Ildephonsi, est Seminarium Sti Gregory. Sti Gregory laboles educatur indigena, et ciz maxime virtutem ciz preteria legere, et scribere, ae Musice numeros edocetur. (Se conserva fotocopia en APM).
- 14 Francisco María Piccolo, Informe del estado de la Nueva cristianidad de California y otros documentos; edición preparado por Ernest J. Burrus, S.J.: Madrid: Colección Chimalistic, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1962; p. 188.
- 15 Venegas, Noticias; Tomo II; p. 264.
- 16 Venegas, Noticias, Tomo II, p. 264.

Véase:

Miquel del Barco; **Historina Natural y Cronica de la Antiqua California**; México: Universidad Nacional Autonomia de México; 1973; edición preparada por Miquel León-Portilla:

Y porque desde los principios se introdujó en la California que, al acabarse la misa, rosario, doctrina o sermón, cantáseñ los indios el **Bendito** y **Alabado** tres veces; primero los hombres solos, luego solas las mujeres, y últimamente hombres y mujeres aun tiempo, con tonada no desagradable, el capitán, ya por su devoción, ya por dar ejemplo a los indios, era constantemente el primero que, acababa la función eclesiástica, entonaba el **Bendito**. Y aunque en su mayor ancianidad era ingrata a nuestros oídos su trémula voz, es de creer que sería muy agradable a los de Dios; y cierto que eran de mucha edificación para todos los presentes. (p. 268).

- 17 Venegas, Noticias, Tomo II, p. 160-161.

- 18 Venegas, Noticias, Tomo II, p. 161.

- 19 Clavijero; Baja California, p. 231.

(se encuentra aquí información sobre las iglesias)

Las iglesias de las misiones, aunque pobres por la mayor parte, se mantenían con toda la decencia y asco posibles. La de Loretto era muy grande y estaba bien adornada; la de San José de Comondú, edificada por el padre Francisco Inamma, era de tres naves, y la de San Francisco Javier, fabricada de bóveda por el padre Miquel del Barco, era muy hermosa.

En Baegert, Noticias, p. 169, se encuentra lo siguiente:

La pobreza y miseria de California se ostenaba en todas partes menos en las iglesias.

Para algunas contestaciones sobre los gastos de las iglesias, véase: Baegert, p. 171-173 y 185.

- 20 Archivo General de la Nación (AGN) México: Jesuitas, II-7; **Informe de la Misión de Loreto de California en 19 de Marzo de P. Jaime Bravo, 1736.**

- 21 Clavijero, Baja California, p. 232.

- 22 Clavijero, Baja California, p. 204.

Cuando las misiones con el tiempo adquirieron estabilidad, los neófitos comenzaban a sacudir la pereza de la vida salvaje y se conseguían mejores materiales para fabricar, se construían buenas iglesias y casas más cómodas.

- 23 Venegas, **Noticias**, Tomo II, p. 122-123.

Véase:

Clavigero: **Baja California**; p. 125.

- 24 Sigismundo Taraval; **The Indian Uprising in Lower California, 1734-1737**; edición preparada por: Marquerite Ewer Wilbur, Los Angeles: Quivira Society, p. 105.

- 25 Baegert, **Noticias**, p. 171.

- 26 Clavigero, **Baja California**, p. 134.

- 27 Miquel Venegas; **Juan María Salvatierra of the Company of Jesus, Missionary in the Province of New Spain, and Apostolic Conqueror of the Californias**; edición preparada por: Marquerite Eyer Wilbur: Cleveland: 1929; p. 66-70.

- 28 Carta del P. Juan María Salvatierra al P. Gian Paolo Oliva; (Autógrafa, Fondo Gesuitico, in loc cit., Indipetae 15, fo. 3302) publicada en: **Archivum Historicum Societatis Jesu V** (1936) "Per la Biografia del P. Gianmaira Salvatierra" por Pietro Tacchi Venturi, S.I.; p. 81.

Véase:

1. La versión original por Fray Geronimo Figueroa (está en el AGN, Ramo Historia, Vol. 21.)

2. Venegas, **Noticias**; Tomo I, p. 83:

Tuvimos aquí (dice) las fiestas de Pascua de Navidad con mucho gusto y devoción, y de las indios también, asistiendo algunos cenefares de catecúmenos a las fiestas, haciendo también sus bailes los Christianos más de ciento. Y son sus bailes muy diferentes de los que usan las Naciones de la otra vanda; pues tienen más de treinta bailes y todos diferentes y todos en figura, ensaye y enseñanza de algunas cosas esenciales para la guerra, para la pesca, para caminar, enterran, cargar y cosas semejantes, y se precia el niño de cuatro y de tres años de salir bien del papel de su baile, como si fueran ya mancebos de mucha emulación y juicio: cosa que no dio a todos mucho divertimento de verlos.

(Carta al Padre Juan Ugarte de 4 de Abril de 1692)

3. del Barco; **Historia Natural**; p. 192.

4. Clavigero; **Baja California**; p. 59.

- 30 Salvatierra, (Bayle); **Misión**; p. 163.

- 31 Taraval, (Wilbur); **Uprisings**; p. 148.

- 32 Baegert, **Noticias**; p. 122-123.

- 33 Clavigero; **Baja California**; p. 60.

- 34 Biblioteca Nacional; México; Archivo Franciscano; 3/52. 1, p. 15.

Véase:

Ignacio María Nápoli; **The Cora Indians of Baja California**; Edición preparada por: James Robert Morriaty III y Benjamin F. Smith; Los Angeles, Dawson's Book Shop; 1970; p. 66.

- 35 **Handbook of Middle American Indians**; Vol. 4; Howard Cline, editor; "Archeology and Ethnohistory of Lower California;" William C. Massey; Austin; University of Texas Press; 1966; p. 38.

- 36 Baegert; **Noticias**; p. 173.



FRANZ LISZT

III y último

Por SOPHIE CHEINER

NOTAS SUPLEMENTARIAS

En resumen: es en París donde Liszt recibió la influencia decisiva sobre su evolución creadora. A París le debe su formación integral musical, intelectual y espiritual. Introducido en los cenáculos, Liszt descubrió el romanticismo: tanto el francés, como el inglés, el alemán y el italiano. Estas corrientes penetraron todo su arte: el Catolicismo le vino de Chateaubriand; la Utopía de Blanche¹; el Romanticismo social de Lamennais²; el Paisaje de Sénancour³; el Pantesimo, de Hugo⁴; el Espiritualismo de Lamartine⁵; Más tarde Dante⁶, a través de Delacroix⁷; Goethe, a través de Nerval⁸; Byron⁹, a través de Berlioz.

Quando llegó a París, a la edad de 12 años, el niño Liszt sólo iba obsesionado por vagos recuerdos de la música gitana húngara y del bel canto, a través de Salieri y Rosini en Viena y por la pesadilla de los Estudios de Czerny...; mientras que en París descubre a Beethoven, por medio de Habeneck¹⁰, en los Conciertos del Conservatorio; y el fulgurante genio de Berlioz que le mete en la cabeza el piano-orquesta. Paganini le revela el virtuosismo, inexistente antes de él. Creado por Liszt, constituirá el estilo de su obra pianística. Su maestro, A. Reicha¹¹ le suscitará el interés por la canción popular, o modal. Lesueur¹² la Estética de la música sacra y la represión de la solemnidad. Dom Guéranger la concepción gregoriana. Las solemnias harán vibrar las cuerdas más secretas de aquel fervoroso joven creyente. El orden omnitónico de Fétis¹³ le conducirá a liberar la melodía prisionera de la tonalidad, a la cual le asestará duros golpes durante toda su vida. La metafísica de Alkan¹⁴ participará en su fraseología personal.

Es en París donde Liszt renovará sus lazos con la canción popular húngara. A través de la danza de los recopiladores de su país natal, pudo conocer a su joven compatriota, el violinista Ch. Ebner, quien le hizo conocer a Berlioz.

Desde 1838 se puso nuevamente en contacto con su país natal. Durante toda su carrera artística no se cansó de introducir en sus obras elementos estructurales húngaros que se convirtieron en particularidades de su lenguaje musical (la escala) basta escuchar la escala tzigana-húngara en los compases iniciales de la Sonata en si menor.

Su estancia en Weimar y su diario contacto con la orquesta le permitieron familiarizarse con los secretos de la instrumentación y vencer el complejo de inferioridad del piano en comparación con la orquesta. El fracaso de Chopin en este sentido le impulsa a dirigirse a Conrad y a Raff para la instrumentación de sus primeras obras.

Liszt fue el más incomprendido de los genios; pero el más abierto a todas las ideas revolucionarias.

Los apóstoles del wagnerismo no consideraban a Liszt como el gran innovador. Entre éstos se hallaba d'Indy. En cambio, Saint-Saens, Mussorgsky, Hugo Wolf fueron sus portavoces.

De todos modos, la influencia de Liszt puso su sello en todos los músicos del siglo IX:

Alemanes: Wagner, Strauss, Reger, Hindemith, etc.

Ingleses: Mackenzie, Elgar.

Austriacos: Bruckner, Wolf.

Rusos: Rimsky-Korsakov, Balakiriev, Glazunov, Stravinsky.

Españoles: Albéniz (alumno suyo). Pedrell, de Falla.

Polacos: Chopin, Moniuszko, Szimanowski.

Italianos: Respighi, Sgambatti.

Franceses: Franck Fauré, Debussy, Ravel, Messiaen, etc.

Con Berlioz y Debussy, Liszt permanece el genio más original del siglo XIX.

NOTAS

1. **Balanche** (1776-1847) Pierre-Simon, su filosofía de la historia, heredada del filósofo e historiador italiana **VICO** (1668-1744), quién percibe en la historia de cada pueblo tres edades: la edad divina; la edad heróica y la edad humana...
2. **Felicit LAMENNAIS** (1782-1854) su Ultramontanismo y la Libertad religiosa.
3. **SELANCOUR** (1770-1846) y su paisaje.
4. **VICTOR HUGO** (1802-1885).
5. **LAMARTINE** (1790-1869) y su espiritualismo.
6. **DANTE ALIGHIERI** (1265-1321).
7. **DELACROIX** (1798-1863).
8. **NERVAL** (1808-1855) precursor de Baudelaire y de Mallarmé...
9. **BYRON** (1788-1824).
10. **HABENECK** (1781-1849) fundador de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris.
11. **A. REICHA** (1770-1836), compositor y teórico de origen checo.
12. **J.F. LESUEUR** (1760-1837), francés, maestro de Berlioz y famoso innovador.
13. **FETIS** (1784-1871) musicólogo belga.
14. **ALKAN, CH. H. Valentin**, (1813-1888), pianista, maestro y compositor francés.





EL ARPA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

II y último

Por MA. ROSA CALVO MANZANO

“... se hace notar, que redoble quiere dezir puntos doblados o reyterados, los cuales solamente se doblan o reyteran con dos puntos inmediatos. Assi mesmo, quiebro quiere dezir puntos doblados o reyterados, aunque muchos quiebros ay, que no son reyterados, sino sencillos.

El quiebro reyterado difiere del redoble, en que el redoble tiene un punto más a la parte inferior y el quiebro reyterado no.

Los redobles solo se hazen en compases enteros, en semibreves. Y los quiebros se hazen en minimas y en seminimas, y por marauilla en corcheas... los redobles en ninguna manera se hacen largos.

Los quiebros reyterados se hazen en minimas, y los sencillos en seminimas, excepto vno, no reyterado, se haze en minimas.

... agora se vsa, comenzar el redoble y el quiebro reyterado de minimas desde un punto más alto y se ha de herir solo”. (Es decir, anticipadamente).”

¿Es imprescindible el empleo de todos estos elementos para la interpretación de la música renacentista? Pues sí; pensemos en el ambiente de la época; un tardío gótico florido, un plateresco y un connato de barroco, eran los elementos estilísticos de la arquitectura. ¿Cómo, rodeados de esta piedra labrada, se podía hacer música sin ornamentar, cuando muchas veces los propios lugares donde se elaboraba la música eran estos emporios de ornamentos arquitectónicos?

Quede claro que si el siglo XVI fué realmente importante en la música española, en el arpa toma caracteres todavía más relevantes, siendo para este instrumento su auténtico “Siglo de Oro”. La cita de “Música para Tecla, Vihuela o Harpa” nos ofrece un repertorio de infinidad de partituras, donde no se puede hablar de transcripción sino de adaptación, que es lo que, en suma, hacían los intérpretes de la época, dado que era tan grande su prepara-



CENIDIM

ción que cada cual adaptaría la misma partitura de origen a las necesidades del instrumento con su increíble fantasía.

Muy cercana la escritura entre los instrumentos para los que se componía, es interesante tener en cuenta que se dió mucha importancia al arpa por ser instrumento fácilmente transportable, como nos demuestran valiosos documentos, tocado por la mayoría de los instrumentos con idéntica habilidad, aunque su especialización fuera en otro instrumento.

El arpa hace escuela en España en el XVI, no con el carácter popular que tuvo en el medioevo como acompañamiento en las trovas juglarescas, sino de una manera culta, en Palacio. Recordemos al famoso Ludovico que vivió en la Corte de los Reyes Católicos, cuya habilidad de conseguir semitonos cromáticos en el arpa, todavía diatónica, le llevó a tal fama que, aún en el XVI, hay partituras que recuerdan su gloria.

El instrumento del XVI era aún pequeño pero no por eso sonaba poco, como documentos archivados confirman. Su timbre agudo y falto de graves era brillante y sonoro.

Los problemas de esta música son infinitos, como por ejemplo la semitonía. Pero ponernos a analizar las bases de la música ficta sería demasiado complicado para poderlo concretar. Así que lo mejor es aceptar trabajos de investigadores bien preparados que nos den ya todo resuelto, transcrito de la paleografía. Nuestra sensibilidad moderna no va a servir para arreglar nada, dado que la escritura de esta época todavía se basa en los antiguos modos gregorianos. La influencia orientalizable que ejerció la iglesia católica en la civilización occidental, permaneció durante siglos, y no sólo influenció la música sacra sino la profana y popular. Estrechamente unidos encontramos, muy habitualmente, estos sentimientos, tramando toda una urdimbre sobre "Cantus firmus", tanto popular como, a veces, religioso.

Estos son, en definitiva, algunos de los puntos más sobresalientes de la interpretación de la Música del siglo XVI.

UNA CARTA DE MENDELSSOHN A ZELTER

Por E.P.

Felix Mendelssohn (1809-1847) uno de los pilares del Romanticismo, fue el único rico y socialmente estelar entre sus colegas compositores e intérpretes. Hijo de un banquero, en cuyo salón se reunían lo más granado del arte, la ciencia y la diplomacia de Leipzig, nunca conoció las miserias de un Schubert, ni las ansiedades económicas de un Wagner, ni las congénitas deficiencias físicas de Schumann o Chopin. Pero justamente por tales prerrogativas es aún más admirable su comprensión de todo género de debilidades humanas y su camaradería hacia los seres de su mismo categoría profesional. Esencialmente germano, en el aspecto artístico, sacó del olvido la "Pasión según San Ma-

teo" de Bach, fundó el Conservatorio de Leipzig, pulió la Orquesta de la Gewandhaus de la propia ciudad, hasta colocarla a la cabeza de los organismos europeos similares de sus tiempos y favoreció a cuanto músico valioso acudía a él. Su maestro de composición, Carl Friedrich Zelter (1758-1832), uno de los grandes pedagogos del momento, lo guió en el estudio de la obra de Juan Sebastián que Mendelssohn llegó a profundizar. La siguiente carta, dirigida a su maestro el 22 de junio de 1830 revela el carácter netamente clásico-romántico germano de su autor:

Un organista de Weimar me puso en la disyuntiva de escucharle algo "escolástico", o algo "para el pueblo" (porque, según él, uno debe componer solamente música fácil y mala para el pueblo). Le pedí algo escolástico, pero sin resultados apetecibles; se puso a modular de un lado para otro hasta producirme mareos, sin demostrar la menor personalidad; produjo un buen número de imitaciones, sin aproximarse a la fuga. Cuando se llegó mi turno de tocar para él, comencé con la *Toccata en re menor* de Sebastian (sic), no sin antes advertirle que se trataba de algo escolástico, pero, al mismo tiempo, "para el pueblo" —por lo menos para una parte del pueblo. Pero ¡ay de mí! apenas había comenzado a tocar cuando el Director envió un mensajero para ordenar que esa música debía cesar de inmediato, porque estábamos a mediados de semana y él no podía estudiar con semejante ruido. . . Aquí en Munich, los músicos se portan exactamente como aquel organista: creen que la buena música debe de ser considerada como un don del cielo, pero sólo en lo abstracto, desde el momento que tan pronto como se sientan a tocar, producen la música más estúpida y tonta que se pueda imaginar; y si no le gusta a la gente todavía pretenden que es por quedarles elevada. Aun los mejores pianistas ignoran que Mozart y Haydn también compusieron para el piano; poseen apenas la más vaga idea de Beethoven y consideran clásica y escolástica la música de Kalkbrenner, Field y Hummel. Por otra parte, habiendo tocado yo mismo muchas veces, me hallé ante auditorios tan abiertos y receptivos, que aquellas frivolidades me fueron doblemente hirientes. En una velada ofrecida recientemente por una condesa considerada como magister en la sociedad, tuve una gran sorpresa; ciertas pianistas jóvenes competentes trataron de quebrarse los dedos con trucos malabarísticos y hazañas de bailarines sobre cuerdas, de Herz. Cuando me pidieron a mí que tocara, pensé: "Bueno, pues, si os aburrís ¡bien merecido lo tenéis!" y partí plaza con la Sonata en do sostenido menor de Beethoven¹. Al terminar me di cuenta de la enorme impresión producida: las mujeres lloraban; los hombres discutían acaloradamente la importancia de la obra. Como consecuencia me vi obligado a copiar un buen número de sonatas de Beethoven para las pianistas que deseaban estudiarlas. A la mañana siguiente la condesa llamó a su maestro de piano para pedirle una colección de buena, realmente buena música de Mozart, Beethoven y Weber. El hecho corrió por todo Munich y los músicos bien intencionados se alegraron de que yo me hubiera convertido en predicador en el desierto. Después le espeté un buen sermón a la pianista de moda, reprochándola por no haber contribuído en nada al conocimiento y apreciación de las obras de

1 La llamada "Claro de Luna". (T)

los grandes maestros y por haberse adaptado a la corriente popular, en vez de guiar el gusto del público. Me prometió enmendarse.

No resisto a la tentación de traducir otra carta de Mendelssohn, dirigida esta vez a Hiller², el 15 de julio de 1838. Se refiere a su pasión por la música nueva.

Sabrás que estuve en Colonia para el Festival. Todo salió bien. El órgano resultó espléndidamente afectivo con Haendel y más aun con Bach, de quien se ofrecía algo nuevamente descubierto, que tú todavía no conoces, con un pomposo doble coro. Pese al interés producido, uno siente que algo nuevo y desconocido faltaba ahí (por lo menos a mí me parecía así). Adoro esa clase de incertidumbre que nos permite a mí y al público opinar. Con Beethoven, Haendel y Bach uno sabe de antemano lo que va a suceder y lo que por fuerza debe seguir —y muchas cosas más. Tienes razón al decir que es mejor en Italia, donde el público recibe música nueva año tras año y debe, por consiguiente, cambiar de opinión anualmente. ¡Si solamente la música y la opinión fueran un poquito mejores...!

LIBROS

EDWARD JOSEPH DENT, Ferruccio Busoni, Traducción y Notas de JORGE VELAZCO. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1975.—En esta biografía de Busoni del musicólogo inglés, las notas numeradas del traductor, que aparecen después del índice analítico en número de 208, se antojan parte integral de la obra, puesto que la complementan con aclaraciones pertinentes para aquellos lectores que habitan en latitudes opuestas a las del autor, y, como es natural, no identifican a primera vista a un gran número de personas y cosas. Se trata, pues, de la traducción ejemplar de una biografía que quizá no pueda calificarse de ejemplar, pero sí de muy importante, puesto que fue escrita por alguien que logró tratos directos con el gran personaje que fue Busoni y con varios de sus allegados y tuvo, por tanto, acceso a información de primera mano.

Como dice Velazco, la personalidad del biógrafo no puede dejar de inmiscuirse en la del biografiado, induciendo, con frecuencia, deformaciones en

2 Ferdinand Hiller (1811-1885). Pianista, compositor y director de orquesta alemán. Estrenó en París el Concierto No. 5 de Beethoven. Como compositor se sintió influido por Mendelssohn. (T)

la personalidad de éste. Y más aun, tratándose de un músico tan complejo y profundo como Busoni. "La biografía es invaluable, a causa del testimonio personal de Dent, pero eso mismo le causa ciertas debilidades intrínsecas". Velazco piensa que "es un error analizar demasiado a fondo algunos aspectos de la vida y la obra de Busoni". En su breve Prefacio comunica Dent una de las últimas observaciones que escuchó de labios del pinista-compositor poco antes de su muerte: "Mi querido Dent, cuán satisfecho estará usted cuando yo haya muerto, pues entonces estará en posibilidad de observarme desde un punto de vista histórico". ¡Cuánta razón tenía Busoni! Para aproximarse con probabilidades de éxito a la personalidad de los genios es indispensable el paso de los años en cantidad considerable. Así lo han demostrado siempre los tiempos.

Busoni, el escritor, también incursionó en campos de su autobiografía, pero ¿hay, acaso, alguien que se conozca a sí mismo? Escribió una vez: "Si no tuviera la cualidad de adaptarme por completo a otras personas por un momento... podría muy bien pasar toda mi vida en total "soledad", lo cual no parece haber sido su caso. Más probable era su condición discriminatoria en sus relaciones humanas. Su ojo avizor le permitió encontrar a la mujer ideal como compañera perfecta. La proximidad de Gerda Sjestrand le fue siempre grata. O quizá ella sabía cuándo brindársela y cuando proveerlo de soledad.

Dent nos induce a veces a enojarnos con los padres de Busoni: con Ferdinando por "conchudo" y con Anna por absorbente. Pero en el fondo ellos también eran artistas y debemos comprenderlos. Después de todo, pese a escaseces y miserias, a bombos y exhibicionismos prematuros, a ellas les debió Ferruccio la herencia de una naturaleza afectuosa y los genes de un temperamento exuberantemente emotivo y artístico. Su intelecto severo se lo debió a sí mismo. "Tener siempre en orden los asuntos propios ¿es una nadería?" —le escribía a su exigente padre. Y sin duda no se refería tan sólo a lo material.

Si Dent nos hace adorar al pianista excelso que era Busoni, el compositor no le merece menos ditirambos, desde que salió de las manos del Dr. Meyer, su magnífico maestro de Graz (informa que también Weingartner y Reznicek fueron sus alumnos). Nos dice que el *Falstaff* de Verdi fue decisivo en el abandono de la trayectoria alemana que había seguido Busoni hasta entonces como creador. Sus giras por Italia reavivaron su patriotismo. El Concierto para piano que escribió con títulos en italiano produjo bronca en Berlín por "el carácter agresivamente italiano de la música en sí"... La prensa lo calificó de "espectáculo infernal"; pero los tiempos cambian. Cuando aquí en México lo escuchamos el año pasado en la Sala Netzahualcóyotl el público enloqueció y nosotros pensamos que se trata de una obra genial.

Enorme fue la producción de Busoni. No es nuestra intención detallar aquí lo que acerca de ella nos cuenta Dent, quien asegura que su *Doktor Faust* es la "síntesis de la obra y experiencia de su vida"; al mismo tiempo, nos dice que su *Segunda Sonatina* es "la más misteriosa de todas las obras de Busoni". No se refiere en detalle a la *Fantasia Contrappuntistica*, pero creemos que, en su complejidad, Busoni fue un germano con alma italiana. Artista genial y aun muy lejos de que se le comprenda plenamente". Quizá Sophie Cheiner y Jorge Velazco sean en México los únicos que saben a ciencia cierta de quién se trata...

ROBERT STEVENSON, Directorio de la Universidad de los Angeles de los Graduados en Etnomusicología. Programa de Etnomusicología. Departamento de Música, Universidad de California, Los Angeles, 1977.—Como Editor de este Directorio, la personalidad de Robert Stevenson asegura su minuciosidad y eficacia. El mismo es profesor emérito de esta Facultad universitaria, en cuyo Consejo figuran los profesores *Peter Crossley-Holland* (Director 1976-78), *David Draper*, *Max Harrel*, *Charlotte Heth*, *Nazir Jajrazbhoy*, *Boris Kremenliev*, *J.H. Kwabena Nketia*, *James Porter* y *D.K. Wigus*. A la presente Directora del Dep. de Música, Dra. *Marie Louise Martínez Gollner* agradece Stevenson su reconocimiento del singular papel de la etnomusicología en la UCLA. Advierte el Editor que cualquier omisión involuntaria deberá ser corregida en una próxima edición.

Cada ficha incluida en este Directorio comienza por el nombre del graduado y sus fechas de nacimiento y estudios, así como sus anteriores estudios, en otras universidades. Después, el título de la tesis, seguido de un largo o mediatamente largo, resumen. El Dr. Stevenson reconoce plenamente la ardua diaria colaboración de *Christina Niles*, quien auxiliada por *Zivile Gimbutas*, Secretaria del Consejo, la llevó a cabo brillantemente durante el año lectivo 1976-1977. Como UCLA tiene ramificaciones por todas las más importantes ciudades californianas, los 64 graduados, cuyas fichas aparecen en este Directorio proceden tanto de Los Angeles, como de San Francisco, Santa Barbara, Long Beach, Berkeley, etc., pero, naturalmente, en mayor número del Alma Mater de Los Angeles, ora como alumnos regulares, o de los cursos veraniegos. 17 graduados no enviaron sus tesis para el Directorio.

De las diferentes áreas de estudios, aparecen quince fichas de ASIA; tres de EUROPA; Diez de MEDIO ORIENTE; trece del CONTINENTE AMERICANO SEPTENTRIONAL (en el que se incluye una ficha *chicana*); cinco de SUDAMERICA; 6 de OCEANIA.

La revisión de varias de las fichas incita el deseo de leer el total de la tesis. Estas condensaciones son ya de por sí útiles para la obtención de datos de primera necesidad. Debemos agradecer la publicación de esta clase de directorios procedentes de un país, donde los etnomusicólogos se dan como pan caliente.

¿Por qué razón la Universidad Nacional Autónoma de México no puede tener una Facultad de Música con todas las reglas del arte, con profesores extranjeros para los departamentos imposibilitados de obtener maestros mexicanos, etc., etc.? ¿Existe, acaso, un solo etnomusicólogo doctorado entre nosotros? Y en un país donde hay material para ponerle los ojos bizcos a cualquier investigador científico... Ya en el terreno general de la Musicología tenemos algunos pocos elementos valiosos que comienzan a singularizarse, pero son tan pocos, que apenas cuentan...

EPISTOLARIO DE SILVESTRE REVUELTAS. Recopilación de JUAN ALVAREZ CORAL. Universidad Autónoma de México. Difusión Cultural, Departamento de Música, México, 1976.—Qué fortuna la obtención del permiso para publicar las cartas que Revueltas le envió a su esposa durante un viaje que abarcó medio año de 1937, o sea aquel en que el compositor mexicano fue a colaborar con las fuerzas republicanas en la Guerra que Es-

pañá sostenía contra Franco. Juan Alvarez Coral se apuntó un triunfo. Salió Silvestre de México, por la vía terrestre hacia Nueva York y desde el camino comenzó a escribirle misivas a "Angelucha" y a "Genio" (su mujer e hijita Eugenia), con ternura, con amor, con espíritu festivo, con amargura, con deseo de tenerlas a su lado para compartir con ellas todas sus impresiones del viaje. Iba con poco dinero, pero aun pensaba en comprar medias para su mujer y un vestidito para la niña, que les enviaría a México con un tal Canul. Pero entre episodios de viaje y lamentaciones de miserias humanas, hallamos expresiones íntimas como ésta: "Pienso en mi piqueña obra de amor y de fe, tan pequeña antes estos monumentos de hierro, ante este gran dolor humano, ante esta gran fuerza humana. Pienso si no será estéril, perdida. Por un momento me siento apesadumbrado, desmayado. Reacciono. Ya en el barco que lo conducía a Europa siguió escribiéndole a "Angelucha" una especie de diario. "La música de REDES me ha acercado a mucha gente" —le decía. Pero otro día: "A veces se me figura... que mi obra es tan pequeña que realmente no vale algo. Tal vez algún día, ya tranquilo, pueda hacer la verdadera obra". Ya en París, donde "se come con hambre, con pasión, con ternura, pero contenidamente, sin violencia, sin prisas, saboreando con lentitud cada cosa", se prepara para el gran viaje a España donde llega por vía de Port Bou a Barcelona. "Parece que he llegado a mi país", dice. Y luego Valencia y... Madrid, la meta. "No sabes cuánto amor, con qué corazón anhelante he venido a esta ciudad... no quisiera irme de aquí". Dirigió, en Valencia, con la orquesta de allí, *Caminos y Janitzio* "con gran éxito". A la siguiente semana les brindó allí mismo el "*Homenaje a García Lorca, Caminos y Janitzio*". "Me haces mucha falta. Y ni siquiera tengo noticias tuyas (en 6 meses ella sólo le escribió seis cartas). ¿Ya no me quieres?". Su inmarcesible modestia repetía: "Es increíble el desdén que siento por mi fama y mi gloria de músico... ¡Para qué tantos cuidados! Y luego por cosas tan inútiles como la gloria, la posteridad, el aplauso (sin embargo, yo trabajo constantemente). "Pensando ir a la URSS le dice a su amor: "No sé cómo va a caber en mi corazón el cariño por la Unión Soviética y el cariño por España, con tal de que no se rompa ¿eh? ¿Y luego el tuyo y el de México? Necesito "comprarme" otro corazón decididamente. "En septiembre dirige en el Teatro de la Comedia de Madrid su *Janitzio*, "como jamás lo había oído. En el tiempo lento llegué a sentir los ojos humedecidos" (eran la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid unidas). "Lo que más me satisface es el elogio de los músicos de la orquesta". En octubre vuelve a Barcelona para dirigir *Redes*, *Caminos* y *Janitzio* (sin ensayos)... Dicen que he entrado por las puertas grandes a la vida musical europea. Quizá. Como siempre pensaba en tí al dirigir cosas que he escrito para tí... Hay momentos en que... me siento tan perdido y solo en el mundo, con mis brazos tendidos en una imploración sin remedio, con mis brazos vacíos, con mis brazos locos agarrados a la sombra, solos, solos... y la queja de mi pena se me sube a la garganta y a los ojos con una amargura de distancia... Mi amor, mi amor, tengo tantas cosas que decirte, que si te encontrara me quedaría en silencio, y no sabría más que besarte y apretar tu mano..." Nuevamente en París escribía: "Fíjate que me he comprado en Barcelona... una boina y fumo en una pipa muy chic que me da un aire de conquistador de quinto patio". El 20 de octubre se estrenó *Redes* allí. "He tenido los mejores elogios". Fue a escuchar el Requiem de Brahms dirigido por Munch. "Es lo mejor que

he oído en París. Cuando veo un director así me siento alegre y confiado. Yo tampoco soy tan mal director, no creas.

Esta fue su última carta y la escribió el 2 de noviembre. Regresó a México en diciembre, cansado y triste. . . Siente uno deseos de reproducir todo este Epistolario, tan esencial para conocer con autenticidad la verdadera naturaleza íntima de Revueltas, que por fuerza debe de haber influido en su música, digan lo que quieran en su contra los escépticos.

GRABACIONES

VIOLIN Y PIANO. Voz Viva de México en colaboración con Ediciones Mexicanas de Música. GERHARD MUENCH, *Tesselata Tacambarensis* No. 5. MARIO LAVISTA, *Diálogos*. HECTOR QUINTANAR, *Sonata* No. 1. MANUEL ENRIQUEZ, violín; JORGE VELAZCO, piano. VVMN-12/ID 331/3. Manufacturado por C.B.C., División Productos Especiales.—En este disco se adjuntó un folleto preparado por FEDERICO IBARRA quien, a más de compositor y pianista emérito, se ha revelado musicólogo sagaz en varias ocasiones. La buena calidad técnica de esta grabación (apenas acabamos de recibir un ejemplar, entresacado de un cúmulo de material echado a perder por los terroristas que ocuparon la Universidad el mes antepasado), permite apreciar la óptima calidad de las obras contemporáneas elegidas por el par de intérpretes. Entre las *Tesselata Tacambarensis* de Muench que conocemos, esta nos encanta, por su construcción formal dentro de cánones actuales que provienen directamente (aunque en forma velada) de otros ya descartados totalmente por la mayoría de los compositores de hoy, quienes favorecen especialmente las sucesiones de fragmentos aleatorios. En esta obra, siente uno el elemento unidad que da lógica al pensamiento humano, ora se exprese por medio de palabras, o de sonidos musicales. Los *Diálogos* de Mario Lavista poseen esa calidad tan fina y especial que confiere una personalidad indefectible a su producción. Mario sí favorece el fragmento aleatorio, pero lo controla en tal forma que de ninguna manera puede deducirle interés al, o los intérpretes. Despreocupado de efectos sonoros *per se*, Mario se afana por dialogar entre los dos instrumentos, en forma que a ratos se vuelve casi gráfica. Uno siente como si un hombre y una mujer estuviere disputándose (perdón, Mario).—Con esta su primera Sonata para violín y piano, Héctor Quintanar se gana el afecto de quienes amamos la música bien construída de nuestros días. Sus fragmentos no son erráticos puesto que les ha buscado cohesión por medios muy personales de expresión, a los que se les puede seguir la pista. Finalmente, "a...2" de Manuel Enríquez es obra violinística de un destacado violinista que sabe escribir para su instrumento, ora en forma virtuosística, ora como parte de un todo. Enamorado de lo aleatorio controlado, parece que en esta obra les deja más libertad a los intérpretes, quienes pueden solazarse con los efectos sonoros que prodiga. El propio Enríquez y Jorge Velazco fueron los

idóneos ejecutantes e intérpretes. Jorge obtuvo sonoridades magníficas del piano y se adaptó continuamente a su *partenaire* violinista, quien proyectó buen sonido.

Revista de Revistas

MUSICA.—En el número 63 de este Boletín de la Casa de las Américas de Cuba, el colega venezolano Rhazés Hernández escribe sobre los *Violinistas en Caracas* del siglo pasado, en cuya segunda mitad comenzó la capital venezolana a vivir su historia musical independiente. Como en México, tuvo Caracas su Sociedad Filarmónica, que allá tomó el nombre de Unión Filarmónica. Varios violinistas extranjeros se establecen en Caracas, como Brindis de Salas, José White, Joan Manen, Paul Julien, John Coonen, Andrés Segura. Los cubanos Salas y White "dejaron la huella de sus imponderables enseñanzas". Para las biografías de Salas y White recurre el autor al periódico *El Zancudo*, que en 1877 publicó la del segundo y un año antes la de Salas.—Buscamos en el *Panorama Histórico de la Música en Cuba* de Edgardo Martín algo acerca de estos dos músicos y sólo hallamos un pequeño párrafo dedicado a Brindis de Salas, pero nada absolutamente sobre José White; sin embargo, Hernández los considera como pilares del movimiento musical de su país, como aportación de la isla de Cuba, de donde procedieron.

En el propio número de MUSICA el musicólogo cubano Danilo Orozco González termina un estudio que le dedicó a "La Acústica Contemporánea, como Disciplina Vital para la Formación y el Conocimiento Musicológico". De su exposición (cuya primera parte no conocemos, por culpa del Correo) el expositor deriva conclusiones muy importantes y dignas de consideración: Las diversas etapas de la Acústica han dejado su impronta en el estudio y práctica profesionales de la música. Se trata de una disciplina para músicos de verdad, con una formación general sólida, oídos excepcionales y carencia de especulaciones teóricas abstractas. La práctica de la Acústica puede canalizarse por medio de seminarios bien planificados. Pero los niveles superiores de estudios confieren a cada especialidad de la música su dosis especial. La Acústica "es un arma poderosa de la investigación musicológica". La musicología requiere de conocimientos acústicos para la obtención de resultados fidedignos. El autor espera que cuando su país haya alcanzado el máximo desarrollo comunista superará el "handicap" de subdesarrollo en todas las ramas del conocimiento.

RILM ABSTRACTS VIII/2-3. Esta valiosa publicación, demandante de un trabajo prolijo y minucioso, va apenas en su número de mayo-diciembre de 1974, pero como La Dotación Nacional para las Humanidades le ha concedido ultimamente un subsidio de tres años, que comprende un total de \$98.000 dólares, probablemente ahora marchará más ágilmente. Publicada por la Universidad de la Ciudad de Nueva York, cuenta con un cuerpo impresionante de editores, y consultores para cada rama del saber musical. Casi causa mareos la cantidad tan exorbitante de obras que se publican por todas partes. Los autores envían sus abstracts (condensaciones) ellos mismos

en la mayoría de los casos, pero no siempre en inglés ni en la forma requerida, por lo que los especialistas deben colaborar inteligentemente. La RILM, publicación fundada en 1966 por la Sociedad Internacional de Musicología y la Sociedad Internacional de Bibliotecas Musicales, como una cooperación a la explosión de documentos, por medio de la tecnología moderna y la colaboración internacional. El órgano de este Repertorio Internacional de Literatura Musical es justamente la publicación *Rilm Abstracts*, que por medio de una computadora publica toda la literatura musical más significativa del mundo entero, cuatro veces al año. Se incluyen condensaciones de libros, artículos, ensayos, revistas, disertaciones, catálogos, iconografías, etc. lo cual es de enorme utilidad para los estudiosos.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En su número de Enero-Marzo del presente año, el Dr. Robert Stevenson publicó una síntesis del trabajo que leyó en el Congreso Nacional de la Sociedad Americana de Musicología (Nov. de 1976) bajo el título de "Visión Musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900. En el siglo pasado se editaron en los E.U. innumerables "piezas de álbum" de la América Latina, pero las dos décadas en que mayor realce adquirió aquella música fueron las de 1840 y 1890. Y en seguida va catalogando Stevenson las diversas melodías que fueron surgiendo por allá, procedentes del Brasil (el vals Favorita); México (El vals mexicano), etc. La guerra entre México y los E.U. produjo muchas piezas de álbum. Cada plaza capturada en México producía marchas para los vencedores ("Gran Marcha Matamoros", "Marcha Fúnebre del Río Grande", etc.). Y no sólo marchas sino vales y otras formas de la época. ("La Muchacha de Monterrey", "La Marcha de Santa Ana", etc.). El éxito del general Taylor en Buena Vista inspiró un gran número de piezas de álbum.—La nueva aventura bélica de los E.U. en Nicaragua (1856), produjo la "Gran Marcha Nicaragüence del General Walker".—Después en 1865, cuando la invasión francesa a México, la opinión norteamericana hizo mofa del Emperador Maximiliano con la canción "Oh I vants to go home".—En 1869 Rosalyn V. Murden dedicó una "Gran Marcha Patriótica" al jefe de los rebeldes cubanos. Otros compositores dedicaron varias piezas a los combatientes cubanos, pero todas ellas tan desprovistas de sabor latinoamericano, como lo compuesto en la guerra con México. Sólo Anna Bishop escribió "La pasadita" con sabor mexicano. En la década de 1850 Gottschalk "comenzó a destilar sabor antillano" con varias piezas, así como otros compositores. San Francisco y Nueva Orleans fueron las dos ciudades que editaron casi todo lo cubano y mexicano. "A la Sombra de un Sauce", de Angela Peralta fue editada en Nueva Orleans por Junius Hart. En la década del 90 los compositores mexicanos fueron generalmente de salón. De los archivos de Wagner y Levien, Hart de Nueva Orleans editó un numeroso repertorio de piezas mexicanas de álbum. La primera edición de "La Golondrina" se imprimió en Chicago (1883); y fue grabada por los Hnos. Poole para incitar el turismo a México. Las principales casas que en Chicago editaban música mexicana fueron la National Music Co. y Kinley Music Co. La primera editó en 1892 una Colección seleccionada de Música Mexicana (15 piezas tituladas schottisches, valeses o mazurkas). Los autores eran Araujo, Ituarte, León, Navarro, y Rosas. En 1893 registró los valeses "Amelia" y "Josefina" de Juventino Rosas. Era misma editorial continuó publicando un gran número de piezas de salón de Rosas y otros compositores mexicanos.—To-

das estas publicaciones eran comerciales y no altruistas. Más idealista fue la ópera "Montezuma", escrita por el mejor compositor de Chicago, Fredic Grant Gleason. Su obra fue ejecutada en el College Theatre de la Universidad de Paul de Chicago, pero como los musicólogos norteamericanos desdeñaban todo lo relacionado con asuntos norteamericanos, el enfoque de las óperas de este autor resultó distorsionado. En México, sólo Aniceto Ortega había compuesto una ópera titulada "Guatimotzin" (estrenada por Angela Peralta en 1871). La partitura contenía una Danza Tlaxcalteca. En 1964 fue estrenado el "Montezuma" de Roger Sessions, por la Opera Germana de Berlín.—Gleason no pudo escapar a la influencia de Wagner. Y cuando todavía no llegaba el tiempo en que Carlos Chávez y Calendario Huízar lograran impresionar a públicos internacionales con "reconstrucciones" aztecas, Gleason unificó su "Montezuma" con 28 motivos aztecas. En los E.U. de la década de 1880, Gleason logró algún éxito con su "Montezuma" y tuvo buenas críticas.—Pero el más grande compositor latinoamericano de óperas del siglo pasado fue Antonio Carlos Gomes, brasileño ilustre, quien rechazó un encargo que se le hiciera para escribir una obra con que se agasajaría en Filadelfia al Emperador Dom Pedro II; pero al recibir desde Milán noticias de que el propio Emperador deseaba compusiera un himno para ser ejecutado en Filadelfia, Gomes impuso la condición de que la orquesta contuviera *ocho arpas* y una orquesta completa. El Emperador felicitó a Gomes, quien siguió siendo invitado a cuanta exposición internacional se organizaba en los E.U.—Para la de Chicago fueron invitados también músicos de Argentina, Guatemala, México y Uruguay: montones de obras se enviaron a la Exposición por músicos de casi toda la América Latina, entre otras, un curriculum del oaxaqueño Marciano Morales, acompañando tres obras para banda. Dos mujeres una de México y otra de Durango enviaron sendas composiciones. México estuvo representado en esa feria colombina de Chicago con una colección de 40 libros y piezas diversas. En tal ocasión Antonio Carlos Gomes volvió a distinguirse entre todos sus colegas latinoamericanos. El fue el más famoso compositor latinoamericano que visitara los E.U. antes de 1900. Y la pianista venezolana Teresa Carreño. Como campeona de MacDowell se aumentó su reputación internacional. Y ya desde su primera juventud ejecutaba obras de compositores norteamericanos, por lo que creció la deuda de éstos hacia ella.

BUENOS AIRDES MUSICAL.—El último número recibido (Enero de este año) ofrece información acerca del Instituto Internacional de Estudios Comparativos de la Música y la Documentación. Fue creado en Berlín Occidental en 1963 al auxilio de la Fundación Ford. Actualmente lo sostiene el Senado de Berlín y está dirigido por Alain Daniélou, musicólogo francés. Son miembros 28 prominentes músicos y musicólogos de 13 países, pero sus dirigentes, en número de 17, son especialistas en diversas culturas.—Existe una delegación en Venecia y representantes en Tokio, Bruselas y Buenos Aires. Colabora el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. Daniélou se propuso familiarizar a los occidentales con la gran tradición artística y musical del Oriente, Africa y la América Latina; y además, revalorizar esas músicas a los ojos de sus creadores, ya que las circunstancias las habían casi obligado a abandonar sus propias culturas. Para realizar su proyecto el Instituto ha grabado varias series de música tradicional y una colección de libros dedicados a introducir las diversas culturas musicales: la música etíópica

copta, el Kathakali de la India, música y danza de Bali. El Instituto publica también información sobre conferencias dadas bajo auspicios de la UNESCO, relativas a problemas de Oriente-Occidente. En Berlín, el Instituto posee importantes archivos y una biblioteca especializada en culturas no europeas.—Se publica, además, una revista trimestral.—“El Mundo de la Música” (The World of Music) en 3 idiomas: inglés, francés y alemán.—Las series de discos se conocen como *Colección UNESCO* y constan de una antología de la música africana, *Fuentes Musicales* y *Atlas Musical*.—Se sirve allí de intermediario entre artistas occidentales y africanos y festivales europeos o empresarios, para promover giras. Cada dos años el Instituto organiza en Berlín un pequeño Festival de música no europea. Y colabora activamente con la Sociedad Internacional de Educación Musical.

MUZICA. Esta revista, órgano de la Unión de Compositores de la República Socialista Rumana, nos llega con bastante retraso. En el último número recibido (Enero) viene la descripción de una pieza de arte conocida como *La hora de Frumusica*, que es un vaso de cerámica pintada en cuya parte media se halla un grupo de seis figuras antropomorfas, probablemente de siluetas femeninas colocadas frente al interior del círculo que ellas mismas forman, encadenadas por las espaldas y que expresan una exaltación propia de los rituales primitivos. La base, que tiene una altura de 30 cms., pertenece a la fase A de la civilización de Cucuteni (neolítico) 3,100 a 2,100 A.C., al norte de la Moldavia actual.—Se dice que estas cariátides reproducen danzas rituales para las divinidades otónicas. El vaso en cuestión se halla actualmente en el Museo de Arqueología de Piatra-Neamtz.

AMERICAN RECORD GUIDE.—El número de junio ofrece la reseña de dos libros sobre Mahler, de las plumas de Sigrid Wiesmann y un Estudio Documentado de Kurt Blaukopf. El primero, G. Mahler in Vienna (International Rozzoli Publications, New York) revisa el total de la estética mahleriana y otros aspectos de su personalidad, en el análisis de varios autores.—El segundo es un par de biografías: pictórica la una y gráfica la otra, pero de singular interés.

CONCIERTOS

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Esta orquesta inauguró su temporada de 1977 bajo la dirección de *Luis Herrera de la Fuente*, uno de los principales responsables de su existencia y actividades. En el concierto inicial, como obra sobresaliente se escuchó la Primera Sinfonía de Mahler (llamada de ‘los mil’), en una versión convincente. La experiencia, el talento y los años han beneficiado a Herrera de la Fuente en su carrera de director de orquesta: ya no se mueve tanto, ni baila como antaño, por lo que se refiere a la técnica de movimientos externos, lo cual ha sido en beneficio de los músicos, puesto que las indicaciones precisas y serenas contribuyen a la

precisión del fraseo. Por lo que concierne a la estética, la colosal memoria de H. de la F. le permite compenetrarse íntimamente con las obras y esto influye en su mejor proyección.—Ha sido un acierto la repetición triple de cada programa, por lo que es escuchado cuatro veces: en Bellas Artes; en el Teatro de la Ciudad; en la Sala Netzahualcóyotl y en el Auditorio Nacional, con precios adecuados a cada local. El solista *Horacio Gutiérrez* es uno de los más grandes pianistas del momento actual.

El segundo programa le correspondió a Stanislaw Skrowaszewski y el tercero a Fernando Prevital. Al escribir estas notas se esperaba a Sarah Cadwell como directora del cuarto programa. Ida Handel no vino por fallecimiento de su madre. En su lugar el pianista cubano Jorge Bolet tocó el Primer Concierto de Liszt. Desde la última vez que lo escuchamos en Nueva York, hace ya muchos años, no sabíamos nada de él. Ahora lo sentimos un poco contagiado del actual afán de ligereza digital y sonoridades más voluminosas que nobles.—Por razones especiales no podremos reseñar los próximos conciertos de esta orquesta.

NONETO DE MUNICH.—Con la seriedad que le caracteriza, el Instituto Goethe presentó al *Noneto de Munich* con un programa de música contemporánea (Ekk, Genzmer, Orff) y una obra de Mozart. Casi cualquier oferta de este organismo es garantía de alta calidad artística.

REA SADOWSKY.—Esta pianista canadiense ejecutó los *Cuadros de una Exposición de Mussorgsky* en el Instituto Mexicano Norteamericano, con proyecciones de diapositivas de las pinturas de Hartman que inspiraron al compositor y una explicación de cada cuadro.

BIBLIOTECA FRANKLIN.—Fue presentado allí *Miguel García Mora*, en un programa de música romántica de los Estados Unidos y México. De esta última escogió dos obras de Louis Moreau Gottschalk y John Alden Carpenter y de las segundas un par de danzas de Luis G. Jordá y Felipe Villanueva, el Intermezzo y la Balada Mexicana de Manuel M. Ponce y el Adios, las mazurkas VII y VIII y un Scherzo de Alfredo Carrasco. Miguel afirmó su reputación de pianista serio y detallista. Le notamos un sonido más pastoso y agradable en tan interesante programa.

JORGE BOLET.—El pianista cubano-norteamericano fue presentado por la Daniel en un recital de obras de Haydn, Schumann y Liszt. El ha adquirido un estilo muy particular de ejecución que gusta mucho a unos y repele a otros. Aun en su técnica pianística muestra rasgos muy personales.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Un poco antes de que estallara el último conflicto universitario, la Escuela ofreció una serie de recitales entre los que se destacó uno del magnífico barítono polaco *Leszek Sawadka*, acompañado por el joven pianista mexicano ex-becario del gobierno polaco) Jesús María Figueroa. Se escucharon lieder de Mozart, Schubert, Mahler, Chopin, Moniusko y Karliowicz.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Un triunfo más se apuntó la OSX al ofrecer la difícil Misa en si menor de J.S. Bach, con el estupendo Coro de Stuttgart, bajo la dirección de *Gunter Graulich*, uno de los más com-

petentes directores que nos han visitado en los últimos tiempos, y los solistas Karl Markus, Ernst Gerold Scgramm, Rosmarie Hofmann y Reinhild Runkel. Resultó una ejecución inolvidable, por la precisión y arte con que Graulich dirigió la compleja y complicadamente polifónica obra. Ningún movimiento dudoso pudo inducir el menor error en el magnífico Coro o en la orquesta xalapeña, o entre los solistas. Es un privilegio poder escuchar una gran obra en la forma como nos la brindaron estos músicos. . .

CARLOS SANTOS.—El pianista español Carlos (Carles en catalán. Aquí hubo en tiempos pasados otro pianista, llamado Santos Carlos, o sea, el mismo nombre pero invertido), se ha especializado en la música contemporánea. Al redactar estas notas todavía no ofrecía un recital que presentó el Instituto Cultural Hispano Mexicano con la colaboración de Ediciones Mexicanas de Música con obras de J.L. Delas (Noticias), Tomás Marco (Evos), A. Larrauri (Dualismos), Mario Lavista (Pieza para un (a) pianista y un piano), Manuel Enríquez (Son anima) y Rodolfo Halffter (Laberinto). Unas semanas antes había Santos acompañado a Manuel Enríquez en un programa presentado en el Teatro de Ballet Folklórico, en el que tanto él como el violinista-compositor tuvieron que hacer cierta clase de arrumacos y conversaciones secretas en la obra de Alcides Lanza (Ekphonesis I), mientras la cinta magnetofónica se ponía furiosa con ladridos de perros, voces a cuello de niños y nazis, etc. Era para sentirse uno inquieto.—Afortunadamente vino después *Para la tumba de Lenin*, de Rodolfo Halffter, obra compuesta por él desde 1937, pero inédita y no escuchada antes aquí, pese a sus méritos auténticos. Ya desde entonces andaba Rodolfo buscándole "ruido al chicharrón" de los sonidos musicales. Y ¡vaya que produjo sonoridades bellas y formas pequeñas muy particulares! Y la también antes resonocida obra de Revueltas —*Tres piezas*—, que es la de un violinista que conocía su instrumento y sus encantos. Terminó el acto con la gran obra de Manuel Enríquez *Conjuro*, (cinta magnetofónica y efectos luminosos). Dijo Raúl Cosío que una cierta amiga suya se había dormido por los efectos hipnóticos del espectáculo. ¿Quién sería? Habremos de preguntárselo. Como Raúl se dedica a veces a observar al público, suele escapársele algún detalle interesante, como el de Manuel Enríquez no ajeno a la aparición del intruso diablillo que él conjuraba.

TRIO REVUELTAS.—Un nuevo Trío ha surgido aquí y no para competir con el de Manuel Suárez, porque lo forman un oboe, un fagot, y un piano, combinación peculiar, para la que debe de existir solamente un repertorio muy limitado. Debutó el conjunto con obras de Leclair, Telemann, Loeillet y Poulenc, que ya era algo.

THE WAVERLY CONSORT es un grupo de nueve excelentes músicos norteamericanos, entre los que cuatro son mujeres. Les escuchamos un muy atractivo programa de obras de Monteverdi y otros renacentistas, ejecutado en instrumentos de la época, con fervor y pericia. El director, Michael Jaffe toca, ora el laúd, ora las flautas dulces. Los otros tres hombres del conjunto y dos de las mujeres son los bien adiestrados cantantes en este género de música tan raramente escuchado, pese a sus encantos peculiares. Dedicaron el programa a compositores italianos, demostrando con ello su buen gusto, puesto que en aquella lejanísima época los itálos eran los músicos "avan-

zados" de sus tiempos. La violinista de gamba tocaba también una pequeña arpa y la Sra. Joffe secundaba a su marido con las flautas dulces de diversos registros.

YLHANNH, de **MARIO LAVISTA** fue estrenada en uno de los últimos programas de la Filarmónica de las Américas, que se la encargó. Como casi toda la producción de este joven compositor mexicano, su breve obra (él no gusta de escribir culebrones) se caracteriza por su poético contenido, en correspondencia con la naturaleza suave del autor. El sabe expresar condensadamente su mensaje sonoro. Con los años ha ido comprendiendo el valor de la tradición, que ya no desecha totalmente como antes. Ahora la liga inteligentemente a sus preferencias armónicas y constructivas. Por lo que su evolución se proyecta en línea recta hacia arriba.



Filarmónica de las Américas.



Luigi Nonno.



Sarah Caldwell.

NOTICIAS

GUADALAJARA.—Del 8 al 29 de julio fue realizado en la capital tapatía un Festival Internacional Bach, con el Teatro Degollado, la Catedral y el templo de San Agustín como escenarios. Entre los elementos de México fueron invitados *Manuel Suárez*, *Marie Therese Duplat*, *Gildardo Mojica*, *Eduardo Sánchez*, *María Teresa Castrillón* y *Holda Zepeda*. Entre los extranjeros figuraron *Sandor*, *Leonard Rose*, *Ruggiero Ricci* y el Coro de la *Trinity University* de San Antonio Texas, para la *Misa en si menor*. Aparte del coro *Cappella Antiqua* de la ciudad de México, (*Cantata No. 147*) el grupo local tapatío *Sollegium Musicum* presentó un ciclo con la soprano *Guadalupe Flores*, los pianistas *Francisco Orozco* y *Rosario Manzano*, el violonista *Salvador Zambrano*, el guitarrista *Enrique Florez*, el violoncellista *Arturo Javier González*, la flautista *Christianne Nazzi* y el pianista *José de Jesús Oropeza*. La parte sinfónica fue llenada por la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, bajo la dirección de *Kenneth Klein*.

TRIO MEXICO. Este conjunto, integrado por los hermanos *Manuel* y *Jorge Suárez* y el violoncellista *Leopoldo Téllez*, grabó varios videos para el Canal 11 y Radio Educación. Llevó a cabo una gira por varios estados de la República. El 15 del mes pasado saldría para Europa, iniciando sus actividades en Yugoslavia y continuándolas por Bulgaria, Rumanía y Hungría. Este mes de septiembre regresará a México, con el sólo objeto de tocar con la Orquesta Sinfónica de Cleveland, para salir nuevamente al Viejo Continente, contratado por la URSS (10 conciertos). Más tarde será solista con la Orquesta Sinfónica Nacional. Manuel dice que en estos momentos el Trío México es "el mejor del mundo", pero no es él quien tiene que asegurarlo. Basta con poseer títulos de gran eficacia y una mediana dosis de modestia.

JOSE KAHAN.—Ha continuado sus actividades nacionales e internacionales con la eficiencia que caracteriza a este pianista mexicano judío. En el presente año fue uno de los adalides de Beethoven en el Auditorio del Instituto Politécnico Nacional.

SAN LUIS POTOSI.—Recibimos un relato de la pasada temporada de conciertos de la *Asociación Pro Arte y Cultura de San Luis Potosí*, que por falta de espacio no podremos publicar en su integridad. La APACSLP es uno de los organismos culturales de la provincia mexicana que más trabajan por la expansión de la música en el territorio nacional, invitando a actuar en su seno a artistas mexicanos y extranjeros, con los que le ofrecen a la afición potosina lo mejor que les permiten sus posibilidades económicas. De 1974 a la fecha han realizado allí dos temporadas por año, dignas de cualquier ciudad culta, por lo que merecen un gran aplauso y el mayor estímulo.

ROSA MARIA CALVO MANZANO.—La distinguida arpista española (de quien publicamos en el número pasado y el presente un artículo), realizará una gira de conciertos por varias ciudades mexicanas, a partir de la de México, donde tendrá varias presentaciones. Ella es una de las más notables arpistas internacionales de nuestros días.

VICTOR URBAN. El distinguido organista mexicano que fuera Director del Conservatorio Nacional durante uno de los periodos políticos más álgidos del plantel, acaba de renunciar a su puesto "por razones de falta de tiempo para su profesión de concertista" pero, en realidad, creemos, a causa de lo difícil que le resulta a cualquier persona seria dirigir una institución mexicana en los actuales tiempos.

SALVADOR MORENO.—Está en México el querido amigo y polifacético artista. Nos ha comunicado la buena nueva de que piensa volver a la composición en su alucinante apartamentito de Barcelona, desde donde puede contemplar el Mediterráneo por un lado y toda la espléndida ciudad por el otro. Ya adquirió un piano que le facilitará la tarea creadora. Ojalá nos proporcione futuras y gratas sorpresas musicales...

TEATRO DEL BALLEF FOLKLORICO.—*Amalia Hernández* y *Clementina Otero de Barrios* son responsables de una serie de eventos musicales importantes que han venido celebrándose allí todos los jueves. Uno de los últimos fue una entrevista pública que le hiciera *José Antonio Alcaraz* a la directora de orquesta norteamericana *Sarah Caldwell*, con el ingenio y eficacia que le caracterizan. En esta entrevista *Miss Caldwell* respondió con soltura a todas las preguntas de su entrevistador, entre las que sobresalieron las concernientes a las actividades líricas de la Directora de la Opera de Boston y su puesta en escena de óperas contemporáneas, como la "Montezuma" de *Roger Sessions*, para lo cual proyectó *José Antonio* algunas transparencias de la escenografía, que parecieron magníficas, con el aliciente de haber sido *Amalia Hernández* la coreógrafa del ballet.

GUANAJUATO.—Acabamos de recibir un folleto conteniendo el programa General de la Temporada actual de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, obra heroica de *José Rodríguez Frausto*, al través de 25 años. Varios de los músicos preparados por él, a partir de casi cero, trabajan ahora en varias orquestas sinfónicas del país, con altos calificativos. El conjunto ha ha ofrecido más de 1,350 conciertos por una larga extensión del país, en el curso de su existencia. Figura en la lista internacional de orquestas sinfónicas.—Su temporada actual fue iniciada el 6 de julio pasado y terminará el 21 de septiembre próximo. Aparte de su Titular, tuvo como directores huéspedes a *Victor Manuel Cortés*, *Mario Rodríguez e Iclio Bredo*. Y como solistas a *Leszek Zawadka*, *Rasma Lielmane*, *Patricia Montero*, *Graciela Castellanos*, *Jesús María Figueroa* y *Victor Manuel Cortés*.

VIENA.—*Leonard Bernstein* dirigió en la Opera del Estado de la capital austríaca una *Aida*, con *Sylvia Sass*, *Marilyn Horne*, *Carl Cossutta* y *Piero Cappuccilli* en las partes principales.

MILAN.—Para la actual Temporada de Opera de La Scala, en sustitución de Paolo Grassi, *Carlo Maria Badini* tomó la dirección del Teatro. *Claudio Abbado* es el Director Musical.

HAMBURGO.—Para la actual Temporada operística del Teatro de la Opera del Estado se preparó *La Mujer sin Sombra* de Strauss, bajo la dirección de *Christoph von Dohnanyi* y la dirección escénica de *Kurt Horres*.

NUEVA YORK. El Metropolitano ofreció *Fidelio*, con *Gundula Janowitz* y *John Vickers* en las partes principales. Dirigió *Zubin Mehta*.

ZURICH.—El año entrante la Opera de Zurich ofrecerá tres audiciones seguidas de óperas de Monteverdi: *L'Orfeo*, *Poppea* y *Ulisse*, las que serían repetidas en Viena (Mayo) y Hamburgo (Agosto).

OSLO. La otrora primera bailarina *Vera Zorina* se convirtió en Directora General y Supervisora Artística de la Opera de Oslo, Noruega. Tomaría posesión de su trabajo el mes pasado. Será la segunda mujer en ocupar aquel puesto. La primera sería *Kirsten Flagstad*.

LONDRES.—El dúo de pianistas *Bruno Canino* y *Antonio Ballista* ofrecerían un programa *Ligeti* en el Teatro de la Reina Elizabeth. Estrenarían los tres trozos para dos pianos: *Monumento*, *Auto retrato*, *Movimiento*. En el mismo programa se escucharía el Primer Cuarteto *Metamorfosis Nocturnas* y el Segundo Cuarteto serían interpretados por el Cuarteto Arditi. Y las Seis Bagatelas y Diez trozos para quinteto de alientos por el Quinteto de Alientos de Estocolmo.

HAMBURGO.—La Deutsche Grammophon grabó el pasado febrero la *Música en el Estómago* de *Stokhausen*, con las *Peracusiones de Estrasburgo*. Antes tocó el conjunto la obra en la propia Estrasburgo durante una semana entera y en mayo se escuchó en el Teatro de la Ciudad de Paris.

FIDALDELFIA.—Este año *Ricardo Muti* ha sido el principal director huésped de la Orquesta de Filadelfia. El año entrante permanecerá ocho semanas con el conjunto para después tomar la completa responsabilidad de la dirección.

DONAUESCHINGEN.—Para el Festival de Música Contemporánea del presente año, *Vinko Globokar* compuso una obra de larga duración para Coro, Orquesta y solistas.

ISRAEL.—Este mes de septiembre se realizará en Tel-Aviv un Concurso de Composición, cuya obra única será llamada *Holocausto y Resurrección* para orquesta sinfónica, coro y solistas.

TRIESTE.—En octubre se llevará a cabo un Concurso de Composición, para una obra sinfónica con o sin partes solistas, pero con coro. El triunfador recibirá el *Premio Citta di Trieste*.

VARSOVIA.—Del 17 al 25 de este mes de septiembre se llevará a cabo el 21º Festival Internacional de Música Contemporánea que promete grandes acontecimientos en los dominios de la música de nuestros días. Un gran número de compositores e intérpretes polacos tomarán parte en el evento, además de los extranjeros, entre los que no se han descartado los de las primeras generaciones de este siglo. El 21 se escuchará *Tzicuri* de Manuel Enríquez, pero no vemos el nombre de ningún otro latinoamericano en el programa general (como no sea Mauricio Kagel, pero él es ya más bien alemán). Tomás Marco (España) figura con su obra *Escorial*. Entre los norteamericanos vemos los nombres de Ives y Crumb y algún otro con quien no estamos familiarizados. ¿Soportará el público únicamente música de hoy durante nueve días en sucesión? A nosotros se nos antojaría estar allá, pero ¡este peso mexicano tan degradado...!

QUEBEC, CANADA.—Los organeros *Casavant Freres* de esta ciudad instalarán durante los años de 1977-1978 cincuenta y cuatro órganos de 1, 2 y 3 manuales en los Estados Unidos y México. Solamente uno de los dos que se instalarán en la nueva Basílica de Guadalupe de esta ciudad constará de 5 manuales (el otro de 2) y 187 registros. El de la capilla de las Madres Franciscanas de Mixcoac tendrá dos manuales y 13 registros. El resto será para iglesias protestantes (sólo 3 católicas) de la Unión Norteamericana.

LOS ANGELES, CALIFORNIA.—El Museo del Condado de Los Angeles organizó un par de conciertos con músicos de mujeres compositoras: 21 obras para piano de Marianne Martines (1744-1812), una de las cuales recibió tributo periodístico (la pequeña Sonata en la menor) y Maria Szymanowska; un cuarteto de cuerdas de Ruth Crawford Seeger y otro de Teresa Carreño (dijo el crítico que era más bien una curiosidad que descubrimiento importante); canciones de Mary Howe y María Teresa Prieto y Glanville Hicks. Los Dos Poemas de García Lorca de María Teresa Prieto fueron calificados de "picantes" y las canciones de la Glanville-Hicks de "miniaturas perfectas". El crítico de HIGH FIDELITY concluyó: "La velada le hizo a uno pensar que el arte de la composición se eleva más allá y sobre las características masculinas o femeninas. Con la sola posible excepción de la obra de Carreño (y desearíamos escuchar una ejecución mejor comprendida de su obra) las demás resultaron persuasivas y comprensibles en general".

ZAGREB.—En Rumania también se llevó a cabo un Festival de Música Contemporánea (el IX). Durante 15 días de mayo se escuchó música instrumental, danza y ópera de nuestros días. Hubo improvisaciones multifóni-

cas; música electrónica del Laboratorio de Globokar y del Estudio Electrónico de la Radio belga. Nono con el Estudio de Fonología de Milán; música contemporánea desconocida, etc., etc.



Guillermina Higareda

LA FLAUTA MAGICA.—Tanta magia como en la flauta de Papageno la hubo en el montaje y ejecución de esta preciosa ópera de Mozart; porque magia resulta entre nosotros lo decente en tratándose de ejecuciones de músicas difíciles que en terrenos del primer mundo requieren montones de ensayos y aquí se lanzan al público con dos, o tres, cuando más. Por lo que se refiere a la música, LUIS BERBER fue el responsable. En esta ocasión, más que nunca, nos demostró su íntima comprensión de la música mozartiana. Aun sus adversarios tendrían que convenir, por fuerza, en la presencia de un ambiente que lo envolvía a uno con su autenticidad. La orquesta lo sintió así y colaboró hasta el límite de sus posibilidades. Y los cantantes deben de haber estado felices.

El elenco —todo mexicano— sorprendió por su eficiencia y calidad óptima. *Guillermina Higareda* (Pamina) encanta por su musicalidad (ante todo) y bella voz de pareja impostación. *Francisco Araiza* (Tamino) fue una gran revelación. Ganador de uno de los premios *Morales Estévez*, permaneció varios años en Europa, donde aprendió a comprender a Mozart (¡tan difícil, su transparencia!). ¡Qué bien aprovechó Araiza su premio! De *Roberto Bañuelas* (Papageno) ¡ni hablar! Su ya larga experiencia en teatros líricos alemanes le ha sido altamente beneficiosa, hasta para su producción vocal, porque musical fue siempre uno de los mejores entre sus colegas. Celebramos su retorno, aunque sea momentáneo. *Patricia Mena* (Papagena) fue auténtica como la vieja impostora y graciosa en su breve aparición como la joven destinada al pajarero. *Rogelio Vargas* (Sarastro) es barítono y en tal capacidad no se escuchaban bien los sonidos ultragraves, pero actuó con prestandia. De las tres damas (dos Margaritas y una Carmen [*Pruneda, González y Gómez*]), la coordinación fue muy grata y las voces de las dos Margaritas lucieron. Lástima que *Flavio Becerra* (guerrero) no haya podido usar más ampliamente su bella voz de tenor! Los demás comprimarios no desmerecieron el conjunto. Manuel *Montoro* movió ágilmente las escenas. La producción de *Guillermo*

Barcaly fue criticada por algunos y apreciada por la mayoría. No hay que olvidar el trabajo de los maestros internos *Rufino Montero* y *Alfredo Zamora*. ¡Vaya que la pasan negras, a veces!

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Se despidió con la imprescindible NOVENA de Beethoven, precedida de la Obertura de "Los Jueces Francos" y Monólogo de "La Condención de Fausto", cantado, este último, por el bajo *Paul Plishka*, quien fuera momentos después uno de los cuatrosolista de la Novena en el cuarteto integrado por Irma González, Belén Amarán y Vahan Khanzadian. La parte coral recayó en tres coros capitalinos que no lucieron lo debido. Dirigió Herrera de la Fuente, quien fue ovacionado largamente por el auditorio. El ha seguido demostrando su habilidad administrativa y artística, con lo que ha obtenido la admiración de sus huestes y del público en general.

A ULTIMA HORA.—Tras acalorados debates en el Departamento de Música del INBA, fue designado ARMANDO MONTIEL OLVERA como sucesor de *Víctor Urbán* en la Dirección del Conservatorio. El es persona que gusta dedicarse en cuerpo y alma a lo que hace y por tanto, esperamos que su régimen nos depara muy gratas sorpresas. La Subdirección del plantel recayó en *José Luis Arcaraz*, distinguido pianista y persona provista de cultura general. ¡Enhorabuena!

Los Jesuitas y la Música en la Baja California

III y último

Por ALFRED E. LEMMON S.I.

En el año de 1767 el rey Carlos II publicó el edicto de la expulsión de los jesuitas.³⁷ En su historia de la expulsión de los jesuitas de la Baja California, el P. Benno Ducrue observó que la música era importante durante aquellos días.³⁸ Los franciscanos tomaron posesión de las misiones de la Baja California en el año de 1768.⁴⁰ Cuando llegaron estos misioneros cantaron la *Salve Regina* en procesión de la playa a la iglesia de Loreto.⁴¹ Para su primera Pascua de la Resurrección la misa tuvo una gran solemnidad. Después de la misa, se cantó el Alabado.⁴² El misionero Junípero Serra usó la música entre esta gente de la península.⁴³ Pero, era necesario salir a Alta California. En su *Diario de la Expedición (desde el 28 de marzo al 1º de julio, de 1769)* Junípero Serra escribió muchas referencias a la música como la siguiente: ... bendixé el paquebot llamado San Carlos y a bordo de él canté la misa, bendixé los estandats, se cantó la letanía y otros preces a nuestra Señora...⁴⁴

Día 2 (abril) que era Domingo *in Albis* canté la misa y prediqué a los del pueblo (San Jose Comondu) . . .⁴⁵

Día 5 salí . . . para la Misión de la Purísima. . . Don Francisco Maria de Castro mayordomo y escolta de aquella misión para que me los franquease con lo demás que se me ofreciese. Con esta prevención, y con la honradez de dicho soldado fuimos recibidos con bayle de indios embijados y con toda la solemnidad que tuve en tales lugares.⁴⁶

Día 14 (de mayo) domingo y Pasqua del Espíritu Santo día de Pentecostés. . . Y como no había más cera que la que ardía que era un cabito de vela que me hallé y el cerillo del padre, fué por aquel día la misa única y la oyó el padre con los demás en cumplimiento del precepto. Después cantamos *Veni Creator Spiritus* de 3^o⁴⁷

La música en esta expedición es una indicación de las cargas de instrumentos y papeles de música desde México a Alta California en los años que sigue. Un ejemplo es:

Quenta del costo, que invieron, los instrumentos músicos que van, para las misiones de Californias.		
San Francisco:	dos flautas traveseras	16p
	dos violines	18p
	cuerdas para dichos	7p4
San Jose	dos maros cuerdas para violon y violon y otros dichos de todas clases	10p
	dos flautas	15p
	cuatro violines	37p
	un violon	18p
Santa Clara	un violon	18p
	maros de cuerdas	7p
San Carlos	Un violon magnado	25p
	encordaduras	5p4
San Antonio	un violin	18p
	cuerdas	1p4
San Miguel	un violon	18p
	encordaduras	4p4
San Lupis obispo	dos bandalas	13p
	maros de cuerdas	19p
	dos flautas	18p
	dos violinos	18p
San Diego	dos guitarras	13p
	dos violines uno dieciseis y otro nuebe	16p 9p
	encordaduras para todo	10p4
Santa Ynes	un bason con 6 boquillas	19p
	dos flautas traveseras	16p
	dos dichas dulces	19p
	dos violinos unos diez y ocho, y otro 7 p	25p

	cuerdas para dichos	2p4
San Fernando	Un bandolón, y encordaduras	8p4
	cargado a las mision y pagado	415.4
	Fr. Baldomero Lopez	
	1811 48	

Después de los franciscanos, los Dominicos llegaron a la Baja California en el año de 1772.⁴⁹ Pero los cambios de los misioneros no era mal para el desarrollo de la música. El Padre Buenaventura Portillo y Tejada, OFM, visitador durante los años 1881-1882 observó la excelencia de la música y su importancia para esta gente en su memoria.⁵⁰

Algunos viajeros a la Baja California escribieron sus impresiones de la música también. Por ejemplo, Joaquin Velazquez de Leon⁵¹ y James H. Bull observaron el Fandango.⁵² Pero, el más interesante viajero a la Baja California era un japonés. No escribió sobre la música en la península, pero tenía una descripción de la música en la ciudad de México según los habitantes de la península.⁵³ Finalmente, Manuel C. Rojo en sus "Apuntes Históricas" presentó información sobre la excelencia de las danzas.⁵⁴ Un documento de mayor importancia para el siglo veinte es *The Autobiography of Delfina Cuero*. Su relación contiene descripciones de las danzas para el aniversario de un muerto,⁵⁵ de las fiestas,⁵⁶ y de los ritos de iniciación.⁵⁷ Las palabras del P. José Acosta, S.I. sobre la importancia de la música para la conquista espiritual se puede relacionar con los indios de la península:

... es cierto gran medio este y muy necesario para esta gente.

- 37 Nancy Farriss, *Crown and Clergy in Colonial Mexico: 1759-1821*, (Landon: The Athlone Press, 1968), 52:
Although he chose not to reveal 'the urgent, just, and necessary' reasons for the expulsion he deferred to consideration by claiming the familiar supreme economic authority' for the protection of his subjects and his crown.
- 38 Benno Ducrue, *Ducrue's Account of the Expulsion of the Jesuits from Lower California (1767-1769)*, ed. Ernest J. Burrus. (Rome: Jesuit Historical Institute, 1967).
Father Visitor reached Loreto on the vigil of Christmas at the very moment when the Martyrology, in accordance with the Spanish custom was being sung (58)
Before supper we recited the Rosary and sang in public the Litanies in honor of the Blessed Virgin. (78).
Then after singing on the previous day a solemn Mass in honor of Nuestra Señora de Guadalupe —with vestments borrowed from the Cathedral of Guadalupe— and imploring divine assistance, we out for Mexico City. (82)
- 39 Alfred Metreux, "The Contribution of the Jesuits to the Exploration and Anthropology of South America", *Mid-America*, XXVI (July, 1944), 183-191.
- 40 Maynard Geiger, *The Life and Times of Fray Junipero Serra*, (Washington, D.C.: The American Academy of Franciscan History, 1959), 191-199. Los franciscanos estaban en la Baja California durante los años 1768-1772.
- 41 *Ibid.*, 191.
- 42 *Ibid.*, 192.
- 43 *Ibid.*, 192.
- 44 *Writing of Junipero Serra*, Vol. I, ed. Antonine Tibesar (Washington, D.C.: American Academy of Franciscan History, 1955), 39.

45 Ibid., 44.

46 Ibid., 44.

47 Ibid., 60.

48 Archivo Historico de Hacienda, Ramo Temporalidades 281/59.

49 Francis J. Weber, *The Missions and Missionaries of Baja California*, (Los Angeles: Dawson's Book Shop, 1968), 53-65.

50 Ibid., 06:

Father Lopez met us and presented holy water. He intoned the **The Deum**, which was taken up by the ladies choir.

Closer to the town we met another group of men and women playing stringed instruments and carrying little flags. (88)

After a short respite, we went to the church and intoned the **Te Deum**. (89)

We went to San Antonio on the 28th, and were welcomed there by Father Lopez who had gone ahead to prepare the people for confirmation. The inhabitants came out to welcome us with skillfully prepared music and a portable organ. (91)

51 Iris Wilson Engstrand, *Royal Officer in Baja California, 1768-1770: Joaquin Velazquez de Leon*, (Los Angeles Dawson's Book Shop, (1976), 97:

Second: That since the departure of the Visitador, there has been a continual wild party and fandango in the royal headquarters.

52 Doyce B. Nunis, *The Journey of James H. Bull, Baja California, October, 1943-January, 1844*, (Los Angeles: Dawson's Book Shop, 1965)

It was Sunday night and the people were dancing the fandango when I arrived. (29)

The fandango is an exceedingly lascivious dance, or rather a number of dances. Even in the most indelicate dances the women perform their parts without a blush. The music was rather inferior, but what it lacked in harmony was made up by the lungs of the musicians. In these dances the musicians always sing as well as play upon the guitar. The verses are almost always bawdy and when the singer adds something to their lewdness he is greeted by shouts of applause and laughter. The women were not dressed with so much taste as we would find displayed in a ballroom at home, but I think they moved with more ease and grace. It is true their bodies were not confined by stays and tortured into less (than) their natural size, but their limbs were free and moved easily and gracefully in the figures of the dance of their country: and I am not Platonist enough to deny that they often appeared bewitching to my sight as they whirled through some intricate figures of the **Jota** or passing by me in the less interesting but no less graceful **Jarave**. Many of the dances are derived from the Indians, as the **Venado and Coyote** (The Deer and Little Wolf), and **Buro** (or Ass) and many others. In one dance the performer goes through a number of difficult figures bearing upon his head a goblet filled with wine or liquid, and if he should be so unfortunate as to spill it, he is ridiculed by all the company; but if he succeeds he meets with great applause. It was late when I retired from the scene of amusement, but when I arose in the morning, they were still dancing and did not cease till about 9 o'clock. (31-33)

53 Maekaewa Bunzo y Skai Junzo, *Kaigai Iban*, trans. Richard Zumwinkle y Tadanoba Kawai (Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1970), 83:

They have songs and musical performances, and it is said that in the capital city of Mexico they often present plays, called "comedia." Their musical instruments are the flute and the drum, as well as stringed instruments, similar to our **samsien** and **koto**. Flutes are of various kinds, such as the long flute and the fife, and the drums are of all sizes. In shape, the drums are generally the same as those of Japan, but they do not have our kind of tied drumheads. The instruments like the **samsien** is faced with thin boards on all sides of the body, has four strings, and is played with a small pick.

The **koto**-like instrument is a box about three **shaku** in height made of "ta-

kayasan" (teca?). With its mechanism inside. On a lower step at the front there is a row of ivory slabs, one sun and five or six by each in width, lined up close together. What apparently is a music book, with songs written in sideways notation, is placed on a reading stand. While the music is read, the ivory slabs are pressed here and there with all ten fingers, and from within the box can be heard a multitude of delightful sounds.

- 54 Manuel C. Rojo, **Historical Notes on Lower California**, trans. Philip O. Gericke, (Los Angeles; Dawsons Book Shop, 1972), 35;

From time to time they gather for dances on national holidays and at that time they are able to present themselves well and dance like people educated in dance academies.

- 55 **The Autobiography of Delfina Cuero, a Diegueno Indian**, editada por Florence C. Shipek y Rosaline Pinto Robertson (Los Angeles: Dawson's Book Shop, 1968), 60;

The person who dances holding his clothes represents him dancing for the last time.

Tambien, Vease: 36-37.

- 56 Ibid.:

The indians used to dance for a death, one year after a death, a wedding, a year after a baby's birth, and sometimes just for fun, especially if we had a good year and had lots of food stored for the winter. (59)

- I had an uncle that lead the singing and dancing. He led a big fire dance. They circled around the fire and in hand and following each other, and jumping with both feet and singing. (45-46)

The fire dance was religious; they danced all night till the sun came up. The songs that go with it have to be sung in the right order, from early evening until dawn. There is a song for each time of the night and as the sun is rising. It was danced at the death of a person and also to welcome a new child. (46-47)

The Indian men and boys used to make flutes to play in the evening. One flute was made out of a hollow stem with just the holes at the end. The man would blow at one end and put his hand back and forth front of the other end to make music. Then they made another kind out of a hollow stem from a plant that had yellow flowers. The flute was about a foot long and they put six holes one side to make the different sounds. I used to think it was real pretty. They stopped doing it a long time ago when I was still a little girl. (37)

- 57 Ibid.:

In the real old days, grandmothers taught these things about life at the time of a girl's initiation ceremony, when she was about to become a woman. Nobody just talked about these things ever. It was all in the songs and myths that belonged to the ceremony. (42)

They used to take the boys to a special place where they taught the way to be good men. They sang special songs at these ceremonies and tested the boys too, like they used to do for the girls. (40)

- 58 Jose de Acosta, **Historia Natural y Moral**, editado por Francisco Mateo (Madrid, 1954), 207.

DIGEST IN ENGLISH

FRANCISCO CURT LANGE, *A Document of extraordinary dramatism. Cosima Wagner, Die Tagebücher, I Volume (1869-1877) Edition and Commentaries* by Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack. R. Piper & Co. Verlag, Munich. 1876.—1983 shall mark the Centenary of Wagner's death. Although in the last century Wagner's personality provoked countless discussions, his merits are now out of the question. He represented a new type of artist not easily accepted. But just for that reason prevails an uncommon curiosity to dig out into his dramatic existence. As Gregor-Dellin says in his first volume of Cosima's Diary, it is not the matter of a saint, but an acknowledgement of the provocative and contradictory figure of Wagner that will enhance his personality with deeper meaning.—There is a justified interest for getting acquainted with everything concerning Wagner. It seems as though the composer had been aware of it. For his whole life we can count on two huge documental cycles — both from Cosima's hand: the autobiography (*Mein Leben*) up to May 1864, which was dictated to his wife by Wagner himself and Cosima's Diary, from January 1st, 1869, up to February 13th, 1883, date of Wagner's death. The former (2 volumes) was edited by F.G. Bruckmann A.G. in 1911, in Munich, but the latter remained inedited. Wagner demanded that his memories would end at the time he was saved by Louis II of Bavaria and asked Cosima to enter in her Diary the daily happenings of his life, from the moment they got together in Tribschen. Maby the lost link between May 4 and December 31, 1868, was deliberately omitted. All the rest is there, from Wagner's exultation as feeling himself second only to the King of Bavaria, up to the moment he was driven out of the country in 1865 by the reactionary forces; and from his definitive *liaison* with Cosima, with all the convulsions involved. Even though they were not married yet, she dedicated the first part of her Diary to her last son Sigfried (1869).—But we won't refer to Cosima's Diary before telling the unbelievable accidents that convolved that exceptional document. Although Sigfried was its keeper, it seems that he never read. it. Cosima's decaying health had something to do with that.—Many of Wagner's biographers called Cosima "master of Bayreuth" with as little reason as their assertion that she kept her physical and spiritual sternerth to the end of her life. I remember having seen her twice in Bayreuth, between 1919 and 1922, as a very frail little woman.—It is well known that a few months after Cosima's death Sigfried followed his mother to the tomb.—Cosima frequently dictated her correspondence to her daughters and asked them to read their books for her. After Frau Wagner's total decay (end of 1906), she dictated her letters to Eva alone, arousing thus her sisters jealousy. And after Eva's marriage to Houston Stewart Chamberlain, who was a very bad influence in Villa Wahnfried, the family troubles became

so terrible that during the years 1913-1914 a daughter of von Bülow, whose husband was the orchestra conductor Franz Beidler (1900), promoted a sensational law suit against Wagner's children.—In 1908 Cosima gave her Diary (21 and written books) to her daughter Eva as a wedding present. Eva swore to the truth of that fact; but it was known that Cosima let Wagner's biographer Friedrich Classenapp see the document and take it to Riga for its revival. Later on Count Richard du Moulin Eckart —Cosima's biographer— was also allowed to read the Diary, but neither one read Cosima's difficult handwriting thoroughly. The latter said that whenever that Diary would be published in its entirety it would become one of our times greatest deeds.— On March 1909 the Diary was taken back to Bayreuth, but not to Eva, who lastly took hold of the document in 1911, arguing that her mother had plenty of confidence in her. She copied parts of the manuscript for Arthur Toscanini, who brought them back in 1935. On the same year Eva presented the Diary to Bayreuth's Municipality with destination to the Richard Wagner's Memorial. But she demanded that Dr. Strobel would never have anything to do with the Memorial. She also asked that after her death the Diary was to be deposited in the Bank of the Bavarian State, for a lapse of 30 years, after which the document would become the property of the Richard Wagner's Memorial for ever.—The action against Strobel had its roots on rumors that Strobel's edition of the so-called *The King's correspondence* contained malicious expressions; but the real truth was that Eva hated Dr. Strobel. When the latter found out that in the Wahnfried's Archive the correspondence between Wagner and Cosima was missing, he went to the Police Station. As Eva was subpoenaed, she stated that her brother Sigfried had asked her to burn the letters.—We applaud Eva's decision, as those private matters concerned only Wagner, Cosima and von Bülow. Sigfried had died 4 years before and as far as Wagner and Louis II was concerned, a reading of the Diary shows a critical context of that correspondence that somehow makes fun of it.—Eva died in 1942 and her will was legal. Fortunately the Diary was not destroyed by the bombings. Although the Courts resolved that nothing could be done, the litigations didn't stop. The city of Bayreuth won the document's possession and Cosima's Diary is now open to the public —some 100 years after Cosima had finished the first book!

ALFRED E. LEMMON, S.L.—According to Fr. Clavijero, the Cochimies distributed the leather. The party they made in that occasion was one of the most famous ones. Fr. Ignacio Maria Nápoli describes the feast of an Indian lady governess, who sang with horrible accents against her enemies, the Guaycures. The act lasted several nights and days.—According to documents of Indian music and religious songs, one can conclude that music was important for the Lower Californians. The importance of these songs and dances lies in the fact that Lower California has preserved them in spite of its solitude during the Colonial period. But religious music would have failed over there, were not for the Indians' musical talent. The fact of accepting a foreign music bears witness to the patience and dexterity of the Jesuit missionaries.

(Follow 36 notes concerning information and bibliographical data).

E.P.—*A Letter of Mendelssohn to Zelter*. After giving a few biographical notices E.P. translates Mendelssohn's letter to his teacher Carl F. Zelter, to whom he informs of having exchanged auditions with an organist of Weimar, whose improvisations he found mediocre. When his own term arrived, no sooner had he started playing Bach's D minor Toccata when the Director of the place sent word of "stopping that noise". In Munich—he added—people behaved likewise. They considered Kalkbrenner, Field and Hummel as classical composers. But Mendelssohn's different experiences with his pupils, taught him that they were quite receptive of good music. He was once invited by a certain famous countess to her salon. After listening to the malabaristic playing of some young lady pianists, he dared to perform Beethoven's *Clair de Lune* Sonata. To his surprise, as he ended, he saw most of the women crying and the men were warmly discussing the work. Consequently he was obliged to copy some of Beethoven's sonatas for the women pianists and the Countess asked her piano teacher to get some good Mozart, Beethoven and Weber music for her. Mendelssohn blamed Munich's most fashionable lady pianist for not having contributed to the expansion of the great masters' works and she promised to do better in the future.

E.P. didn't resist the temptation of translating another letter of Mendelssohn to Hiller, which regards his love for new music.—He went to Cologne, for the Festival. Everything had been fine: Haendel, Bach (a newly discovered work), but in spite of the given interest, he missed something "new" and unknown that would win him and the public to express an opinion. In Beethoven, Haendel and Bach dominions, said he, one is always aware of what comes next and many other things. He agreed with his friend for saying that it was better in Italy, where people got new music year after year being thus able to change their opinions every year. But he concluded that the music and the opinions should be somewhat better...

SOPHIE CHEINER, *Symbol (Image) of the Musical Art*.—The well known English writer and critic WALTER HORATIO PATER (1821-1867) conceived Music as an audible architecture. CHARLES BAUDELAIRE proclaimed Music's frenzy as extremely emotional.—The role of dynamism in Music is the strength of a musical *motive* that fights with other powers until finding its final rest, which will start a new focal point: the *tonic chord* which commands the motion of other sound bodies. The harmonies of the initial motive lean on the chord of the tonic.—Harmony is the simultaneity of two or more sounds, according to certain laws.—Before becoming harmony, the sound phenomena germinated during the first centuries of the polyphonic development, giving musicians a chance to recognize the several elements of a musical composition. Atonic chord means to Music what gravity means to physics, as it draws to its kernel other sound bodies, giving the composition its unifying element, which we call *tonality*.—The classical tonality is based on its functional tonic, subdominant and dominant chords.—In general terms, *functionalism* is a doctrine which in architecture and the arts of furniture makes beauty of forms to depend on an exact way of construction.—*Atonality* begins the moment a modulation process shows up in order to lessen basic relations, giving vent to our artistical notions and ear perception. Atonal harmonies correspond to outlineless spots close in a picture, while the same spots become

clouds or ponds water lilies when seen at a distance.—The function of said harmonies—for color purposes— changes according to the different styles, i.e. *Impressionism* offers two sorts of sound spots: 1) a determined color that bursts out into a vertical chord's dissonance; 2) a determined color lying flat on a horizontal tonal line. Both species comprise *Impressionism's* two characteristics: chordal and tonal French *Impressionism* gives preference to the former, while Central-Europe's *Expressionism* favors color along horizontal lines. In both cases the vertical tonal expression is mollified.—Schoenberg's *Atonalism* is a non-functional chromatism.—Through the French composers that succeeded *Ravel* we arrive to *Polytonalism*: vertical chords which are intermixed with horizontal counterpoint. Fusion of both elements compose the *Functional System* of harmony.—Young composers are eager to find their genealogical tree, from which they strive to be a ramification. Debussy found it in Rameau. Schoenberg in Wagner, Brahms and Mahler.

Supplementary notes to the article on Liszt, by SOPHIE CHEINER, in the last two issues.—Liszt got his definitive influences in Paris: musical intellectual and spiritual. Over there he discovered the French, English, German and Italian Romanticism. He learnt Chateaubriand's Catholicism; Balanche's utopias; Lammennais's Social Romanticism; Sénacour's Landscaping; Victor Hugo's Panteism; Lamartine's Spiritualism. Later on Dante through Delacroix; Goethe through Nerval; Byron through Berlioz.—Before his arrival in Paris he only knew Hungarian gipsy music, Italian bel canto and Czerny's piano studies. In Paris he discovered Beethoven, Berlioz, Paganini, —whose virtuoso playing he imitated on the piano.—Reicha taught him popular or modal songs; Lesuer religious music and lack of solemnity; Dom Guéranger Gregorian concepts; Fétis omnitonic order, which would lead him later on to his endless trying to liberate tonality; Alkan his metaphysic, so important for his personal way of phrasing. In Paris he newly found the Hungarian popular song. Through dance he met Ebner, who introduced him to Berlioz.—In 1838 he renewed his contacts with Hungary, whose structural musical elements would be evident in his works. Weimar and his daily doings with its orchestra, made him familiar with orchestration's secrets. Chopin's fiasco in his poor treatment of instrumentation took him to Conrad and Raff for his first works with orchestra. Liszt was the least understood of geniuses, Wagner's followers i.e. d'Indy, did not consider Liszt as a great innovator; but Saint-Saens, Mussorgsky and Hugo Wolf were his champions.—Liszt influenced Wagner, Strauss, Reger, Hindemith, Mickenzié, Elgar, Bruckner, Wolf, Rimsky-Korsakov, Balakiriev, Glazunov, Stravinsky, Albéniz (his pupil), Pedrell, de Falla, Chopin, Moniauzko, Szimanowski, Respighi, Sgambati, Franck, Fauré, Debussy, Ravel, Messiaen, etc. With Berlioz and Debussy he was the most original genius of the 19th Century.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F. Massaryk 582 (Polanco) Tel: 520-10-13

DIRECTOR: MAESTRO ARMANDO MONTIEL OLVERA

Sub-Director: MAESTRO JOSE LUIS ARCARAZ

SE ANUNCIARA EL CONCIERTO DE APERTURA

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL**

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA**

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

pianos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



T. 546-08-11 ~ 546-08-12

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND



Establecida en
Milán, en 1808

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

AUTOR

GARCIA ACEVEDO
ANA LUCIA FREGA
JULIETTE ALVIN
WEBBER ARONOFF
HEMSY DE GAINZA
VARIOS

ARNOLD BENTLY

LEONOR VELTRI

TITULO

Didáctica Musical.
Audioperceptiva.
Música para el Niño Disminuido.
La Música y el Niño Pequeño.
La Iniciación Musical del Niño.
Planteamiento de la Educación Musi-
cal escolar y su evaluación.
Bases auditivas de la Lectura Musi-
cal.
Apuntes de Didáctica de la Música.

Paseo de la Reforma 481 - A,

México 5, D. F.

Tel. 533-75-06