



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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 59, México, marzo-abril de 1978

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 59, México, marzo-abril de 1978, pp. #-#

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Förster*

MELODIGRAND

## G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

### AUTOR

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

ARNOLD BENTLY

LEONOR VELTRI

Paseo de la Reforma 481-A

### TITULO

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

México 5, D. F.

Tel. 553-75-06

# heterofonía

# 59

revista  
musical

marzo-abril 1978  
volumen XI no. 2

méxico, d.f.

# MUSICA Y DANZA' 78

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA DE PRIMAVERA

Directores: GEORGES SEBASTIAN, PEDRO IGNACIO CALDERON, DIMITRI MANOLOV, RAFAEL FRUHBECK DE BURGOS, FRANCISCO SAVIN, J. GUADALUPE FLORES, ESTEFAN MARCZYK.

Solistas: JORGE FEDERICO OSORIO, ALDO CICCOLINI, JEAN BERNARD POMIER, EVA OSINSKA, ANGELICA MORALES (Pianistas). VICTOR MANUEL CORTES (violoncellista). MIGUEL ALCAZAR (Guitarrista). ROSA Ma. CALVO (Arpista). EUGENIA SUTTI (soprano). MARTHA FELIX (mezzo-soprano). ALFREDA HODGSON (contralto). FLAVIO BECERRA (tenor). JUAN JOSE MARTINEZ (bajo).

## OPERA-BALLET' 78

|                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| Repertorio: Feb. 28, Marzo 2 y 5. | <b>NABUCCO</b> (Verdi).  |
| Marzo 7, 9 y 12.                  | <b>MADAMA BUTTERFLY</b> (Puccini).   |
| Marzo 14, 16 y 19.                | <b>GALA DE BALLET.</b>   |
| Marzo 28, 30 y Abril 2.           | <b>DON PASQUALE</b> (Donizetti).   |
| Abril 4, 6 y 9.                   | <b>CAVALLERIA RUSTICANA</b><br>(Mascagni) y<br><b>LA VOZ HUMANA</b> (Poulenc).<br>Estreno en México. |
| Abril 11, 13 y 16.                | <b>SANSON Y DALILA</b> (Saint-Saens).  |
| Abril 18, 20 y 23.                | <b>COPPELIA</b> (Delibes)  |
| Abril 25, 27 y 30.                | <b>ERNANI</b> (Verdi).   |

O.S.N., Miércoles, 21 hs. y Domingos 12.30 hs.

OPERA-BALLET, Martes y Jueves, 20.30 hs. y Domingos, 17 hs.

PALACIO DE BELLAS ARTES — Sala de Espectáculos

## HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**  
ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**  
Claudio Landeros

**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"  
Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

## SUMARIO

Marzo-Abril de 1978 Vol. XI N. 2

|   |       |
|---|-------|
| ● CARTAS  | 2     |
| ● EDITORIAL   | 3     |
| ● ROBERT STEVENSON<br>El Elemento Negro en los Albores<br>de la Música del Nuevo Mundo          | 4     |
| ● ESPERANZA PULIDO<br>Guillaume de Machault<br>Fuentes de su Obra Musical (II)                  | 10    |
| ● ALFRED E. LEMMON<br>El Archivo del Instituto Nacional de<br>Antropología e Historia de México | 16    |
| ● MIGUEL DE URANGA<br>Stravinski en la Estética<br>de Nuestro Tiempo                            | 20    |
| ● ALIDA VAZQUEZ<br>Crepúsculo   | 24-25 |
| ● E.P., CON ALIDA VAZQUEZ   | 26    |
| ● Ma. DE LOS ANGELES CALCANELO<br>Desde Madrid  | 29    |
| ● NESTOR ECHEVARRIA<br>Conmemoraciones Musicales Argentinas                                     | 32    |
| ● LIBROS  | 34    |
| ● CONCIERTOS  | 37    |
| ● NOTICIAS  | 41    |
| ● DIGEST IN ENGLISH   | 46    |

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

| Correo ordinario            | EXTRANJERO   |
|-----------------------------|--|
| REPUBLICA MEXICANA          | Un año ..... Dls. 10.00  |
| Número suelto .....         | Número suelto ..... " 1.25   |
| Un año (seis números) ..... | Número atrasado ..... " 2.00   |
| Número atrasado .....       | Registrado como correspondencia de<br>2ª Clase por la Dirección General de<br>Correos con fecha 28 de marzo de 1969,<br>bajo el número 1242. |
| Correo aéreo .....          |  |

## CARTAS

Querida amiga Esperanza: Esta vez he sido parco en escribir, no sólo a los amigos y familiares, sino a todo el mundo (como se dice), pero no por ello, en tu caso, te he olvidado. De forma poco formal te he enviado alguna de las páginas periodísticas con información de la vida musical de Barcelona, y digo informal, porque no lo he hecho, como otros años, con regularidad, esto es, cada ocho días. De ti y de tu "Heterofonía" he tenido siempre constancia, y gracias a la revista estoy al corriente de cuanto pasa en el mundo de la música en México. En uno de los últimos números publicabas una carta de Robert Stevenson, sobre resucitar algunas obras del repertorio mexicano del siglo XIX, tan injustamente olvidado. Esto es algo de lo que quisiera yo hacer, en cuanto exista en nuestra ciudad el Museo mexicano del arte del siglo XIX, por el que tanto hemos batallado algunas personas. En ese marco, la música de nuestros compositores decimonónicos encontraría perfecto ambiente. Siempre he creído que si los cantantes italianos (los mejores de la época dicho sea de paso) cantaban sus óperas es sin duda porque las posibilidades musicales y vocales estarían a la altura. Mientras esto se logra, quiero darte hoy las primicias de una noticia que sin duda interesará a muchas personas (por no decir todo México) y que se refiere a Jaime Nunó, como compositor, aspecto éste que no conocemos. Se trata de una Misa suya encontrada en el archivo de música de la Catedral de Tarragona. Es una Misa a cuatro voces con orquesta (flauta, trompa, cornetín, clarinete, violín, contrabajo, violoncelo y bombardino). Escrita en Do mayor. Me dió aviso de ella mi amigo y compañero de la Academia de San Jordi, Francisco Bonastre, maestro de musicología de la Universidad, quien amablemente está haciendo copiar a sus alumnos todo el material (tanto el guión resumen como las particellas) para entregármelo. Ya te puedes figurar la curiosidad que esto supone, aunque la tal Misa no sea ninguna obra maestra. Te daré más detalles, si te interesa, en mi próxima (o mejor antes!!), ya que habría que preparar una audición en México, en un futuro próximo. Un gran abrazo de

Salvador Moreno  
Apartado 5475  
Barcelona, ESPAÑA

Esta importante carta de nuestro gran amigo y colaborador SALVADOR MORENO viene a completar el exclusivo e interesantísimo artículo de ROBERT STEVENSON en el N° pasado de Heterofonía (Enero-Febrero 1978, p. 3). Sin duda en su próximo viaje a México Salvador Moreno logrará que se "estrene" aquí la Misa de Jaime Nunó apenas encontrada, pudiéndose agregar la desconocida *Marcha* que nos envió Stevenson y también publicamos en el número pasado. (La Redacción).

Estimada amiga: Gracias por su amable tarjeta. Mucho necesitamos de su ayuda en nuestra lucha por conseguir que se tome en cuenta al compositor mexicano de música culta.

HETEROFONIA, esa pequeña gran revista, será valiosa ayuda. Hago votos por su felicidad.

Luis Sandi  
Playa Manzanillo 378  
México 13, D. F.

## EDITORIAL

CONSERVATORIO NACIONAL.—Imitando a los norteamericanos, hemos cruzado los dedos para que los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música —aquellos que se dedican más a la política que al trabajo intelectual, en perjuicio de sus compañeros estudiosos —mantengan la falta de ecuanimidad a raya, de manera que las actuales autoridades del plantel puedan seguir elaborando pacíficamente sus actuales planes de actividad. Cada una de las Academias de maestros se han estado reuniendo periódicamente, para discutir en globo sus problemas específicos, antes de presentarlos, ya resueltos por ellos, ante el Consejo Directivo del plantel. El meollo de este procedimiento es alentador. Sabe más el diablo por viejo que por diablo y es natural que los maestros más experimentados y maduros de cada departamento conservatorio (especialmente entre los progresistas) estén capacitados para aportar ideas constructivas a la comunidad de sus propios colegas.

En campos del estudiantado, se podría quizá convencer a los alumnos de que no existe plantel de enseñanza musical en ningún país civilizado (olvidaba que pertenecemos al cuarto mundo, pero aún así) donde el alumno carente de brillantez excepcional reciba una recompensa monetaria considerable por enseñarse a tocar en conjunto. Si a aquellos pocos que terminan sus largas carreras musicales con honores se les garantizaran trabajos inmediatos a sus graduaciones (cada día aumentan en México las orquestas sinfónicas), el estímulo produciría mucho mejores resultados. Sabemos que tal como están las cosas, los atrilistas faltan a algunos ensayos y tocan con desgano. A fines de febrero escuchamos un importante concierto de la Orquesta del Conservatorio. A nadie debe sorprender que se muestren algunos adelantos ¡No faltaba más! Llevan ya más de un año de sueldos sustanciosos (mejores que los de algunos maestros); pero podían estar mejor. Y aun dado el caso que fueran perfectos, ¿qué resultados arrojaría un censo de eficiencia en cada clase particular, de aquellas a las que les obliga el programa del plantel? Seguramente que varios de esos chicos resultarían "tronados", lo cual sería indicio de superficialidad, en el caso de que por circunstancias especiales fueran trasladados de este conjunto a alguna orquesta profesional. Y ningún conservatorio debería aspirar a tan poco...

No lleva nuestra intención ningún prurito de crítica *per se*; mas como conservatorianos viejos pensamos que esta institución está a un hilito de dejarse superar por la *Escuela de Música de la UNAM* y aun por la *Escuela Nocturna de Música*: ambas trabajan actualmente a todo vapor, con la sola mira de adquirir un status verdaderamente profesional. Una vez que ambas ocupen los idóneos locales que a la primera se le está ya construyendo y que la segunda pugna por obtener, el Conservatorio podría temblar ante la perspectiva de perder su supremacía.

¡NO PUEDE SER!

## EL ELEMENTO NEGRO EN LOS ALBORES DE LA MUSICA DEL NUEVO MUNDO

Por ROBERT STEVENSON

No sólo entre musicólogos de la categoría de Charles Seeger, sino también entre críticos de la de Howard Taubman, se procura obligar a la música latinoamericana a vanagloriarse de una personalidad palpablemente latinoamericana. La Sinfonía India de Carlos Chávez —si hemos de darles crédito a Seeger<sup>1</sup> y a Richard Franko Goldman— tiene supremacía en su obra, porque ensalza al folklore y el nacionalismo. “La Sinfonía India tipifica lo mejor del primitivismo sofisticado” —escribió Goldman sobre el disco Everest LP BR-6029 para el Musical Quarterly, XLVI/3 (Julio de 1960), 396. Cuando se estrenó el Concierto para Piano y Orquesta de Chávez, Taubman lo toleró solamente en virtud de haber escuchado reminiscencias del pasado colorido de México<sup>2</sup>. Más tarde, cuando Chávez probó fortuna con una ópera desprovista de cualquier rasgo nacional mexicano, la crítica neoyorquina vapuleó a *Pánfilo y Lauretta*<sup>3</sup>.

Revueltas, Moncayo y el resto de los compositores de su generación tuvieron que crear obras fuertemente nacionalistas, a fin de que cualquier comentario crítico de los Estados Unidos pudiera colocar sus nombres con éxito en el panorama internacional.

Respecto al patrimonio antiguo de la América Latina, la misma hambre y sed de folklore ha rebajado aún más drásticamente, la apreciación crítica de los norteamericanos. En 1952 Charles Seeger denunció toda la música erudita del pasado colonial latinoamericano como epigónica<sup>4</sup>. Entre la herencia de cuatro siglos de las repúblicas hispanoamericanas solamente en ciertos ecos de música folklórica se escuchó algo digno de recobrar nueva vida. La hostilidad y el desprecio hacia Francisco López Capillas, Juan García Céspedes, Francisco Vidales, Antonio de Salazar y Manuel de Zumaya —cinco compositores de técnica pulida, nacidos en el siglo XVII— por el insuficiente mexicanismo de sus obras, hirió con mayor fuerza aún a los primeros compositores negros del Nuevo Mundo.

### II

Luis Alvarez Pinto (1719-1789), Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges (1739-1799), José Mauricio Núñez García (1767-1830) y los diversos compositores de Minas Gerais, a quienes confirieron gloria las investigaciones de Curt Lange, eran todos de ascendencia africana. ¿Dónde están los ecos africanos de sus obras? El *Te Deum* rescatado por Pinto; las *Sinfonías Concertantes* de Saint-Georges, resucitadas por Barry Brooks; el *Lauda Sion Salvatorem*, editado por Robert Stevenson y varias obras de Lobo de Mesquita, restauradas por Lange, contienen sólo mínimas reminiscencias de aquellos rasgos que Alan Lomax trata de esteriotipar como africanos. El esquema cantométrico diseñado por Domex, con la ayuda de Victor Gauer, para aplicarlo a la música de las Indias Occidentales, en su ensayo “Africanism in New World Negro Music”<sup>5</sup>, no les confiere a Pinto, Saint Georges, Nunes García

y Lobo de Mesquita la más mínima apariencia musical africana. La producción seglar y la producción sacra de estos compositores, al ser tabulada por medio de la escala cantométrica de Lomax, arroja los mismos resultados negativos obtenidos por el Concierto para Violín de José White, o las trece selecciones vocales e instrumentales de doce compositores negros, publicadas en el apéndice de 152 páginas de la obra *Music and some Highly Musical People* (Música y algunas altas personalidades musicales) (Boston: Lee and Shepard, 1878)<sup>6</sup>, o también las catorce selecciones de compositores negros del siglo XIX, publicadas en *The Black Perspective in Music* (Perspectiva Musical de los Negros en la Música)<sup>7</sup>.

### III

El proceso de aculturación que borró cualquier rasgo africano en las obras de estos compositores de ascendencia negra, fue iniciado en el siglo XV. En el capítulo 25 de la *Cronica dos feitos de Guiné*, el cronista informa del cautiverio de 230 negros, llevados el 8 de agosto de 1444 a la región más tarde denominada Guinea Portuguesa y desembarcados en Lagos. “¿Habría corazón tan duro que no sintiese compasión a la vista de tal compañía? Algunos llevaban la cabeza inclinada y los rostros bañados en lágrimas; otros gemían; otros se golpeaban las caras con las palmas de sus manos; otros cantaban lamentos, a manera de oraciones fúnebres, a la usanza de su país. Y pese a que no comprendíamos su lengua, nos impresionaba ésta en concordancia con la medida de su tristeza”<sup>8</sup>.

Sin embargo, aceptaron rápidamente el bautismo; adoptaron las costumbres portuguesas y “tan pronto como comenzaron a probar las cosas buenas de Portugal olvidaron a su propio país”. Sólo en cosas como “un gran placer por vestidos de colores brillantes, y su “afición a las baratijas”, eran revelados sus rasgos ancestrales<sup>9</sup>. Su pronta aceptación del cristianismo contrastaba grandemente con las características de los moros cautivos del país.

En otra parte he descrito minuciosamente la influencia negra contenida en el *Cancionero General de Garcia de Resende* (1516): características negras y dialectos negros en Gil Vicente; el repertorio de villancicos negros en el catálogo John IV de 1649 y el aun existente conjunto de piezas en dialecto negro (M.N.-50) de Coimbra, considerado ahora como los primeros trabajos polifónicos existentes en cualquier archivo peninsular. En el *Musical Quarterly* LIV 4 de Octubre 1968, pgs. 475-502 escribí hace diez años un artículo titulado “The Afro-American Musical Legacy till 1800” (Herencia Musical Afroamericana hasta 1800), en el cual analizaba los primeros contactos literarios europeos con el Africa al sur del Sahara y para localizar cualquier contacto de intercambio musical les seguí la pista a las inmigraciones al Nuevo Mundo y sus ramificaciones musicales, que ilustré con un *guineo a 5*, o sea, la primera *zarabanda vocal*, cuyos africanismos analicé; junté *negros, negrillas y guineos* del Nuevo Mundo; reproduce una *canCIÓN koromántica* de Jamaica originalmente publicada en 1707 e hice mención de varios músicos negros de la América Barroca. En *Renaissance and Baroque Musical. Sources in the Americas* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1970), reuni los *negros, negrillas y guineos* vocales de los archivos de Bogotá (pgs. 28, 15\*), Cuzco, (pgs. 32-33, 37); de la ciudad de Guatemala (pgs. 73-74, 76-78, 82, 89, 94-95 de la Paz (p. 108); de la ciudad de México

(págs. 177-179); de Oaxaca (pgs. 194-197, 200-204); de Puebla (p. 213) y Sucre (p. 224). Estos ejemplos sugieren que en todas partes (con excepción de Guatemala)<sup>10</sup> florecieron vigorosamente tales tipos de obras antes de 1700, desapareciendo conforme los negros se asimilaban gradualmente a las poblaciones de las capitales situadas en altitudes elevadas.

Mi obra *The Music of Peru hasta 1821* (Washington General Secretariat, Organization of American States, 1960) hace numerosas alusiones a instrumentos tocados por negros (pgs. 151, 177-178, 199<sup>12</sup>) y a canciones cantadas, o relativas a negros (pgs. 160, 174<sup>50</sup>), procedentes de archivos. En *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley and Los Angeles 1968 y 1976), registré nombres de músicos negros coloniales, así como datos acerca de sus diversiones (incluyendo cantos y danzas); y referencias de archivos a influencias de música y músicos negros. Después de publicar en las páginas 236-249 de *La Música en el Perú los Negritos* de Juan de Araujo, añadí algo a las piezas con influencia negra, publicadas en *Christmas Music from Baroque Mexico* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974), pgs. 118-123, 160-62, 170-172, con un prefacio en el que analizaba profusamente los negros (ps. 5a, 7ab, 8b, 15a, 16a, 38a, 43, 46b, 69a, 77a) y negrillas (pgs. x, 9b, 10b, 13a, 17a, 53b, 79b, 87a). Mi *Latin American Colonial Music Antology* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1975), pgs. 45-51, 125-126, 129-131, 141-143, 146-147, 202-207, 277-279, contiene siete piezas de negros, dos de las cuales las reproduce de *The Music of Peru y Christmas Music*. En la próxima 6a. edición del *Diccionario Grove* saldrá un sumario de 5,000 palabras sobre la música afroamericana al sur del Río Grande, que consideré bajo sus dos aspectos: música por negros y música influida por negros. En mis Notas<sup>11</sup> anoté cuatro grabaciones de Angel, Klavier y El Dorado (1966-1977) que contienen negros.

En "Some Portuguese Sources for early Brazilian Music History", *Yearbook Inter-American Institute, por Musical Research* (Tulane University) IV (1968), pgs. 1-13, dediqué las pgs. 12-27 a un detallado recuento de los compositores descendientes de africanos que florecieron en Recife y Bahía antes de que se transfiriera la capital a Río de Janeiro en 1763. En *A Guide to Caribbean Music History* (Lima: Ediciones "CVLTVRA", 1975), publiqué una bibliografía con notas, incluyendo resúmenes detallados de 80 trabajos de negros, relativos tanto a música compuesta, como cantada por nativos del área caribe y las danzas y canciones anónimas de los analfabetas. Exactamente como los compositores, cuyas obras fueran publicadas por James Monroe Trotter en su *Music and Some Highly Musical People*, andan todavía limosneando la aprobación de sensitivos negros, o etnocéntricos blancos, así la música de José White, Claudio Brindis de Salas y compañía, recibe bravos solamente entre negrófilos perfumados o quizá entre los profesionales.

#### IV

La "negritude" crea el problema. En la obra que Wilson Armistead escribió en el siglo XIX: *A Tribute for the Negro: being a vindication of the Moral, Intellectual and Religious capabilities of the Coloured portion of Man-*

\* Tributo al Negro: vindicación de las cualidades morales, intelectuales y religiosas de las razas de color con especial énfasis en la africana. ilustrado con numerosos bocetos biográficos.

kind; with particular reference to the African Race\*, illustrated by numerous biographical sketches (Manchester: William Irwin, 1848), ensalzó a Thomas Jenkins por haber aprendido el latín y el griego; a Phillis Wheatley por su publicación de 39 poemas dedicados a vindicar su derecho a "moverse en los más altos círculos de la sociedad"; a Benjamín Banneker por sus cálculos astronómicos y a otros 25 por su caballerosidad y erudición. Mas nunca se les acreditan sus características específicamente africanas; sin embargo, dentro de esta índole de opiniones triunfaron Samuel Coleridge-Taylor en Inglaterra, José White en Francia y Claudio Brindis de Salas en Alemania. Culpar retroactivamente a éstos y a otros negros o mulatos por no haber previsto que el siglo XX había de negarles sus favores, al considerarlos sólo como vagabundos musicales, resulta claramente injusto, por no decir otra cosa. Dentro de cada generación el éxito, la fama y la tolerancia han marchado en carruajes conducidos por la conveniencia de la clase intelectual de la época. Aun Léopold Sédar Senghor, el gran paladín de la "negritude" en nuestros tiempos, tuvo que ganar su derecho a ser escuchado en Francia por medio de su perfecta maestría de la lengua, al extremo de convertirse en maestro de francés. Sus poemas y su prosa proyectaron influencia mundial, no porque sus ideas o las de sus colegas residentes en París (Aimé Césaire de la Martinica, Leon Damas Cayenne y otros de las colonias francesas de los treinta) fueran originales, sino a causa de que el tiempo estaba ya maduro para ellas y, sobre todo, en virtud de que voceaban en un francés perfecto los derechos de la "negritude", con numerosas alusiones al gran patrimonio europeo de la cultura.

En lo referente a la música, Wilson Armistead expresó lo obvio al escribir: "Detengámonos un momento en el ritmo y el movimiento: música y danza", prosiguiendo después en *De la Negritude, Psychologie du Negro-Africain* (Diegene, No. 37, 1962): "Al presenciar un juego —un torneo de fútbol, por ejemplo— participo con todo mi ser.

Al escuchar jazz, o alguna canción africana, necesito controlarme por medio de un gran esfuerzo (soy un hombre civilizado), para no verme a mí mismo cantando y bailando. George Hardy asegura que el más civilizado de los africanos, se estremece al sonido de un tambor, pese a su traje de etiqueta. Tenía razón. Ello se justifica y las danzas africanas, tan estrechamente relacionadas entre sí, como toda música y todo baile reproducen los movimientos del cuerpo humano, correspondientes a los movimientos del cerebro y del mundo: los latidos del corazón, la respiración, el ritmo del paso y del amor... Al faltar el ritmo, o cuando carece de naturalidad (esto es, cuando no es percibido a través de un movimiento regular, como en el canto llano) el africano reacciona imponiendo su propio ritmo. Nosotros le poníamos jazz al canto llano (un poco antes de la Primera Guerra Mundial), para gran indignación del padre Jeuland (nuestro maestro de música en el seminario). 'No canten en africano', nos decía... Pero la espiritualidad africana está enraizada dentro de su sensualidad y en su sicología"<sup>12</sup>.

En 1963 L.V. Thomas citó diez definiciones de "negritude", por sendos autores, en "Une idéologie moderne: la Negritude, Revue de psychologie des peuples (Caen), No. 3, 1963, pgs. 247-249. Por lo que respecta a la música, es fundamental el siguiente extracto de la obra de Senghor: *L'Homme de Couleur*, Paris, 1939): "Tal como la escultura, la música no es tampoco

un arte que se baste a sí mismo. Originalmente servía para acompañar canciones y danzas rituales. Ni aun en la esfera profana conserva su independencia... su diario tamborileo, no puede ser considerado como una manifestación puramente auténtica, puesto que intercomunica a sus escuchas más íntimamente con el ritmo de la comunidad danzante, del mundo danzante. Una gran porción de este se incrustó en el interior de los negros del occidente y de los Estados Unidos. Instintivamente danzan su música y su vida"<sup>13</sup>.

## V

Aplicando los anteriores datos al repertorio anterior a 1800, ni la aterciopelada delicadeza de Saint-Georges, ni los ecos mozartianos de Nunes Garcia, ni las nostalgias portuguesas de Pinto, denuncian nada que pudiera ser reconocido por los africanos como "negritude". Mucho más cercano a la noción ordinaria de cómo debería sonar la música africana europeizada, podríamos percibirlo en los últimos dos movimientos de la Sinfonía Op. 92 de Beethoven. Desde Coleridge Taylor hasta el presente, Beethoven ha sido aclamado —por lo menos en parte— por aquellos exponentes de la "negritude" que intensifican los africanos con el ritmo orgiástico<sup>14</sup>. Si ha de reconocerse cualquier prototipo de lo que se toma corrientemente por ritmo africano, deberá ser buscado en los versos y música de compositores y libretistas blancos. Solamente los blancos se han sentido lo suficientemente seguros desde el punto de vista social, para imitar con deleite modelos de tambores negros, antaño escuchados en el zócalo, hasta que Alonso de Montúfar (fallecido en 1972) prohibiera sonar el tambor en torno al calendario azteca, ordenando enterrar la piedra. Cuando el Virrey Antonio de Mendoza llegó a Lima en agosto de 1551, negros vestidos con trajes escarlata tocaron sus tambores a través de todo el trayecto de bienvenida. Pero tan pronto como los compositores negros, o mulatos de Lima alcanzaron prominencia, trataron de ocultar sus orígenes, y escribieron marchas y misas en el más europeo de los estilos, como lo reveló el compositor mulato del Himno Nacional peruano, José Bernardo Alzedo (1788-1878).

¿Hay algún compositor latinoamericano negro<sup>15</sup> que consienta en copiar lo estereotipado como negro en una evocación tan bien conocida como la *Batuca* de Lorenzo Fernández? Hasta que esto acontezca continuaremos leyendo disertaciones doctorales sobre temas africanos escritas por un etnólogo canadiense y no por un negro latinoamericano. El *festejo*, el *panalivio*, el *hatajo de negritos*, el *ingá* y el *alcatraz* negros de las costas peruanas donde abundan los negros, se desvanecen rápidamente, mientras la música comercial desprovista de cualquier personalidad étnica, reemplaza aún a aquellos sobrevivientes folklóricos del pasado musical de los negros.

## NOTAS

1. Revisión de la partitura de G. Schirmer en *Notes of the Music Library Association*, sec. ser., VII/4 (Septiembre 1950), p. 628.
2. *New York Times*, 2 de enero de 1942, 24:6 (crítica del Concierto para Piano estrenado por Eugene Liszt con la Filarmónica de Nueva York).
3. Estrenado en el Teatro Brander Matthews, el 9 de mayo de 1957, Howard Taubman la vapuleó en el *New York Times* del 10 de mayo de 1957, L21: 6-7. Otros críticos de Nueva York hicieron lo mismo.
4. Con sus prejuicios acostumbrados, Seeger escribió en *Notes of the Music Library Association*, sec. ser., X/2 (Marzo de 1953): "de la montaña mexicana

de partituras de millones que se ha acumulado durante cuatro siglos, ha salido un ratón más bien anémico... Como todas las músicas coloniales, incluyendo la de los Estados Unidos, la historia del arte fino de la música en México ha sido en su mayor parte tambaleante, insignificante, epigónica e inepta. Sólo unas cuantas obras y aquellas muy recientes, pueden colocarse al lado de las mejores del gran mundo, como no sea para su desventaja. ¿Pero la música folklórica y popular de México? Estas sí son perlas". Con genuina pedantería neolingüística, Seeger condena la historia de la música culta de todo el resto de la América Latina.

5. Publicado en *The Haitian Potential* (New York: Teachers College Press, 1975), pgs. 38-58, de Vera y Richard P. Scaedel, editores.

6. Véase mi "Primer Musicólogo Negro de América (*Journal of the American Musicological Society*, XXVI/3 (Otoño de 1973), para la ratificación que F.L. Ritter hace de los compositores en el olvidado Apéndice Musical de Trotter.

7. "The New England Afro-American School de Horace Clarence Brown y The Philadelphia Afro-American School, "The Black Perspective in Music", July 1976, pgs. 216-237 y 240-256 de Eileen Southern, incluye facsímiles de la balada *Lauriett* (1840) de Henry F. Williams, la polka *Sunny Side* (1852), el himno *O Give Thanks y La Coqueta* (1876) de Henry F. Williams, una transcripción para guitarra del himno *Marineros Sicilianos*, con cuatro variaciones, de Justin Holland, *El Schottische Real* para 2 banjos, de Horace Weston, *Marcha de Reconocimiento* de Francis Johnson y *Marcha de Procesión del Coronel C.G. Child*, el *Vals 'hop'* de *Filadelfia* de James Hemenway, el *Vals de Carnaval* (1845) de William Brady, la *Cuadrilla El Cañón de Alarma* (1842) de Isaac Hazzard, *Mi añorada esperanza*, mi más caro ensueño de A.J.R. Connor y el *Lamento* de John Tyler (1844) de William Appo. En la página impresa ninguna selección se identifica como música negra, como no sea por el nombre del compositor.

8. Gomes Ean[n]es de Zuzara, *Crónica dos Feitos de Guiné* (Lisboa Atica S.A.R.L., 1949-50, II, 125: ... "outros faziam lamentações em maneira de canto, segundo o postoque costume de sua terra, nasquaaes o pallavras da linguagem aos nossos nom podesse seer entendida, bem correspondya ao graao de tristeza". Traducción en *The Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea*, por C.R. Baezley y E. Prestage (Londres, Hakluyt Society, 1896 (1a. serie, 95), p. 81.

9. *Crónica*, p. 130: "per tempo se esquecyam de todo da sua tanto que començavam sentyr as bondades daquesta... depois que husavam os vestidos, eram geralmente muyto louçaaos de voontade, pello qual folgavam muyto com roupas de coores devisadas"; Hakluyt Society, Vol. 95, p. 85.

10. Los compositores guatemaltecos de música seudonegra del siglo XVIII incluyen a los dos mejores maestros de capilla nacidos en Guatemala: Manuel de Quiroz y su sobrino Rafael Castellanos. Este último escribió negros con acompañamiento orquestal, en el repertorio colonial. Independientemente del país o siglo, los trazos musicales de todas las obras seudonegras, contienen compases ternarios muy acentuados y rápidos en su mayoría; hemiolias y síncopas persistentes; modo mayor (Fa de costumbre); solos y dúos con coros; refranes corales sencillos; frecuentes onomatopeyas, con refranes sobre términos africanos; poca, o ninguna modulación; nada de contrapunto aparente.

11. *Salve Regina* (Angel S36008, 1966) segunda cara. Comienza con *Los negritos a 6* de Araujo ("Los cofla desde la estleya"). Blanco y Negro. *Hispanic songs of the Renaissance from Old and New World* (Klavier KS540 [10515 Burbank Boulevard, North Hollywood, California, 91601], 1975) contiene el *guineo a 5*. "Eso rigor e repente" y el *negrito a 4* "Dame allricia mano Anton" de Gaspar Fernández, la *negrilla a 2 y 6* de 1653 "Asiolo Flasiquiyo", de Juan Gutiérrez Padilla; el *antoniyo a 2* "Tarara qui soy" con continuo, de Antonio de Salazar y un *Anónimo negro a 8* de 1657, de Coimbra, M. 50. El Festival de los Albores de la Música Latinoamericana de Música (El Dorado [Centro Latinoamericano, UCLA, 405 Hilgard Avenue, Los Angeles, 90024], 1976) y *Tesoros Latinoamericanos de los siglos XVI, XVII y XVIII* (El Dorado 1977) incluye los arriba mencionados *guineo a 5* y dos *negros a 8* anónimos "Sa qui turo zente pleta" y "He he he" (el segundo había sido previamente grabado por Klavier KS540).

12. Traducido por John Reed y Clive Wake, *Prosa y Poesía* (Londres: Prensa de la Universidad de Oxford, 1965), pgs. 31-32.

13. *Prose and Poetry*, p. 86.

14. W.C. Berwick-Sayers, *Samuel Coleridge-Taylor, Músico* (Londres Augener Ltd., 1927) p. 202. Raymond Blathwayt proporciona "pruebas" de la ascendencia negra de Beethoven, corroboradas por Coleridge-Taylor, quien añadió que de vivir en 1907, Beethoven hubiera sido rechazado en los hoteles de ciertas ciudades norteamericanas, a causa de su condición de mulato.

15. Tanto Roque Cordero como Blas Atehortúa se adjudican ascendencia africana, por lo menos en parte.

(Traducción de Esperanza Pulido)



## GUILLAUME DE MACHAULT

### Fuentes de su Obra Musical

Por ESPERANZA PULIDO

II y último

Afirma Machabey que entre los compositores medievales, hasta fines del siglo XIV, ni siquiera Adam de la Halle nos dejó un conjunto de obras tan considerable como el de Guillaume de Machault. Acude el autor a fuentes tan importantes de recopiladores como Hoepfner, Chirchmareff y Ludwig, de principios de nuestro siglo. Los dos primeros dieron preferencia a la genealogía de los manuscritos y Ludwig a su filiación, con observaciones tocantes a la música misma, desde un punto de vista crítico.

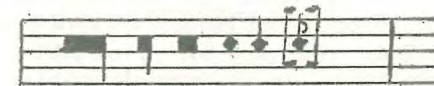
El orden de las obras fue colocado así:

- 40 Baladas
- 20 Rondós
- 32 Virelays
- 23 Motetes (quizá 24)
- 18 Lays (con notación, entre los 24)
- 1 Misa completa
- 1 Hoqueto doble

Las ocho composiciones del *Voir Dit* están comprendidas en la lista anterior, mas no así las siete incluídas en el *Remedio de Fortuna*: 1 Lay; 1 Queja; 1 Canción Real; 1 Balada; 1 Baladella; 1 Virelay; 1 Rondó. "La publicación

de estos 142 o 143 trozos (con la Misa), exigen la correlación constante de cuatro manuscritos principales: Fr. 1584, 22545-6, 9221 y 1585—, todos en posesión de la Biblioteca Nacional de Paris. Pero Machabey recurrió, así mismo, a otros manuscritos esparcidos por toda Europa.

Lo que nos interesa para este sucinto comentario sobre una obra tan vasta, son los elementos musicales en la obra de Machault. Su notación se limita a la máxima, la larga, la breve, la semibreve, y la mínima.



Casi siempre estas notas son negras, pero a veces usa las notas rojas que generalizaran Filipe de Vitry y sus contemporáneos. Machault las definía así: "En la parte del tenor, las negras son perfectas y las rojas imperfectas", lo cual significaba que las primeras podían ser divididas en tres partes iguales y las rojas en dos, o sea, la larga negra valía tres breves y la larga roja, dos. Aunque solamente utilizó el compositor la notación roja en tres piezas, a Machabey le produjo bastante sorpresa el procedimiento —considerado como una innovación del *Ars Nova*—, por lo que piensa que el compositor pudo muy bien haber tenido como maestro a algún contemporáneo de Felipe de Vitry que, como Jean Tunstede, hubiera profesado "De musica antica et nova", preconizando la teoría de Franco\*. Al transcribir a Machault, Machabey tropezó con la dificultad de que el canónigo no escribía sus líneas polifónicas en partitura, sino una debajo de la otra. Cuando el compositor se abstiene de indicar el compás, sólo un examen minucioso de la notación le permite al transcriptor determinarla. Como recuerdo del *Ars Antica*, los compositores del siglo XIII usaron los modos rítmicos, o sea, ternario y binario. El uso de figuraciones era importante. Machabey ofrece tres ejemplos: el *lai J'aime la Flour* está casi todo escrito en largas y breves. El lay *Par trois raisons* se basa en la breve y la mínima. En lay *Amis, tes amours* sobre la semi breve y la mínima principalmente. Es interesante saber que los compositores de aquella época no utilizaban, sino raramente, toda la serie de valores de notas. Cuando una obra se basaba en la larga, por ejemplo, sólo usaban la breve después y raramente la mínima.

Machault innovó el uso prolongado de ligaduras, o sea, series de notas escritas en zigzag, de un solo trazo de la pluma. Los silencios son indicados por pequeñas líneas verticales sobre el pentagrama: si la rayita abarca dos líneas del pentagrama se trata de un silencio de dos tiempos; cuando abarca tres líneas, tres tiempos de silencio; todo el pentagrama significa un cambio de voz, o una entrada del coro.

Este sistema comprende también el bemol, el sostenido y el becuadro, equivalentes, poco más o menos, a los signos actuales. Otra de las innovacio-

\* ¿Franco de Bolonia? (R.)



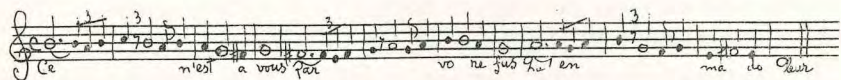
nes del canónigo consistió en su frecuente empleo de alteraciones cromáticas y de adornos que comportan una buena cantidad de disonancias.

La línea melódica de Machault en el Tenor es tan libre como se lo permitan las circunstancias, pero muy ondulante en la monodía que, según me parece, pudiera ser comparada con el bajo continuo de la época barroca. Machault construyó sus Tenores de acuerdo con las reglas. Según principios de Machabey: el Tenor, base de toda construcción polifónica del siglo XIII, consiste en una frase melódica de un orden determinado, o sea un número definido de células de un ritmo dado. Era tan importante este tenor que los compositores elaboraban su parte con esmero y detenimiento. En lugar de repetir varias veces la misma frase melódica introducían ciertas variantes, sin perjuicio del orden armónico, pero capaces de aportar cambios ostensibles. Desde principios del siglo XIV se dieron tres soluciones (descritas por Machabey): 1) después de la exposición de lo que pudiéramos ahora llamar "serie" (E.P.) el compositor la repite en valores menores (Machault se valió largamente de este procedimiento [M]). 2) Después de enunciar su "serie", el compositor, sin abandonar su ritmo, o sea la sucesión de largas, breves, etc., abandona el diseño melódico original, pero le aplica una nueva métrica de ritmo diferente. Dice M. que un teórico calificó este último procedimiento de "dragma". Machault lo usó magistralmente en su Misa. El canónigo empleo otros procedimientos, pero, en general, se mantuvo dentro de los lineamientos característicos de fines del siglo XII. (Tal parece como si Schoenberg se hubiera inspirado allí para sus series).

— — — — —

Machault no dejó ninguna obra instrumental. Dice M. que no se han confirmado aún las tesis de Ludwig y otros musicólogos alemanes respecto a que las partes polifónicas que carecen de texto son instrumentales. Según Machabey solamente una balada de Machault (*El gran deseo que tengo de veros*) podía tocarse indiferentemente en el órgano, cornamusas u otros instrumentos. Esta balada se halla en la carta X del *Voir Dit*. Quizá otras obras hayan sido transcritas para instrumentos. Machault escribió toda su música en las cinco claves de do, tres de fa y raramente en la de sol.

No es mi intención seguir a Machabey en el análisis de cada una de las obras de Machault. El musicólogo francés llevó a cabo su tarea con la minuciosidad y ciencia que le son características. Me contentaré con definir —de acuerdo con él y con Apel, cada una de las formas utilizadas por el canónigo y copiar algunos ejemplos de sus intrigantes construcciones melódicas y rítmicas.



Ejemplo de Talea

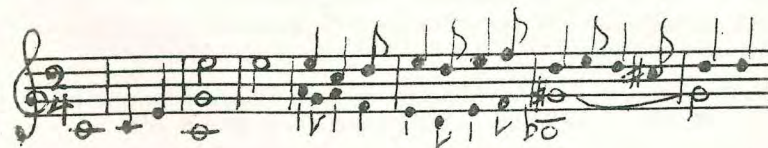
El LAY.—Según los estudios intensos que Machabey llevó a cabo, pudo llegar a la conclusión de tratarse de una forma bretona, emparentada con las antiguas sagas. Como el Canónigo dio en "Remedio de Fortuna" modelos de siete formas líricas, Machabey se basó en éstas para sus apreciaciones. Como dijimos antes, el autor se echó a cuestras la agobiante tarea de revisar cada una de las 140 y tantas obras del Canónigo, viéndose, naturalmente, confrontado por grandes problemas de difícil solución. Sólo su calidad de musicólogo de excepcional erudición le permitió resolverlos a satisfacción propia.

La estructura general de Lay de Machault era de 12 estrofas, cada una compuesta de 2 coplas métricas idénticas y cantadas sobre la misma melodía; mas no debemos olvidar que el compositor no se sujetaba siempre a sus propias reglas.

VIRELAYS.—Apel relaciona la etimología de esta forma con "virar en torno" y da la estructura A b b A A para la música. Y para el texto: r1-r2 12 13 14 r r2 (r: refrán; 1: verso) y dice que Machault escribió virelays notablemente semejantes a las canciones francesas actuales; aunque también compuso virelays polifónicos. Añade que la balada italiana del siglo XIV es un duplicado exacto del virelay polifónico.

RONDEAU.—Forma monofónica, frecuente en los trovadores del siglo XIII y la polifonía de los siglos XIV y XV. La forma de estos últimos era AB ab AB, en la que las mayúsculas corresponden al refrán. En este género el Canónigo observó rigurosamente la forma del rondeau. De los 20 que anotó Machabey, 16 son de 8 versos, 3 de 13 y uno de 24. Desde el punto de vista de la música 7 son a 7 voces, 11 a 3, 2 a 4 (una sola de estas partes lleva texto). Como lo dice el Canónigo a Peronne, es posible que haya introducido cornamusas, órganos y hasta cuerdas y laudes, en los tenores, contratenore o triples. (pero no está especificado).

MOTETE.—Piensa Machabey que si el rondeau, el virelay y la balada no han merecido profundidad musicológica, el motete sí ha sido bien estudiado por los investigadores. Fue la forma musical más importante de los comienzos de la polifonía medieval. De acuerdo con Apel se trata de una obra —por lo general un coral— construido sobre un texto latino; pero el motete francés del siglo XIII no corresponde a esta especificación. El motete de la Edad Media, originado en el XIII llevaba un *duplum* cantado (parte sobre el tenor) y estas palabras adicionales (mots) originaron su denominación. El del siglo de Machault comenzó a elaborarse en extensión y variedad rítmica (Apel). En el caso de Machault, todos sus motetes son isorrítmicos (uso reiterado de la talea. Véase un ejemplo de talea en la p. 12). He aquí un ejemplo tomado por Machabey del rico motete No. 18 del Canónigo, para demostrar el punto de maestría (próximo a las matemáticas) alcanzado por éste.



**BALADAS.**—Se desconoce el verdadero origen de la balada, pero cuando Machault compuso las suyas, se formaban generalmente con un dístico isosilábico de ritmos iguales, cantados sobre la misma frase melódica (excepto la entrada y la conclusión); un terceto cantado sobre tres frases melódicas diferentes, la última de las cuales llevaba un refrán de un verso, cantado siempre sobre una fórmula individual, de acuerdo con las características del compositor. Las baladas (con la excepción de las de A. de la Halle), son todas monódicas. Machault ofrece el siguiente ejemplo armónico, como característico:



De acuerdo con la inmensa cantidad de ejemplos suministrados por Machault, hay un gran tesoro de variedades en las baladas de Machault. Y llegamos a la gran MISA, "el momento más excepcional del Medioevo musical. Apenas a principios del siglo XIX fueron iniciadas sus transcripciones a notación moderna. Perne realizó la suya con inteligencia" (M). Después se hicieron otras en forma fragmentaria. La de Chailley es de 1948, pero Machabey había terminado la suya un año antes, en forma completa (registrada en 1948). Por fin, en 1950 G. de Van editó una muy lujosa.

Para su monumental trabajo Machabey se sirvió únicamente de su propia transcripción. (Todas las otras difieren considerablemente entre sí, por lo que se refiere a las alteraciones, o la falta de ellas, las ligaduras, silencios y, sobre todo, la distribución del texto sobre las melodías), pero existe un consenso de equilibrio entre todas.

Como Machault no dató su Misa, es imposible saber la fecha precisa de su terminación. Tampoco le puso título. Actualmente se le designa, ora como "de la Coronación" (de Carlos V, en 1364), ora como "de Nuestra Señora". Esta última podría ser más factible, porque el Canónigo había fundado una Misa de la Virgen que se cantaba todos los sábados en la capilla del hotel de la Rouelle, a la que eran muy aficionados ambos hermanos Machault.

Machabey divide la Misa en 6 secciones principales: A) *Kyrie*, (3 veces); *Christie* (una vez); *Kyrie* (2 veces); *Christie* (1 vez). B) *Et in Terra* (no especifica la fórmula Gloria); *Amen*. C) *Credo*; *Amen*. D) *Sanctus*. E) *Agnus*. F) *Ite Misa est. Deo Gratias* (sobre la misma polifonía). Con una sola excepción, el Canónigo escribió toda su obra a cuatro voces, utilizando dos formas de escritura: armonías casi homónimas, semejantes a las de los corales de Bach, con el que encuentra Machabey otras analogías. Contrapunto, en apariencia afín al del Ars Antica, pero con "ampliación formidable de aquellos procedimientos antiguos.

Lo extraordinario de esta Misa de más de 700 compases, "no es tanto el trabajo de maquetería continuo que engendra la progresión sonora, sin descuidar la espontaneidad, ni la efusión, como lo atestigua la extraordinaria emo-

tividad del tenor en el Agnus; sino la tonalidad, que como en toda la polifonía de esta época está hecha para confundirnos. La ausencia de cadencias perfectas, la flotación de lo que llamamos precisamente tonalidad y la obliteración de encadenamientos de doble sensible que forman base de la escritura (como hoy la D-T), creando una atmósfera de indeterminación, en la que pululan sonoridades extrañas, como procedentes de otra esfera".

**EL HOQUETO DE DAVID.**—El hoquetus era un procedimiento antiguo, codificado en el siglo XIII (dice Apel que es el término de la alternación de una voz que se cuela entre otra, haciéndola callar mientras ella canta). Era una estructura fundamental de los siglos XIII y XIV y podía ocurrir en cualquier polifonía vocal o instrumental. Este Hoqueto de David, de Machault es instrumental.



# EL ARCHIVO DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DE MÉXICO

Por ALFRED E. LEMMON, S.I.

La biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México es un fondo rico en obras históricas y antropológicas. Además, esta colección es muy importante para las personas que tienen interés en la etnohistoria de México.<sup>1</sup> Pero, la información sobre la vida musical de México desde la época precolombina hasta nuestros días está a disposición del lector.<sup>2</sup> Una fuente especialmente rica de esta biblioteca es el Archivo. Contiene algunas colecciones de documentos que informan sobre el mundo musical de México en los siglos de la dominación española y de la República de México.

Un ejemplo de dicha información es la siguiente carta de Camille Saint-Saens [a Don Julián Carrillo. La R.]:<sup>3</sup>

Marseille, 6 Décembre, 1910.

Cher Monsieur:\*

Je suis tres reconnaissant a Monsieur le Directeur de ses propositions. Mais, bien que j'aie encore figuré honorablement dans les concerts tout recement, il serait trop imprudent a mon age (85 ans) de me lancer dans une telle aventure. Je le regrette beaucoup car le Mexique est un admirable pays, que j'ai toujours désiré voir, avec ses volcans et son originale végétation. Mais ma carriere est terminée, il ne faut pas tenter le sort, et donner au public le spectacle d'un artiste qui avaint du talent.

Puisque M. Carrillo a reussi a former un excellent orchestre, qu'il me fasse l'honneur de lui faire exécuter mes oeuvres et je lui en saurai autant de gré que de son aimable et flatteuse invitation.

Veillez agréer mes compliments les plus ampressés.

C. Saint-Saens.

También, se conserva en el Archivo una copia en forma de manuscrito en piel (copia de 1757, firmada por "Ortiz"), de las doce sonatas para solo de flauta y basso de Pietro Locatelli, (1696-1764),<sup>4</sup> quien, como Francesco Geminiani (1687-1762), era un estudiante del famoso Arcangelo Corelli (1653-

\* Querido Señor: Le estoy muy agradecido al señor Director por sus ofertas, pero, no obstante haber tomado honrosa parte en muy recientes conciertos, sería demasiado imprudente lanzarme a mi edad (85 años) a una aventura semejante. Lo siento mucho, porque México es un país admirable que toda mi vida he deseado visitar, con sus volcanes y su original vegetación. Mas habiendo terminado mi carrera, no debo arriesgarme, ni darle al público el espectáculo de un artista que tenía talento.—Puesto que el señor Carrillo ha podido formar una excelente orquesta, que me haga el honor de hacer ejecutar mis obras, con lo cual le estaré tan agradecido como por su amable y lisonjera invitación.—Acepte usted mis más fervientes cumplidos. C. Saint-Saens. (Traducción de E.P.).

1713). Las obras de Locatelli fueron escritas en su mayor parte, en un estilo conservador. Pero, ciertos elementos indican las características de la época clásica de la música.<sup>5</sup>

De interés para los investigadores es el anónimo "Método para aprender a tocar el piano", procedente probablemente del siglo XIX y en forma de manuscrito.<sup>6</sup> El Archivo posee un antifonario antiguo que lleva la clasificación: T-2/62/C.A., así como algunos documentos que dan luz a la vida profesional de Angela Peralta quien se distinguió por su colaboración en las diferentes ramas de la música durante toda su vida profesional. Por ejemplo, su certificado de bautismo, e información de índole biográfica escrita por su hermano, Manuel Peralta Castera, se conserva en este fondo. La historia de su vida escrita por su hermano, brinda doce páginas de información sobre su carrera, sus éxitos, y su muerte. La relación contiene información como la siguiente:

A fines de ese año i después de haber obtenido repetidas ovaciones i de recibir una hermosa corona durante las representaciones de que antes hablo pasó Angela a Turín para cantar en el Teatro en presencia de los Reyes la "Sonambula", ópera con la cual subyugaba las corazonces i electrizaba las inteligencias. En la primera representación arrebató al público, y en tres tempestades de aplausos se le obligó a salir a la escena 32 veces. Un crítico dijo entonces "Ninguna artista había interpretado mejor que 'El Ruiseñor Mexicano' las inefables melodías del Cisne de Catanin". La Prensa al encomiar la dulzura de su voz i la agilidad de aquella artista le predijo un gran porvenir.<sup>7</sup>

La relación biográfica de Angela Peralta termina:

Además de cantante inimitable fue Angela compositora, pues escribió diversas piezas de música que se coleccionaron en un album.<sup>8</sup>

El *Album Musical* de Angela Peralta fue publicado en México en el año de 1875. Las composiciones están dedicadas a varias organizaciones musicales y personas privadas.<sup>9</sup>

En el Archivo, la colección de San Gregorio tiene más información sobre la música. En el tomo 132, expediente 19, hay un documento sobre un "Himno compuesto por el cursante D. Nicolás Juárez y cantado por los alumnos del colegio en la función del 15 de Septiembre de 1846".<sup>10</sup> Pero, el documento de mayor importancia es el "Inventario de Escoleta de San Gregorio (años 1830 a 1844)".<sup>11</sup> La actividad musical de los jesuitas en su colegio de San Gregorio durante la época colonial se vigoriza con la documentación sobre la vida musical de esta institución después de su expulsión en el año de 1767. Durante el siglo XIX algunos jesuitas, como Gaspar Rodríguez (1827-1857), enseñaban la música en este colegio.<sup>12</sup> Según el P. Gerard Decorme:

El hermano Gaspar Rodríguez, músico y buen violinista, formó una bonita banda con algunos instrumentos que hallamos en el colegio y otros que se compraron, causando grande admiración la prontitud con que aprendían los niños a tocar. Lo que les daba trabajo era el solfeo. Esa música hacía más lúcida la proclamación de dignidades que comenzó el segundo mes... El orden de las proclamaciones era el siguiente: un discursito, un examen de las asignaturas de una clase y alguna poesía. Para cada dignidad había versos can-

tados y los plausos correspondientes. Para la clase elemental propuso el profesor un desafío... Al concluir la proclamación salían los alumnos de la sala de actos, que era la de estudios, bien formados, acompañados de la banda de música, dirigiéndose a la capilla doméstica, las dignidades adelante, para ofrecer a la Santísima Virgen sus trofeos que depositaban en una mesa frente al altar...<sup>13</sup>.

Además, José Gutiérrez Casillas observó:

Formaban el núcleo de estudios las letras clásicas, las ciencias naturales, las matemáticas y la filosofía; no se descuidaba el estudio y la práctica del inglés y francés, ni tampoco el dibujo, la música y la gimnasia.<sup>14</sup>

El siguiente extracto del inventario de la escoleta es una indicación de la vida musical durante el siglo XIX:

Lista de los papeles de Música del Colegio.

Vísperas a 4 voces y toda orquesta.

Tres salmos de idem a 4 y de órgano.

Un salmo de idem a 3 y órgano.

Nocturno a 4 y órgano y toda la orquesta.

Kalenda de la Sma. Virgen a solo y orquesta.

Cuatro salves a 4 y órgano.

Idem a dúo y orquesta.

Idem a 3, y órgano.

Idem a dúo, y órgano.

Idem a dúo sin él.

Tres pasiones, una del Domingo de Ramos y dos del Viernes Sto.

Agonías para viernes Sto. a dúo y orquesta.

Responsorios de la Ascensión a dúo y órgano.

Idem de la Natividad del señor a dúo y orquesta.

Lamentaciones para Jueves Santo, a dúo y clave.

Dos Stabat Mater a dúo y clave.

Salve de la Madre Santísima a 4 y orquesta.

He recibido las piezas que se expresan en esta lista,

México, Marzo 12 de 1830, Julián de la Rosa.<sup>15</sup>

Los documentos demuestran así mismo óperas como el *Barbero de Sevilla*, *El Pirata*, *Dona de Lago*, *Ysabel Reina de Ynglaterra* y otras óperas se presentaban en el colegio de San Gregorio.<sup>16</sup>

## NOTAS

1. Para una colección de ensayos sobre las posibilidades de investigaciones históricas en la ciudad de México, véase: *Research in Mexican History*, ed. Richard E. Greenleaf and Michael C. Meyer, (Lincoln: University of Nebraska, 1973).

2. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, (Washington, D.C.: Organization of American States, 1970, 146-165). Además, una descripción de las materias en el laboratorio de Sonido de I.N.A.H. se encuentra en el *Catálogo de Grabaciones del Laboratorio de Sonido de I.N.A.H. del Museo Nacional de Antropología*, por E. Thomas Stanford, (México: I.N.A.H., 1968).

3. Este documento lleva la clasificación siguiente: Col./P.T. leg. 80. P.5/No. 9.

4. La clasificación es T-4/53/CA.

5. Donald J. Grout, *A History of Western Music*, (New York: W.W. Norton & Co., 1973, 396-400).

6. La clasificación es 770.

7. La clasificación es 2a. S./764./C.A., fol. 7.

8. *Ibid.*, fol. 12.

9. Para información sobre Angela Peralta véase: Guillermo Orta Velázquez, *Breve Historia de la Música en México*, (México, Librería de Manuel Porrúa, 1970, 318-341) y Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la Música en México/III, Tomo I, La Música en el Período Independiente*, (México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 204-209; 232-234; 250-255). Aquí citadas como: Foster, *Música*. Para información sobre la mujer en la vida musical de México, véase: Esperanza Pulido, *La Mujer Mexicana en la Música*, (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958). También véase el libro sobre la venezolana: Teresa Carreño, por Marta Milinowski, (New York: Da Capo Press, 1977).

10. Para información sobre la música de San Gregorio durante la época colonial, véase, Alfred E. Lemmon, "Los Jesuitas y la música colonial en México", *Heterofonía*, X, No. 2, 7-10 y No. 3, 31-32.

11. Colección de San Gregorio, Tomo 132, fol. 1r-14v.

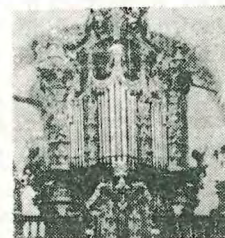
12. José Gutiérrez Casillas, *Jesuitas en México durante el Siglo XIX*, (México: Editorial Porrúa, S. A., 1972, 389). Aquí citadas como: Gutiérrez Casillas, *Jesuitas en México*.

13. Gerard Decorme, *Historia de la Compañía de Jesús en la República Mexicana durante el siglo XIX*, (Guadalajara: Tip. "El Regional", 1914, II, 64). El libro de Gerard Decorme, como el de José Gutiérrez-Casillas, contiene la historia de los jesuitas y la del colegio de San Gregorio durante el siglo XIX.

14. Gutiérrez-Casillas, *Jesuitas en México*, 134.

15. Col. San Gregorio, Tomo 132, 2rv.

16. *Ibid.*, 5rv. El autor está terminando su investigación sobre la música en el Colegio de San Gregorio. En este estudio, presentará el inventario completo con anotaciones. Para más información sobre la historia de la ópera en México, véase: Foster, *Música*, 19-358.





## STRAVINSKI EN LA ESTETICA DE NUESTRO TIEMPO

Por MIGUEL DE URANGA\*

Veintiún años han transcurrido desde que Igor Stravinsky visitó a México por primera vez. Fue aquel su tercer encuentro con un pueblo de habla española, desde que en 1916 y en 1921 visitó a España. Su gran amistad con Manuel de Falla, el interés por la música del artista gaditano que tanto le recordara, por muchas coincidencias, la de su patria, la Santa Rusia y las siempre apasionadas palabras del compositor español, de quien la gran bailarina Tamara Karsavina decía "que se parecía a un retrato del Greco", crearon en Stravinsky un interés siempre mantenido por las pocas cosas y los hombres de los pueblos que hablamos el idioma de Don Quijote.

Su muy especial amistad con Pablo Picasso acentuó ese interés que le ha hecho visitar de nuevo a México, tierra que, como nos lo dijo, le atrae de manera extraordinaria y cuyas gentes le han correspondido siempre con un afecto entusiasta.

Varias han sido las visitas de Igor Stravinsky a México. La última fue el año pasado. Hoy lo tenemos de nuevo entre nosotros para brindarnos su

\* Miguel de Uranga, destacado escritor y periodista vasco, ha vivido entre nosotros largos años. Su atractiva personalidad, acentuada por una vena festiva; su "vigor vasco", del que hace gala, sus acendrados conocimientos del medio mexicano, han hecho de sus crónicas periodísticas documentos de innegable historicidad. Publicamos con interés esta "memoria" de 1961. (La Redacción).

interpretación de "La Consagración de la Primavera", obra fundamental en el desarrollo de la estética musical de nuestro tiempo.

En la proximidad de sus ochenta años, Stravinsky, el más joven de los músicos de la generación que conoció a Debussy, a Falla, a Satie, a Dukas, a Schoenberg, a Bartok y otros de los "grandes" de la era musical del presente siglo, es ya el único sobreviviente y entre los compositores de una era que marca, con el impresionismo en la pintura, los cimientos de una nueva expresión de la música en las demás artes.

La valorización de la personalidad de Stravinsky para el público no músico, sino simplemente amante de la música, podría sintetizarse en las palabras con las que el musicólogo mexicano Francisco Agea describió, en 1940, al gran autor cuando se presentó por primera vez como director de sus obras en el Palacio de las Bellas Artes de esta ciudad. Sus palabras tiene hoy el mismo valor que entonces. Decía Agea: "La presencia de Stravinsky en México tiene, para nosotros, una significación cultural equivalente a la que hace siglo y medio tendría la de Beethoven. Y al decir esto no establecemos comparación alguna entre ambos genios de la música, sino que registramos, sencillamente, el hecho de la relación entre nuestro siglo y la personalidad de Stravinsky. No son necesarias grandes dotes adivinatorias para, con ya cuarenta años del siglo XX, predecir el alcance de la personalidad de Stravinsky en el desarrollo de la música de nuestro tiempo. No apareció, todavía, en el horizonte musical, figura que prometa igualársele. Por eso, hoy por hoy, su paralelo con Beethoven tiene legítima vigencia". Admiración no disminuída aún, en 1961, si analizamos, objetivamente, el panorama de la música actual.

Stravinsky ha merecido todos los calificativos. Quizá el que más le cuadre sea el de "concreto" Nada más odioso, en el sentir de Stravinsky, que señalar su música como revolucionaria. Las palabras "orden" y "síntesis" parecen regir la mente del maestro. Sus obras constituyen clara manifestación de "perfección funcional", lo que se halla muy alejado del sentido peyorativo que damos, en general, a la palabra "revolución", dice el gran compositor en su "Poética Musical" considerando, como calificativo impropio, el de *revolucionario*, para referirse a su modo musical.

A Stravinsky se debe, y volvemos a citar a Francisco Agea, que "la producción musical tenga hoy la concisión, la claridad y la vuelta a lo concretamente musical, con abandono de subterfugios sentimentales y grandes vacíos". Pero dejemos a los músicos definir la esencia e influencia de la obra de Stravinsky en el desarrollo de la música contemporánea, para referirnos únicamente a la relación que existe entre su mundo musical y la estética general de nuestro tiempo, desde los años de la consagración del maestro, con el estreno de "El Pájaro de Fuego". Ocurrió en 1910 y ese mismo año Manuel de Falla estrenaba sus "Noches en los Jardines de España"; Picasso daba a conocer su cuadro cubista "La mandolinista" y conocía Paris la primera exposición de obras abstractas de Kandinsky.

En 1911, Stravinsky terminó "Petrouchka", coincidiendo con los "Valses Nobles y Sentimentales" de Mauricio Ravel. El mismo año marca la elevación definitiva de Stravinsky hasta las alturas de la gloria musical de que hoy disfruta, cuando termina "La Consagración de la Primavera, que habría de

estrenarse en 1912; obra que Stravinsky califica de "espectáculo de un gran rito pagano", en su autobiografía "Crónica de mi Vida".

Paris se conmovió y estremeció ante los cuadros sonoros de "La Consagración", obra que Paul Claudel describe así: "Tan cruel que ataca al alma como el helado viento del norte, o como ataca al cuerpo el sol implacable".

"Su impacto físico es sorprendente", dice Calvo Coressi, añadiendo que "la Consagración" no trata de provocar ninguna clase de emoción humana ni imaginación poética alguna ni intelectual". Debe ser escuchada pasivamente, abrumadoramente, diría yo.

En medio del eco resonante producido por el estreno de "La Consagración de la Primavera" en otros campos del arte, trabajaba silenciosamente otro renovador: Chagall, quien ofrecía al mundo su "Soldado Ebrio" y en el de la música Bartok permitía escuchar a un grupo reducido de sus amigos su "Príncipe de Madera". Un nuevo mundo artístico iba desarrollándose en el calenturiento ambiente creador de Paris.

En 1916, Stravinsky visitó de nuevo a España y en Madrid esperó la llegada de Sergio Diaghilev quien, con sus famosos Ballets Rusos regresaba de los Estados Unidos para brindar a la España neutral de los años de la Segunda Guerra Mundial las maravillas del arte de la danza, no igualadas más desde la desaparición de Diaghilev<sup>1</sup>.

Stravinsky partió después para Roma, donde conoció personalmente a Pablo Picasso y se estableció entre ellos una estrecha amistad y cooperación artística. Año brillante para el arte. Debussy estrenó su famosa "Sonata para Violín y Piano"; Ravel dio a conocer "La Tumba de Couperin"; Prokofieff su "Jugador" y Poulenc su "Rapsodia Negra".

En 1921 Stravinsky asombró con su nueva fase como compositor al producir "Mavra", que es considerada como música neoclásica. Ese mismo año Schoenberg estrenó su "Pierrot Lunaire". En 1923 inició Stravinsky su retorno a Juan Sebastián Bach y el mundo conoce el "Manifiesto Surrealista"<sup>2</sup> que interpretó Miró con "La Casa del Granjero", primera gran producción pictórica surrealista.

Los años de 1925 a 1930 fueron de febrilidad creativa en Stravinsky. Estrenó "Edipo Rey", "El Beso del Hada", "Capriccio" y la "Sinfonía de los Salmos", en la misma época en que Ravel lanzó su famoso "Bolero" y Picasso figuraba ya con sus cuadros "Metamorfosis" y "La Mujer del Diván Rojo".

1. Allí se establecieron los contactos definitivos entre ambos para utilizar "El Pájaro de Fuego" con los ballets.

2. André Breton.

En el interregno trágico de la Guerra Civil Española, Picasso, el gran amigo de Stravinsky, creó el famoso cuadro que lleva por título "Guernica"<sup>3</sup>, que simboliza la destrucción sagrada de los vascos por la aviación fascista alemana, e inició después su nueva modalidad pictórica que se conoce por "nuevo expresionismo".

Hoy Stravinsky, con su amigo inseparable y colaborador artístico Robert Craft, se encuentra entre nosotros. Y México le rinde el homenaje de su mejor cariño y sus más calurosos aplausos.

México, 10 de abril de 1961  
"Excelsior"



Dibujo de Picasso

3. Se fundó entonces en Londres el *National Joint Committee for Spanish Relief*, al que yo pertenecía y que presidía la Duquesa de Atholle. "Guernica" fue exhibido por dicho Comité en la capital inglesa durante la Segunda Guerra Mundial, junto con obras de Miró, con éxito estruendoso. En esa misma ocasión ofreció un concierto Casals con el mismo fin humanitario.

# Crepúsculo

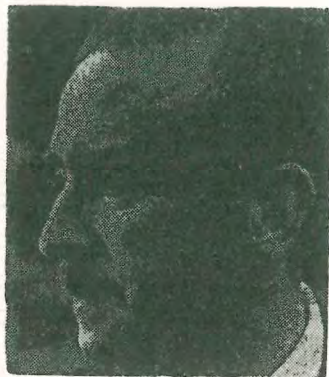
Alida Vázquez

*lento e cantabile*

Handwritten musical score for the first system of 'Crepúsculo'. It consists of four staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are the piano accompaniment, with the second staff in bass clef and the third in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, and *p*. There are also some handwritten annotations like 'ave' and '5'.

Handwritten musical score for the second system of 'Crepúsculo'. It consists of four staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second and third staves are the piano accompaniment, with the second staff in bass clef and the third in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *dim.*. There are also some handwritten annotations like 'con sordina' and 'sotto voce'.

Copyright Alida Vázquez  
New York 1969



Claudio Arrau

# CON ALIDA VAZQUEZ

Por E.P.

*¿Importa, acaso que haya tomado Alida Vázquez la ciudadanía norteamericana por razones de conveniencia y comodidad (quizá de gratitud hacia un país que la ha "hecho"?) De ninguna manera. En primer lugar el artista es de todas y de ninguna parte, como no sea para conservar algunas características enraizadas desde la niñez. Y por fortuna, puesto que ellas le permiten adquirir una personalidad determinada. Basta escuchar sus obras para percibir la que le es propia a Alida.*

*—Aunque ya conozco algo de tu música, espero con entusiasmo las cassettes que vas a hacer el favor de enviarme apenas regreses a Nueva York, juntamente con tu curriculum.*

*—No solamente a tí, sino también a Armando Montiel y a la Sra. Lizárraga se las prometí.\* Apenas llegue me dedicaré a elaborarlas yo misma.*

*—Por tu curriculum (que ya conocía) sé que estás gozando actualmente de una beca completa en la Facultad de Música de la Universidad de Columbia. ¿Quieres decirme algo sobre esta beca, tan importante en tu carrera?*

*—No te imaginas lo que significa para mí. Al terminar este semestre presentaré mis trabajos para obtener el doctorado.*

*—¿En qué consisten?*

*—Obras, obras... ¿De qué le serviría a un jurado sólo una tesis teórica para juzgar a un compositor como tal?*

*—Dime algo acerca de tus maestros.*

\* Al redactar esta entrevista ya están en mi poder<sup>a</sup> y entregados, los de los Sres. Montiel y Lizárraga. Desgraciadamente no cupo en este número el curriculum de Alida. Saldrá en el próximo.

*—Tengo ahora dos: Jack Meeson para la composición general y Mario Davidovsky para la electrónica. Con el primero estoy componiendo "Five Orchestral Pieces". (Cinco Piezas Orquestales) y con Davidovsky repito mi experiencia de obras electrónicas sincronizadas. Y espero escribir esta vez más certeramente la cinta y medir bien la sincronización; pero en este semestre pienso tomar un curso de dirección de orquesta.*

*—¿Qué te impulsa a ello?*

*—Siempre lo había deseado y francamente tuve una experiencia lindísima. Jack Meeson me dijo que yo era una directora nata. El Septeto que te mandé está dirigido por mí. ¡Qué maravilla gozar tanto por medio de la música! ¿no es así?*

*—¿Vas a enviarme también la grabación de tu Cuarteto "México"?*

*—Claro que sí. Está tocado por músicos muy buenos, pero tenían pánico de nuestros ritmos tan bellos. Quisiera escucharlo algún día en México, así como el otro que me gusta mucho. Humilde no soy...*

*—No es falta de modestia gozar plenamente lo que juzga uno haber realizado con plena conciencia de su valer. ¿Y tu "Crepúsculo"?*

*—Lo tendrás también. Es chiquito, pero me costó mucho trabajo, por verme obligada a seguir el orden de los sonidos, sin que pareciera ésta la principal motivación.*

*—Así debe ser en campos del serialismo. Recuerdo haberle oído decir una vez a Luigi Dellapiccola que ningún compositor era realmente dodecafonista antes de ser capaz de elaborar sus series sin contar los doce sonidos. Ahora dime algo acerca de los comienzos de tu carrera artística.*

*—Me obligarás a desviarme al pasado. Tengo una sobrina que canta como un ángel. Se llama Jaramar. Ojalá la escuches algún día. Canta con frecuencia la canción "¡Cuánto le debo a la Vida!" (creo que es de Violeta Parra). Cada vez me emociono, porque así me siento: ¡CUÁNTO LE DEBO A LA VIDA! Era yo una niña de primaria cuando tuve un pequeño ataque de tuberculosis (mira qué romántico). Me sacaron de la escuela y me llevaron a vivir a Querétaro, con un reposo absoluto. Pero un doctor muy amable de allá dijo que así no debía ser; que podía yo hacer algo sencillo. Convencí a mis tíos de meterme al Conservatorio de Querétaro. El Director de éste me dedicaba de tres a cuatro horas diarias. Como tenía prescrito andar al aire libre, hablábamos de música en el parque, llorábamos por la triste vida de Beethoven y jugábamos a la pelota. Estudié piano. Gané un concurso y me regresaron a México, ya curada, para que terminara la primaria y entrara al Conservatorio de allá. Don Fenanito (como le llamaba yo) fue conmigo a inscribirme personalmente. Primero me hizo tomar clases de Armonía con Don Julián Carrillo, quien quería que estudiara yo el piano con su hija Lolita. Pero Don Fenanito tenía otros planes: debía yo ir con Esperanza Cruz. Y los convenció en el Conservatorio, de lo cual le estoy muy agradecida. Esperanza fue una experiencia positiva para mí. Por medio de ella conocí al gran Claudio.*

*—¿Cómo te vino la idea de irte a Nueva York?*



—Cuando no estaba en el Conservatorio iba a los ensayos de la Orquesta Sinfónica de México, o a conciertos. En uno de estos últimos alguien —no sé quién— me dijo: “¿Ves a aquel señor? Es el ayudante de Claudio Arrau”. Fui a saludarlo y le pregunté por Claudio y por Ruth su esposa. “¿Tú eres Alida?” “Sí”, le contesté entusiasmada. “Me dijo Claudio que a lo mejor puede hacer algo por ti”. Y como permanecía en México dos meses, le pregunté si podría estudiar con él. Y comenzamos lecciones (gratuitas) casi a diario, porque me explicaba muchas cosas de la técnica de Arrau. Estudié como una loca y me entregué en cuerpo y alma a aprovechar aquella oportunidad. Un día me preguntó si me gustaría ir alguna vez a Nueva York. ¡Imagínate tú, si a los 17 años de edad no sería aquello un sueño! Les escribí a los Arrau, quienes me recibieron en su casa. El resto ya lo sabes...

Claudio y Grete\* han sido increíbles para mis andanzas. Cuando murió mi papá me dijo Claudio: “Ahora eres nuestra hija”. Fue un privilegio enorme vivir con ellos. Claudio comprendió mi amor por la composición. Mi tesis para la Maestría, que es el *Segundo Cuarteto*, está dedicada “Al Maestro Claudio Arrau y al Amigo”. Esta semana se lo llevaré. Sólo Grete estuvo con ellos esta Navidad. A propósito, en mis próximas vacaciones tendré que hacer las correcciones de este Cuarteto, porque van a publicármelo.

—Me parece que el apartamento donde vives tiene una cierta historia. ¿No es así?

—Sí, Vivo en la misma estancia donde vivió Alma Mahler y donde recibí a Stravinski, a Copland y no sé a quien más. Gracias a esto Harriet Johnson, crítica musical del “N.Y. Post” (a quien le cuidaba yo su niño en ocasiones) y a quien le conté que había escrito un ciclo de canciones en mis años de estudiante en el Instituto Dalcroze, vino a mi casita y vio que en el sitio donde Alma tenía un Kokoshka, yo puse un Fujita. Le enseñé también mis canciones (Harriet es compositora) y pregunté si debía dedicarme a la composición. Allí mismo llamó por teléfono a *Wagennar* y él fue para mí desde entonces, hasta su muerte, un disciplinario fantástico.

—Después de lo que me cuentas, querida Alida, creo que por aquí debe venir a visitarte el espíritu de *Gustav Mahler*, de vez en cuando. El adoraba a *Alma*...



EMILIO ANGULO obtuvo en diciembre pasado el Primer Premio en un Concurso convocado por la Hochschule für Musik de Viena, Austria. Se presentaron 12 concursantes, entre los que quedaron cuatro finalistas. Emilio ejecutó las sonatas opus 101 de Beethoven y 1 de Brahms en la Sala Brahms y recibió como recompensa un piano Boesendorfer de gran cola. La Musikverein de Viena lo invitó para que toque allí un recital el próximo 4 de mayo. Muy merecido lo tiene este joven pianista mexicano tan esforzado y talentoso.

\* Grete Sultan, la famosa intérprete de los compositores contemporáneos.

## DESDE MADRID

Por MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO

*Como el correo anda tan mal, el siguiente reportazgo de nuestra amiga María de los Angeles Calcáneo, destacada y heroica impulsora (con Clemencia Aceves) de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, llegó a México después que ella misma y cuando el número de Enero-Febrero ya había salido de las prensas; pero dado el interés y amenidad de estos informes no dudamos en publicarlos, aunque sea un poco fuera de tiempo.* La Redacción.

Hablar de música y músicos es bien difícil; sin embargo, deseo comunicar mis impresiones personales a mis compatriotas por medio de “Heterofonía”. Como el tema es largo irán estas notas desperdigadas, haciendo honor a su autora; se trata de una perspectiva de la vida cultural en España.

Todo sucede en los teatros y en las salas más relevantes de esta capital. Desde luego el *Teatro Real*, uno de los más famosos de Europa; el impresionante *Centro Cultural de la Villa de Madrid*, recién inaugurado en los subterráneos de la Plaza Colón, que depende del Ayuntamiento y es habilmente dirigido por su asesor artístico *Antonio Guiraud*, con gran preparación y experiencia en toda clase de espectáculos: conciertos, teatro, exposiciones, conferencias, cine de arte. Se halla dotado de instalaciones imponentes, confort, elegancia, buena acústica y está situado en el corazón de mi madrileño *Paseo de la Castellana*.

He aquí lo que oí y disfruté durante mi estancia de casi tres meses en la capital de España:

*Orquesta Sinfónica de Bamberg*, bajo la dirección de *Zdenek Macal*. Obras de *Strauss*, *Hindemith* y *Beethoven* ejecutadas con perfección impresionante. Concierto de la *Sinfónica de la R.T.V.E.* dirigida por *Marcel Golds*, con *Carmen Vila* como solista. Ambos catalanes, excelentes músicos. *Orquesta Nacional de España* y *Coro Nacional* (dirección de *Lola Rodríguez Aragón*). Director invitado *Ernesto Halffter*. Solista, pianista *Manuel Carra*. Obras de *E. Halffter*, *Manuel de Falla* y estreno de “*Anarfólicas*”, de la joven compositora *Ann Slise Hanikainen*, discípula de *Halffter*. Concierto interesante y brillantemente dirigido por *Ernesto*, con sabiduría y devoción. *Orquesta Sinfónica R.T.V.E.*, Director invitado el talentoso joven mexicano *Alejandro Kahan*, quien demostró sus grandes cualidades de conductor de grandes conjuntos orquestales. Había una comprensión absoluta entre orques-

ta y director; los músicos lo secundaron con respeto y disciplina. El solista *Agustín León Ara*, brillante violinista hispano, dio una espléndida versión del *Concierto de Prokofiev* y *Alejandro* dirigió magistralmente la *Sinfonía en re menor de Schumann*, con la que cerró el acto, poniendo muy alto el nombre de México. Siguiéron varios programas de la propia orquesta radiofónica, dirigidos por *Gilbert Amy*, *García Asensio* (uno de los titulares del conjunto) y *Odón Alonso*, con solistas como *Baremboin*, magistral pianista argentino (*Conciertos 1 y 2 de Brahms*, *J.P. Rampal* y *Ruggiero Ricci*).

Recitales: *André Watts*, pianista de color, ampliamente conocido en Europa por su técnica arrolladora y temperamento desbordante. ¿Por qué no invitan a él y a Alicia de la Rocha a México?—*Narciso Yepes*, extraordinario guitarrista, quien tocó de lo mejor de su repertorio desde el siglo XIV hasta nuestros días con éxito arrollador. *Noneto Checo*, con un gran programa de *J. Jarock* (1921) *Dvorak* y el delicioso *Septimio* de *Beethoven*. Perfección, pureza y encanto.

Dos grandes óperas en versiones de concierto, con el *Coro Nacional de España* y excelentes solistas: *Fidelio* de *Beethoven*, dirigido por *Fruhbeck de Burgos* y la *Orquesta Nacional*. Extraordinaria versión; interpretación irreprochable; coros y orquesta perfectos: ambiente romántico alemán cuidadosamente conservado. Y el *Orfeo* de *Gluk* dirigido por *Lovro von Matacic*, con solistas extraordinarios. Sensacional versión; movimientos escénicos sugeridos por los protagonistas que actuaron maravillosamente.

Invitado por los reyes de España y alojado en su *Palacio de la Zarzuela*, *Yehudi Menuhin*: recital difícil de escuchar amenamente: las *Partitas* de *Bach*. *Manuhin* enloqueció a su auditorio, pues conserva sus facultades en forma increíble.—*Grupo de Percusionistas de Madrid*, cuyo director *José Luis Lemes*, con gran inteligencia y convencimiento ha hecho de este conjunto uno de los más serios de Madrid. El programa de música contemporánea fue extraordinario, pues tocaron también, como contraste, música muy antigua. La *Fundación March* organiza en su gran Sala conciertos de lied romántico, con los cantantes jóvenes de España y cuyos acompañantes son distinguidos pianistas estilistas.—*Tomás Marco* prosigue su labor interesantísima con sus *Conciertos de los Lunes Musicales de Radio Nacional*. Son conciertos de repertorio y abren una ventana a todo lo desconocido de todos los siglos y de todos los lugares del mundo.

En el *Teatro de la Zarzuela*, su Temporada, con magníficos directores: de escena *Joaquín Deus* y de Música *Manuel Moreno Buendía*. La orquesta, de apenas 20 músicos, suena como si fueran 100. Coros, cómicos y cantantes de lo mejor. Si el Departamento del D. F. de México los llevara al Teatro de Doña Esperanza Iris (ahora de la Ciudad) sería un honor.—*Trío de Madrid*: piano, *Joaquín Soriano*; violín, *Pedro León*, cello, *Corostola*. Han formado una trilogía excepcional y llegaron pronto a la perfección.

*Escuela Superior de Canto de Madrid*, Directora *Lola Rodríguez de Aragón*. Las mejores cantantes españolas como catedráticas y los mejores pianistas estilistas. Pero tanto el coro como el alumnado han sido preparados por *A. Barrio* en su cátedra de Solfeo y Armonía, en la que, en forma increíble, en cuatro o cinco lecciones quedan listas para solfear sus óperas y en cuatro

o cinco lecciones terminan la Armonía. ¡Esto es prodigioso! Todos están en estos momentos cantando óperas en el elegantísimo Teatro de la Escuela Superior, en funciones con escena y vestuario; el todo dirigido por la sabia batuta del maestro *Franco Gil*, con éxito evidente, afinaciones perfectas, imposiciones lo mismo. ¡Esto si es enseñar! Madrid tiene 4 millones de habitantes y hay 10,000 alumnos en el Conservatorio y 1,000 en la Escuela Superior de Canto.

Estimadísimos colegas del INBA: Ustedes tienen la palabra. No pierdo la esperanza. ¡En México podría ser maravillosa la música!

Por último quiero hacer resaltar la actividad singular de *Pedro Machado de Castro*, musicólogo cubano-hispano, estimadísimo en España, dedicado a sus cursos y conferencias que cada día son más populares y famosos, sobre apreciación musical. Las conferencias las dicta en dos espléndidas salas: la del *Nuevo Círculo Medina* en el elegante barrio de Salamanca y en la *Sala de Conferencias del Centro Cultural de la Villa de Madrid*, con butacas especiales e instalaciones adecuadas para tomar apuntes. En ambas salas se ilustran con grabaciones de grandes artistas y con su excelente toca-discos cuadrafónico resultan conciertos extraordinarios. El público llena de bote en bote ambas salas. En el *Círculo Medina*, *Chopin*, en la otra sala *Beethoven*. En ambos, además de la conferencia, se proyectan diapositivas interesantísimas, que dan más ambiente al evento. En el *Círculo Catalán* se imparten los cursos en 20 sesiones, con los grandes momentos de la música (estos cursos ya llegan a su onceavo año), desde el conocimiento de los instrumentos, voz humana y sus clasificaciones; evoluciones de la música, pequeñas y grandes formas musicales, ópera, características de la música actual: ciclos barrocos, clásicos, románticos, impresionistas; música del siglo XX. Machado, con una gran sencillez y penetración, va informando al público, de la manera más amena, todos estos acontecimientos.

Si he llegado hasta aquí, con tanto amontonamiento de impresiones, es porque pienso contar con la bondad de mis lectores que quizá sean, conmigo, los que realmente amen la música.



## CONMEMORACIONES MUSICALES ARGENTINAS

por NESTOR ECHEVARRIA  
(nuestro Corresponsal en Buenos Aires)

Los acontecimientos que trae la Música en 1978 son muy variados y presentan, a nivel internacional, celebraciones que ya están encontrando respuesta en los respectivos medios musicales. El sesquicentenario del fallecimiento del insigne compositor vienés Franz Schubert, o el tricentenario del nacimiento del "Prete rosso", es decir, de Antonio Vivaldi, son por ejemplo, suficientes atractivos como para que las conmemoraciones lleguen raudamente a los programas de concierto.

En materia de música y músicos argentinos, tema que me ocupa en el presente artículo, también aparece un nutrido programa de aniversarios importantes, que sirve al efecto de que Ud. lector pueda lograr no solamente la información sino también la referencia sucinta de sus protagonistas. Voy pues a su detalle.

Hace cien años coincidían el fallecimiento de Juan Pedro Esnaola, con el nacimiento de Constantino Gaito. El primero animó los salones poteños del ochocientos con varias composiciones (danzas y canciones principalmente), pero el aporte que más ha entroncado su presencia en los anales musicales argentinos está condensado en su arreglo del Himno Nacional, que compusiera Blas Parera y cuya versión definitiva se le debe, datando de 1860.

El segundo de los músicos señalados, Gaito, orientó en buena medida su hacer a la composición de óperas, destacándose dos títulos en una producción que alcanzó a reunir algunos más, siguiendo como temática básica el dotar al teatro musical de un contexto propio, recurrente de temas americanos y criollos. Las óperas a que aludo son "Ollantay", que data de 1926, y "La sangre de las guitarras", seis años posterior.

Descendiendo un tanto más en la lejanía de la conmemoración, cabe recordar que hace cuarenta años fallecía en la capital argentina el compositor Arturo Berutti, nacido en 1862 en la provincia de San Juan, y formado en el Viejo Mundo musicalmente. Este músico se constituyó en verdadero pilar para la ópera argentina, aportando numerosos títulos, cubriendo un dilatado lapso de tiempo (dos decenios) que forman parte activa de la receptividad operística en este medio sudamericano. Receptividad, cabe agregar, de perceptible influencia itálica por esos años. Sin embargo, debo puntualizar que le pertenecen la primera ópera basada en tema criollo, titulada "Pampa" (1897); la primera que tuvo como recurrencia el tema americano, "Yu-

panki", que data de 1899, y la primera ópera local cantada en español, en 1908, llevando por título "Horrida Nox".

Treinta años se cumplen del fallecimiento de Carlos López Buchardo, personalidad de la música argentina que queda unida no solamente al medio compositivo (entre sus trabajos merecen citarse una solitaria ópera, "El sueño de Alma", varias comedias musicales y una serie de "Escenas y canciones argentinas", que dieron tipismo a su contribución en la materia) sino también como uno de los fundadores del actual Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, que lleva precisamente su nombre.

Hace veinte años, mientras tanto, fallecía Felipe Boero, músico encauzado a transmitir en los pentagramas una expresión auténticamente localista, argentina diría aquí, razón que procuró canalizar sobremanera al territorio del teatro musical. Su ópera "El Matrero", estrenada en 1929, constituye en tal sentido un paradigma de aproximación a lo criollo, al tema gauchesco, que incursiona así en el género del melodrama, aunque asistido por recursos técnicos y expresivos que el músico había logrado asimilar en el fuerte influjo de la ópera italiana, y particularmente en el "verismo" lírico.

Retrocediendo un decenio atrás, en estas conmemoraciones, se encuentra el fallecimiento, con pocos días de diferencia, de dos compositores argentinos significativos, diferentes entre sí, pero que han dejado una aportación integrada seriamente a nuestros pentagramas. Me refiero a Juan José Castro y Luis Gianneo. El primero, por cuanto unió a su exitosa labor de director orquestal una trayectoria de compositor que se hizo más extensiva al terreno internacional, ganando mayor predicamento. Estrenó en La Scala de Milán su ópera "Proserpina y el extranjero", en 1952, y previamente había creado "La zapatera prodigiosa", haciendo ulteriormente una nueva incursión sobre textos lorquianos con "Bodas de Sangre". El segundo de los músicos que recuerdo a diez años de su muerte, no trascendió tanto ni se dedicó a concepciones de envergadura como las operísticas, sino que alimentó los pequeños y sencillos motivos, que vertía en el papel pautado con la convicción de aportar vehículos del tradicionalismo popular. Entre otras composiciones tuyas me cabe recordar su "Pericón", el poema para orquesta "El tarco en flor" y "Canción y danza", aires argentinos con los que se enroló en la tendencia llamada nacionalista.

Como párrafo final, no quiero dejar de consignar otra celebración especial, en este caso relacionada con una agrupación orquestal, la denominada Orquesta Sinfónica Nacional, que llega a redondear treinta años de existencia, continuos, activos, dispares a veces —connotando distintas instancias y aconteceres que transitan por momentos de enjundioso ascenso y otros de aparente zozobra— pero siempre ubicándose en la trilogía de las principales orquestas argentinas. El fin de difusión de la música ha sido un permanente acicate para su labor, tanto en los conciertos realizados en el medio capitalino (donde tiene sede permanente) como en aquellos que efectuó en giras por sectores del interior del territorio de este país austral del continente.

Bs. Aires, 26 de enero de 1978.

# LIBROS

ROBERT STEVENSON, RAMON DE LA PLAZA, Ensayos sobre el arte en Venezuela, Imprenta al Vapor de "La Opinión Nacional", 1883, Caracas. (Reeditado en la Colección Clásicos Venezolanos, Serie Historia 6. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, Imprenta Nacional, 1977. Prólogos de Luis García Morales, Alfredo Boulton y José Antonio Calcaño.) [xix + (x) + 262 + 56 p.; Bs. 100].

Por una extraña coincidencia, las primeras historias serias de la música, en una nación de la América del Norte y otra de la América del Sur, aparecieron exactamente el mismo año (1883). Casi cada diccionario de la música contiene un artículo dedicado a *Frédéric Louis Ritter*, pero ninguno honra a *Ramón de la Plaza*. De acuerdo con normas modernas el trabajo de Plaza era mucho más meritorio. Ritter ignoró totalmente a los indígenas. Plaza dedicó sus páginas 13-86 a "Estudios Indígenas". Ritter clasificó la música americana y popular como profundamente baja, exponiendo "Yankee Doodle", "Sho fly don't bother me" y "Let me kiss him for his mother" como típicos ejemplos de su bajeza. Plaza no solamente patrocinó los joropos, polos, bambas, gallinas, etc., sino imprimió 44 ejemplos de música popular venezolana en las 56 páginas de su apéndice. Ritter llenó las magras 6 páginas de su apéndice de ejemplos americanos, solamente con *Chester de Billings*, *Mount Vernon de Jenks* y dos espirituales. En su apéndice Plaza proveyó extensos ejemplos de música de compositores de fines del siglo XVIII y del siglo XIX. Ritter se concentró en el crecimiento de las instituciones musicales. Plaza en el de las personalidades musicales. Ritter consideró a los emigrantes (de los que él era uno de ellos) como pilares de la música norteamericana. Plaza se vanaglorió del producto nacional. Ritter aprovechó cada oportunidad para hacerles propaganda a sus propias obras. Plaza —también compositor— separó gratamente la historia del autobombo.

Esta bella reimpresión no puede ser considerada como la primerísima de la obra de Plaza. Ya en 1919 L. Mortijo Alahija le hizo a Plaza el dudoso honor de plagiarle enormes secciones de su obra en "Musicología Latinoamericana", Barcelona Casa Editorial Maucci: pgs. 31-43, 56-78 [89], las que carecen de cualquier crédito para el verdadero autor. Sólo en las págs. 127-192 menciona desganadamente a Plaza como autor del material citado. Tam-

bién en las primeras 41 págs., dedicadas a composiciones de autores nacionales, prueba Cortijo de Alahijada haber pescado en las páginas 15-56 del Apéndice de Plaza. Puesto que todo lo publicado acerca de la música de Venezuela después de Plaza, durante medio siglo, provino de los Ensayos de Plaza, como meros ecos, los errores de éste, tanto, como sus aciertos, fueron señalados por José Antonio Calcaño en su ejemplar prólogo (págs. xvii-xix), como girando todavía en compilaciones carentes de crítica. Por ejemplo, Gilbert Chase se equivoca con Plaza al llamar a Luis Cárdenas Saavedra y Juan de Arteaga maestros de música pioneros, y al citar los años de 1591 y 1593 como aquellos en que el Ayuntamiento de Caracas subvencionó la instrucción musical. José Angel Lamas no compuso su *Popule meus* —la más famosa obra del repertorio colonial venezolano— en 1806, como lo informa Chase, en "Guide to the Music of Latin America", de acuerdo con Plaza, sino más bien en 1801.

Por lo que se refiere a la biografía de Plaza, Calcaño revela que era violoncellista, que componía valsos, que se casó con Mercedes Ponce Valdés, el 12 de mayo de 1869, que fue Diputado del Partido Liberal en el Congreso de 1870 y que tras largos viajes preparatorios en el extranjero, fue nombrado Director del nuevamente fundado Instituto Nacional de Bellas Artes por el Presidente Francisco Linares el 3 de abril de 1877. Puesto que este organismo comprendía tres academias: música, escultura, dibujo y pintura, Plaza incluyó los dos últimos en sus *Ensayos*, aunque menos detalladamente (págs. 173-244).

De acuerdo con la primera revista musical de Venezuela: *La Lira Venezolana* I/viii (No. 15 del primero de agosto de 1872, que contenía un extracto de la obra de Plaza en sus pgs. 77-79), esta magna obra fue publicada a expensas de la Junta Directiva del Centenario del nacimiento de Simón Bolívar. En 1884 Plaza viró hacia otras regiones para publicar sus *Reflexiones sobre la lengua española, como vehículo para la ópera* (El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical: Consideraciones sobre el discurso de recepción en la Real Academia Española del señor Antonio Arnao (Caracas: Imprenta Editorial, 1884; copia en la Biblioteca de Nueva York, División de Música).

La víspera de su repentina e inesperada muerte había sido nombrado director del incipiente Conservatorio de Bellas Artes (María Luisa Sánchez, *La Enseñanza Musical en Caracas*, 1949, p. 34). Murió en la capital venezolana el miércoles 15 de diciembre de 1886 (Diario de Avisos, 3:4) y fue sepultado desde la Catedral en la siguiente mañana, con una guardia presidencial de honor a la cabeza del cortejo fúnebre. Un año después Charles Werner, el primer violoncellista de Caracas, ayudó a organizar un acto conmemorativo, durante el cual la poesía escrita por el José Antonio Calcaño que vivió de 1827 a 1897, fue leída; una Elegía, especialmente escrita por Eduardo Calcaño (1831-1904) fue acompañada con música ejecutada por Werner y un pianista. Este último Eduardo Calcaño fue el inmediato sucesor de Plaza en el Instituto de Bellas Artes. Plaza recibió otros homenajes (programa del sábado, 17 de diciembre de 1887, reseñado por Salvador Llamasa en "La Opinión Nacional" del 21 de diciembre, 2:2-3).

En su época, estos dos hermanos Calcaño fueron paladines de la cultura venezolana. Tanto más en favor de su descendiente colateral, el José Antonio

Calcaño, nacido en Caracas el 23 de marzo de 1900, quien, durante más de dos décadas ha sido proclamado universalmente como decano de la cultura nacional y el más famoso musicólogo sudamericano de su generación, por haber rescatado y corregido tan especialmente, para la posteridad, la obra de Plaza, piedra angular de la cultura musical venezolana.

JOHN VINTON, *Essays after a Dictionary* (Comentarios acerca de un Diccionario), Lewisburg Bucknell University Press, Londres. Prensa Universitaria Asociada, 1977.—El brillante editor del Diccionario de Música Contemporánea publicó, a fines del año pasado, unos comentarios acerca de dicho diccionario que abarcan, tras una Introducción, seis capítulos dedicados al propio diccionario; al Arte del Discurso Caballeresco; Geoffrey Parsons a Virgil Thomson; Restructurando la Educación: proyecto de música contemporánea; Revisando la Historia: música en los Estados Unidos; Recuerdos de Tiempos Pasados: un cambio de actitud y Perspectiva de la Música Norteamericana para Orquesta.

Aunque tanto el autor (Introducción), como sus editores (solapas) dan señalada importancia al segundo de estos capítulos, a la autora de estas notas le interesa, por el momento, el tercero de los títulos señalados. En su calidad de maestra le pareció notable la fundación de un Proyecto Contemporáneo de Música que atañe a la enseñanza de la misma, dentro de bases totalmente novedosas. El autor del proyecto, Martin Mailman, ha logrado que éste se convierta en un curriculum de reforma que abarca desde la escuela secundaria hasta aquellas universidades que poseen facultades de música, cuyos profesores se han mostrado ansiosos de conocerlo. Por comentarios de algunos de estos maestros podemos entrever las aspiraciones de Mailman. John Vinton los recopiló *in situ* y de entre ellos entresacamos los siguientes:

Robert Gauldin, de la Eastman School of Music (cuya Biblioteca es nuestra suscriptora) dice que la enseñanza más proficiente no es necesariamente la impartida por aquellos maestros considerados como los mejores desde el punto de vista técnico, sino por aquellos que poseen mentes receptoras de ideas nuevas,

Eunice Boardman, de la Universidad Estatal de Wichita: "Lo que realizamos es poner en duda la vieja idea europea de que los maestros son autoridades".

A Robert Trotter, de la Universidad de Oregón, le prestaron un gran servicio las músicas de Asia y África —ideales para iniciar una investigación fresca acerca de la naturaleza de la música. Dice que los estudiantes "se sienten exultantes, ante la perspectiva de explorar territorios desconocidos, donde los nuevos conceptos del ritmo y del color puedan despertarles nuevas curiosidades y sentimientos".

Merril Broadshaw, de la Brigham Young University enseñó música básica a un grupo de muchachos considerados como "fracasados". "Lo que sucedía —expresó— era que el sistema se estaba interponiendo entre ellos y el sonido".

Vernon Kliever, de la Universidad de Indiana (suscriptora nuestra) se vale de proyectos individuales y conferencias privadas como una alternativa a los exámenes (a los que la mayoría de los adherentes al "proyecto" se muestran remisos).

Margarita Miller, de la Universidad Estatal de Wichita, pide a sus estudiantes analizar sus propias deficiencias técnicas y componer estudios para su remedio. "Acaso se escucha a sí mismo el estudiante que piensa carecer de problemas?"

Por lo que se refiere a la composición, todo mundo estuvo de acuerdo en que siempre que las tareas fuesen formuladas con claridad y se les discutiesen al ejecutar las obras compuestas en la propia clase, el éxito estaba asegurado.

El anteriormente citado Kliever asegura que la composición global y las discusiones adherentes explican eventualmente las formas standard, juntamente con los procesos de su creación.

Cita Vinton a Charles A. Reich, en su obra "The Greening of America": Lo que necesitamos urgentemente no es enseñanza, sino educación; endocriniación; no educación sino la expansión de cada individuo —un proceso que sigue latente a través de toda la vida. (Otros capítulos de la obra en cuestión serán revisados en el próximo número de esta revista.) E.P.

## CONCIERTOS

Las orquestas mayores —Sinfónica Nacional, Filarmónica de la Universidad y Sinfónica del Estado de México— terminaron sus temporadas del año de acuerdo con sus programas preestablecidos. La S.E.M. continuó hasta el fin con sus conciertos itinerantes en varias salas de esta ciudad y ciudades del Estado de México. La O.S.N. emprendió una gira por el interior de la República, bajo la dirección de su actual Titular, *Georges Sebastian* que, según noticias, resultó muy exitosa. La OFUNAM despidió el año con un concierto dirigido por Héctor Quintanar, en el que tuvo como solista al guitarrista *Alfonso Moreno* (Concierto de Aranjuez de Rodrigo). Quintanar cumplió ya dos años como Titular del conjunto. Ha tenido siempre auditorios muy entusiastas. ¿Qué pensará él de su propio rendimiento? Hay algo en su favor: ha escogido obras que no le quedan grandes y entró al campo de la ópera en forma de concierto, con acierto, porque la ópera es una buena escuela para el director novel). En México nuestros directores nacionales han tenido la suerte de "hacerse" en la práctica frente a buenos conjuntos. ¡Gran suerte para ellos!

ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES. Hermilo Novelo es otro caso del director mexicano en ciernes, frente a una orquesta experimentada. La de Bellas Artes antigua *Yolopatli*, fundada por Alvarez Acosta en tiempos remotos —está formada por varios músicos de los originales y otros buenos elementos entre los jóvenes del momento. Debutó el 2 de febrero pasado frente al conjunto y posteriormente ofreció conciertos los días 9, 16, y 23 del propio mes, continuando con una gira por el interior del país.

ORQUESTA DE CAMARA DE VIENA.—Vino a México, bajo la dirección de *Fernando Avila*, ex director de la Sinfónica de Xalapa. Fue un honor para él y para México que lo hubiera elegido para dirigir esta orquesta, no solamente en su propio país, sino en la ciudad de origen del conjunto, donde se las gastan con apego al profesionalismo. Tuvo el acierto de programar una obra mexicana como inicio de su programa: Música Incidental de Manuel Enríquez. Y luego Haydn, Schubert, Mozart y Boccherini, pero no pudimos escuchar este concierto.

JORGE SUAREZ.—Dentro de las actividades de este Año Internacional de la Música Mexicana, fue invitado el destacado joven pianista *Jorge Suárez* para un concierto de música mexicana contemporánea. Tocó en la Sala Ponce obras de Moncayo, Mario Lavista, Rodolo Halffter, Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez y Blas Galindo.

LAS ORQUESTAS SINFONICA NACIONAL Y FILARMONICA DE LA UNAM iniciaron ya sus respectivas temporadas de Primavera. La primera, bajo la dirección de Georges SEBASTIAN, su actual Director Artístico, comenzó espectacularmente, con una TERCERA de MAHLER que produjo muy grata impresión. La segunda, con Kurt Redel como huésped, tuvo al pianista Richter-Hasse como solista de un Concierto de Beethoven. Ambos conjuntos continuarán sus conciertos dobles de los viernes y domingos, a idénticas horas. Por su parte, la OSEM inició, con Enrique Bátiz, sus actividades del año en el Municipio de Tlanguistengo (México), con un programa para el pueblo.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO tuvo un año sumamente activo, bajo la dirección de su Titular y fundador Carlos Esteva, con ciclos en el Polyforum y conciertos juveniles. Inició ya sus conciertos de 1978 con los *Brandenburgo* de Bach.

LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO que dirige Miguel Bernal Matos, hace sus temporadas en la Nezahualcóyotl y en la Casa del Lago. Estuvo también activísima el año pasado y en este continúa sus conciertos didácticos en el Lago y los otros en la Netzahualcóyotl.

MANUEL DE LA FLOR.—Bajo el rubro de "El Arte del Piano", Manuel de la Flor ofreció en la Chopin un maratón de seis programas (más otro con orquesta) dedicados a Mozart y Beethoven, Schumann y Brahms; Schubert; Liszt y Chopin; Ravel y Debussy y Ponce, Halffter, Sobrino, Bartok y Prokofiev.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Inició su Temporada 1978 con un ciclo de música coral (en 3 programas), el primero de los cuales le correspondió al coro "Sine Nomine" y al de la Escuela Superior de Música. El primero provenía de la Escuela Nacional de Música de la

UNAM y un conjunto orquestal, dirigidos por el maestro José Antonio Avila. Siguió el "Convivium Musicum" dirigido por Luis Berber y terminó el del Conservatorio Nacional, con su director titular Alberto Alva ("Mesías" de Haendel). Prosiguirá su temporada hasta junio.

FILIBERTO RAMIREZ Y NINFA CALVARIO presentaron en la Casa del Lago un concierto dedicado a "Nuevos valores de la composición mexicana", con el primero como comentarista y Ninfa en la ejecución.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.—El plantel inició sus actividades del segundo semestre con un magnífico concierto de la Orquesta y el Coro del Teatro de Bellas Artes bajo la dirección del Titular de la primera, LUIS BERBER. Berber, especialista número uno de Mozart en esta ciudad, programó la obertura de "LA FLAUTA MAGICA" y la Sinfonía "Haffner", más un bello Concierto de *Salieri* para flauta y oboe (estupendamente ejecutado por *Brenda Sakoski* y *Allyson Christensen*). ¡*Salieri*, entre dos obras de Mozart! Ultimamente se le ha exonerado de haber envenenado al autor de "Don Juan"; pero durante muchos años se le odiaba; y, sin embargo, era un buen compositor y maestro. En esta obra, curiosamente acentuaba casi todos los terceros tiempos del ternario que eligió y esto le dio una energía especial a su trabajo. En la segunda parte se pudo uno dar cuenta de la inmejorable sección de metales con que cuenta el conjunto. Tres obras de *Gabrieli* permitieron confirmarlo. El *Gloria* de Vivaldi no pudimos escucharlo, porque el propio plantel había enviado a su Coro del Conservatorio a la Asociación Ponce (con una Sala de bote en bote), para que cantara una buena parte del MESIAS de Haendel, que confirmó lo que habíamos ya expresado acerca de este conjunto en nuestra Editorial. El maestro ALBERTO ALVA, excelente músico y director coral, ha sabido inyectarle un gran entusiasmo y eficiencia. Y bravos al maestro *José Luis González*, como idóneo sustituto de la orquesta al piano.

LA ESCUELA NACIONAL DE LA UNAM está ofreciendo conciertos que sin interrupción se llevan a cabo en el Auditorio del plantel, con ejecutantes como los maestros *Paolo Mello*, *Iduna Tuch*, *Areli Ricaldi*, *Florelia Perezache*, *Néstor Castañeda*, *Antonio Armenta*, la Orquesta Juvenil fundada y dirigida por el maestro *Cruz Rojas* y un recital de canto de *Julia Araya*, con *Yolanda Delgado* como acompañante.—Del 20 al 25 de febrero programó la Escuela una Exposición de Trabajos realizados en función de la Educación Musical, presentados por maestros y alumnos de los niveles Inicial, Primaria y Medio Básico Secundaria. Iniciado con el método "Jugando con Música" —síntesis de los de Orff y Kodaly—, continuó con el Taller de Composición Musical Infantil y las Orquestas Infantil y Juvenil de Cámara.

INSTITUTO ARTENE. El maestro *Guillermo Greatzer*, del Colegio Musicum de Buenos Aires, impartiría un cursillo de capacitación del Método Orff, del 20 al 25 de febrero, en el local de esta institución, fundada y dirigida por el compositor y maestro CESAR TORT y en el que se lleva a cabo una labor didáctica de grandes méritos en campos de la educación musical infantil.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO.—Bajo las direcciones de *Francisco Savin*, Titular del conjunto estudiantil y *Eduardo Díaz Muñoz*,

Subdirector, escuchamos un programa dedicado a Brahms, Mozart, César Franck y Revueltas (Nos resistimos al Bolero de Ravel, por haberlo oído pesadamente en un ensayo). Fueron solistas Martha Molinar, soprano (un "Exultante Jubilate" simpático) *Rafael G. Donnadio* (el joven alumno de Carlos Barajas, que demostró un adelanto palpable, con las "Variaciones Sinfónicas" de Franck) y Rosa Ma. Díez, soprano (cantó las Siete Canciones de Revueltas con buenas posibilidades, pese a que se adapta mejor la obra a una voz de mezzo). Paco Savín dirigió los acompañamientos, así como la Obertura inicial de Brahms (Festival Académico), a la que le imprimió vigor y atención alerta del grupo).

MANUEL ENRIQUEZ Y FEDERICO IBARRA.—En el propio Conservatorio estos dos distinguidos músicos interpretaron obras contemporáneas de *Muench, Ibarra, Luis Sandi, Enríquez, Mario Lavista y Revueltas*.

INSTITUTO GOETHE.—Presentó al violoncellista alemán *Michael Grube* y un *Confronto de Música Nueva y Jazz*, con *Hans Deinzer, Werner Heider, Jan Rigo y Heinz von Moisy*.

MARIO LAVISTA, presentó en el Conservatorio obras contemporáneas, con un muy interesante grupo de alumnos adiestrados por él en las nuevas técnicas de ejecución. Se escucharon obras de *Cage, Brower, Enríquez, Cowell, Gratmages, Lachert y Alban Berg*, ejecutadas por *Teresa Rodríguez, Ernesto Hurtado, Jaime Cerda, Javier Alvarez, Miguel Angel Lejaraza y Pilar Gadea*, con la colaboración del propio Mario.

## H E T E R O F O N I A

Apoya y se une a la petición de los músicos mexicanos para la liberación del destacado pianista argentino MIGUEL ANGEL ESTRELLA, quien sigue "plagiado" en alguna mazmorra de Uruguay, por el "crimen" de llevar su aportación artística humana a los marginados, pero también a los estudiantes que lo requieren. Ojalá que al entrar en circulación este número de la revista se tengan ya noticias positivas de su liberación.

## N O T I C I A S

MEXICO.—COMITE FRANZ SCHUBERT, 1978.—Previamente a los actos con que México conmemorará el Sesquicentenario de la muerte de Schubert, se formó un Comité Franz Schubert 1978, integrado por *Robert Kolb* como Presidente; *Werner Stenzel*, agregado cultural y de prensa de la Embajada de Austria como Vicepresidente y *Miguel Carriedo, María Teresa Castrillón, Antonio de la Borbolla, Erika Kubacsek y José Wolynski* como vocales. Este Comité presentará al baritono *Herman Prey*; al Cuarteto *Mozartium*; al pianista *Joerg Demus*; al Quinteto de Alientos de la Baja Austria; a los *Madrigalistas de Carintia*; al *Trio de Cuerdas Vienés* y a la soprano *Inge Balac*. Al finalizar estos conciertos se ofrecerá la Misa en Mi bemol Mayor y la "Inconclusa" y se develará una placa alusiva.

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSICALES. Inspirado en un Centro similar que el año pasado formara Boulez en París, se establecerá aquí un CENIDIM, con el compositor MANUEL ENRIQUEZ como Director. Este organismo será primordialmente nacional, pero sin descuidar la proyección internacional por lo que se refiere a la difusión de la música mexicana en el extranjero.—El Centro cuenta ya con un repertorio, gran parte del cual data de siglos coloniales. Se pretende realizar una investigación exhaustiva en este dominio, para lo cual no podría desdeñarse allí una estrecha colaboración con ROBERT STEVENSON, máxima autoridad en este campo.—Se establecerán en el CENIDIM el taller de composición, para la enseñanza de la misma y el de Electrónica, para el estudio especial de esa rama. Enríquez tiene una gran ilusión de que este Centro resulte una experiencia muy positiva para la música de México.

CURSO DE DIRECCION DE ORQUESTA DE LEON BARZIN.—Bajo los auspicios de la Orquesta Sinfónica del Estado de México y del Gobierno del propio Estado, fue impartido un curso de Dirección de Orquesta, a cargo de eminente maestro León Barzin. La parte teórica de este curso constó de doce sesiones en la Sala Chopin y el práctico de otras ocho en el Teatro Morelos de Toluca, con la colaboración de la orquesta auspiciante. Después se ofrecerán seis conciertos públicos en Toluca, el Castillo de Chapultepec y tres ciudades del Estado de México, con la participación de los participantes al curso. Leon Barzin fue el fundador de la National Orchestra Association de Nueva York, que ha sido muy positiva para la vida de la música sinfónica en los Estados Unidos. El cupo de participantes fue limitado a ocho.

AMALIA HERNANDEZ montará el Ballet CARMEN.—Cuando sea invitada por el INBA, Amalia Hernández, la brillante Directora del Ballet Folklórico de México, montará coreográficamente un ballet basado en CARMEN de Merimée, cuya coreografía piensa que difiera considerablemente de la de Roland Petit. Parece que la idea le fue sugerida por el finado empresario Sol Hurok. En caso de realizarla invitaría Amalia a la destacadísima bailarina PILAR RIOJA.

EL FOLKLORICO EN EL HONK KONG ARTS FESTIVAL de 1978. El Folklórico de México fue escogido por los directivos de este Festival. Lo eligieron para que abriera plaza. Figuraría al lado de organismos tan destacados como la Gran Opera Cantonese y su subsidiaria, la Chiuchow Opera y la Opera de Pekín, con sus fascinantes coreografías de danzas, sus coros y su música. Y las orquestas sinfónicas de Bournamnt y la de Hong Kong; así como las marionetas de Philippe Gentry, desacados conjuntos corales y de cámara, cámara, teatro, etc. El Festival se llevaría a cabo del 23 de enero al 19 de febrero. Un honor para México.

EL ORGANO DE LA CATEDRAL DE PUEBLA. —No se sabe quién dejó a este órgano en sus huesos. Cacos expertos le sacaron todas las entrañas, sin que nadie se diera cuenta. Abandonado, como Texas, California y otros lugares de por allá en el Norte fue, como éstos, fácil presa de interesados en tan notables materiales. Muy merecido lo tienen los mexicanos, pues, y no pueden quejarse más que a sí mismos por su incuria e indolencia. ¿Cuántos órganos coloniales más habrá en condiciones similares? ¿Por qué los organistas de México —un buen número— no emprenden una búsqueda exhaustiva de cuanto quede en este territorio? Allá por Yanhuatlán, Oaxaca y otros lugares de la zona de los conventos dominicos hay algunos órganos que quizá pudieran aún servir. ¿O no les interesa ya y prefieren los electrónicos, como parecen preferirlos algunas autoridades eclesiásticas?

COMPAÑIA NACIONAL DE DANZA.—Una nueva modalidad se introdujo allí: coreografías sobre canciones de Cri-Cri, para los niños de Kindergarten. Los bailarines, inicialmente remisos, aceptaron luego de muy buen grado la tarea, tanto más cuanto que a algunos de ellos les dio la oportunidad de realizar sus propias coreografías, como la del Negrito bailarín (Juan Emilio Mejía); el Pescador con Bombín (Nellie Happe, interpretado por Carlos López). Sin duda que los chiquillos se divertirían la mar.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Se piensa conmemorar largamente y en grande los 50 años de existencia de esta orquesta —“la más antigua y estable orquesta del país”, se dice. Actualmente dependiente directa de la Universidad de Veracruz, que la sostiene, ha realizado grandes progresos desde que Luis Herrera de la Fuente fue a dirigirla. Puede considerarse ya como una de las grandes orquestas de México, puesto que consta de ciento cinco músicos de atril que trabajan seriamente, recibiendo sueldos considerables. Varios extranjeros competentes refuerzan sus filas. Heterofonía nunca ha sido invitada a escuchar este conjunto. Todo lo sabemos aquí de “oídas”.

LA SALA PONCE ES REPARADA.—¿Qué tan eficiente fue la reparación sufrida por esta Sala? Por lo pronto se le quitaron cosa de 75 butacas,

lo que indica reducción de cupo. Por primera vez estuvimos allí con motivo de la inauguración de la Temporada de la Asociación Musical Manuel M. Ponce. Pese a haber llegado temprano, la autora de estas notas por poco se queda sin asiento. La Sala ya estaba en esos momentos llena de bote en bote. Quizá lo que sustituye al escenario haya ganado un poco en extensión. Las butacas son más cómodas y elegantes pero no vimos la necesidad de colocar una especie de barrera, o barda bastante elevada entre asientos y pared. En fin, cada loco con su tema. Ya es muy tarde para protestar.

PREMIOS DE LA ASOCIACION DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA.—Este año creemos que la ACTYM se extralimitó en la elección de sus premiados. Preferimos abstenernos de comentarlo.

ESTRENO DE “EL DERRUMBE DE LA CASA DE USHER” DE DEBUSSY.—Con permiso de los herederos de Debussy, el compositor chileno Juan Allende-Blin terminó la obra de aquel título, basada en un cuento de Poe que el compositor, por razones desconocidas, dejó sin terminar. Interpretada por la soprano Irene Jarsky (francesa) y los barítonos alemanes Bruno Laplante y Walter Koeninger y Leighton Jones, holandés fue recibida la obra con gran beneplácito, según noticias ya atrasadas de la AP. Este acontecimiento fue realizado en Francfort, bajo la dirección del director israelí Eliahu Inbal y el estreno se llevaría a cabo el 3 de diciembre pasado. A los amantes de Debussy nos encantaría escucharla. Allende Blin es residente de Alemania desde hace 27 años. Aquí en México ni siquiera nos enteramos de que una gran cantidad de radioemisoras europeas habían transmitido la obra.

EXHIBICION DE MANUSCRITOS AZTECAS EN PARIS.—Nos consta que la Biblioteca Nacional de Paris posee una de las mejores colecciones de códices antiguos aztecas y mayas. Para nuestra obrita “La mujer Mexicana en la Música” allí realizamos nuestras investigaciones relativas a las mujeres aztecas de antes de la Conquista que se supone estudiaban cantos y bailes. La colección parisiense consta de 496 manuscritos tan preciosos como raros.

ANIVERSARIOS.—Claudio Arrau festejará este año sus 75 de existencia con un gran número de conciertos en diversas ciudades europeas. Su fecundísima carrera de pianista no tiene paralelos en los anales del pianismo latinoamericano. Arrau se conserva “joven”, sano y vigoroso. Conforme iba llegando a estas alturas pulía ostensiblemente su juego pianístico y sus interpretaciones.—Por su parte Vladimir Horowitz conmemoró sus 50 años de concertista (tiene 73) con el Tercer Concierto de Rachmaninoff que le acompañó la Filarmónica de Nueva York, con Ormandy al podio. Dice Pepe Barrios Sierra que para este evento se vendieron las localidades a 75 dólares la luneta y 250 cada asiento de palco. Los 165,000 dólares recaudados fueron para el Fondo de la orquesta neoyorquina, por decisión expresa de Horowitz, Ormandy y todos los músicos.

MAX BRUCH.—Su opus 88a, descubierta hace algunos meses, fue estrenada el 2 de octubre pasado por la Sinfónica de Hamburgo. Es para dos pianos y orquesta y fue ejecutada por Martin Berkofsky y David Hagan.



FUSION EN PARIS.—La Opera de Paris y la Sala Favart (antigua Opera Cómica) fueron fusionadas recientemente. El nuevo puesto de Secretario General de la Opera recayó en *Pierre Leclerc*.

GINASTERA.—En su Temporada actual, la New York City Opera presentaría, como estreno No. 17, el "Barrabás" de *Alberto Ginastera*, sobre un drama de Ghelderode. Y la compositora *Thea Musgrave* dirigiría su propia obra "La Voz de Ariadna".

LOS ANGELES, CALIFORNIA.—En sustitución de Zubin Mehta fue nombrado como Director de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles el conocido maestro Carlo Maria Giulini, quien asumirá su puesto a principios de la Temporada 1978/79.

JOHN CAGE.—El 9 de diciembre pasado la Sala Beethoven de Bonn ofreció la primera audición europea de "Renga with Apartment House 1776", con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, bajo la dirección de *Hiroshi Wakasugi* y la participación de *Jean Lee*, *Helen Schneider*, el *Jefe Swift Eagle* (Aguila Veloz) y *Nios Castle*.

MAURIZIO POLLINI.—El famoso pianista italiano, metido a director de orquesta, dirigirá el pasado enero una gira de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, por Tubingen, Freiburg y Waldshut, en un programa de obras de Webern, Mozart y Brahms.

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE VERACRUZ.—Esta importante casa de estudios está publicando dos series musicales. Una de las obras coloniales y "clásicas" de México, bajo la dirección de MIGUEL ALCAZAR. La otra, denominada "Yunque de Mariposas", (música contemporánea) a cargo de MANUEL DE ELIAS. La importancia de estas dos colecciones nos obliga a dedicarles una cuidadosa revisión en nuestra sección de Libros, que aparecerá en el próximo número de esta revista.



Franz Schubert  
cuyo Sesquicentenario  
de su muerte  
Se Conmemora este año

OBITO.—ALEXANDER TCHEREPNIN murió el pasado 29 de septiembre en Paris, a la edad de 78 años. Desde 1949 enseñaba en la Universidad de Chicago. Era originario de San Petersburgo, pero vivió largos años en la capital francesa.

SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACION MUSICAL.—El próximo Congreso Mundial de este organismo se verificará en la Universidad del Oeste de Ontario, en Londres, Ontario, del 12 al 20 de agosto de este año. Aparte las acostumbradas ponencias, varios conocidos artistas ofrecerán master classes de sus especialidades. Habrá demostraciones étnicas de culturas árabes, africanas, hindúes y japonesas y un gran número de conciertos por grupos musicales invitados. Para mayores informaciones dirigirse a ISME CONGRESS. The University of Western Ontario, London, Ontario, CANADA N6A 3K7.

## DIGEST IN ENGLISH

(By E.P.)

ROBERT STEVENSON, *Negritude in the Early New World Repertory*.—Musicologists and critic alike contend that Latin American music must osund, as such (Carlos Chávez's *Sinfonía India* is an example o local flavour). Ch. Seeger denounced all art-music of the Colonial past for being epigonic. He desdained every Mexican Colonial composer for not sounding sufficiently Mexican and treated even more harshly the earliest New World composers of African lineage.—Pinto, Boulogne, Nunes Gracia were all African-blooded. Their music contains just slight African traits. Lomas cantometric scheme denies them any African musical identity. The same results afflict José White and other 19th century Black composers.—But since the 15th century acculturation washed out African traits form Negro-descended composers' works, they quickly accepted baptism and willingly adopted their new abodes.—Dr. Stevenson has studied in minute detail the Black-influenced contents of Colonial song books, as well as Negro characters and dialects, in Negro villancicos from Brasil, in every available archive of Colonial music, both secular and religious. The specifical exemplar of negros, negrillas, etc., died out as Negroes became more and more assimilated. He has indexed names and data of Colonial Negro influence on Black music and musicians. The problems of negritude were inherited in the 19th century by musicians like José White, Claudio Brindis de Salas, etc., who however triumphed in Europe.—Wilson Armistead wrote a vindication work in 1848, in which he highly praised many Negroes for their accomplishments. But never is their allegiance to any distinctively African cultural traits counted to their credit. Even Leopold Sedar Sedar had to win his right to a hearing in France by his perfect mastering of the French language. Concerning music S.S. wrote that his whole body participated when watching a game and said that others claimed that even in a dinner jacket they still quivered at the sound of a drum. In his school days, rhythm lacking in plainchant, he and his Negro comrades used to 'jazz it up' to the indignation of Fr. Jeuland, their seminar teacher.—Applying this dicta to the pre-1800 repertory, the Negro composers' echoes betray nothing recognized by modern Africans as negritude.—In the last 2 movements of his opus 92 Beethoven comes far closer to the current Black idea of how African music should sound when translated into European terms. He has been claimed as being partly Negro. Taylor said that had he lived in the 20th century he would have been rejected from the hotels of certain North American towns.—If any Colonial prototypes are to be found they must be heard in white composers and librettists' music and verse, and not in Black Latin American composers.

(Follow intersting foot-notes on p. 8)

ESPERANZA PULIDO, GUILLAUME DE MACHAULT, *Sources of his music*. Machabey offers Machault's works in the following order: 40 Ballads, 20 Rondos, 32 Virlais, 23 Motets (Maybe 24), 8 Lais, 1 Mass and 1 Hoquet. The 8 pieces of the *Voir Dit* are included, but not so the 7 of *Remede de Fortune*. The whole material belongs to Paris' National Library — Regarding the composer's notation he used only the maxim, the long, the breve and the semibreve. In the *Tenor* part the black notes are perfect and the red ones imperfect. Machault's use of black and red notes surprised Machabey, making him think that the composer had perhaps studied witch some of *de Vitry's* contemporaries —Modern transcribers of his music are faced by many difficult problemas, i.e. polyphonic parts written one under another; no time signs, etc. Six rhytmical modes are found in Machault's music, but he reduced them into perfect and imperfect.—He made a number of innovations (he disliked routines), but he didn't like to break rules just for the pleasure of it. He prolonged the ties —zig-zag fashion— with a single stroke of his pen and a peculiar way of marking his rests.—His way of treating his *Tenor* line was somehow akin to Schoenberg's serial writing. Keeping his rhythm he let his original melody go and introduced a new motiv (Thalea). Or either repeated his melody with lesser values. Or keeping his original melody applied a new rhythm ("Dragma"). In his *Mass* he used the latter original melody with great mastership.—Machault didn't leave any instrumental music.— In the second part of his work Machabey analyzes each one of Machault's pieces. It was not my intention to follow him into such exhaustive, fascinating work, but I described the most essential parts of his musical forms. (see p. 13).

A.E. LEMMON S.I. *Musical Stock*.—The "Archivo" of the *Biblioteca of the Instituto Nacional de Historia e Antropologia* contains a wealth of material for the musicologist. For example, information is to be found concerning a letter from Camille Saint-Saens to Julián Carrillo, as well as several other documents that pertain to the nineteenth century. Included among them is a collection concerning Angela Peralta and an anonymous "piano method" in manuscript version. The various collections of documents relating to religious orders also include information. The Collection of San Gregorio, contains valuable information concerning this college for Indians before the expulsion of the Jesuits in 1767 and information on the nineteenth century musical activity of the college.

Though the presence of the Jesuits at San Gregorio during the nineteenth century was not consistent, at least one Jesuit taught music there. Furthermore, the college continued to excel in music. An inventory survives of the music archive to relate the musical activity. The author is actually researching on the music at St. Gregory's School.

MIGUEL DE URANGA, *Stravinsky's Esthetics of our Times*.—(This article was written by its author in 1961 on occasion of a visit of Stravinsky to Mexico, where he had been several times. He conducted then his "Fire Bird".) In 1916 and 1921 he had visited Spain. He was very much attracted by Manuel de Falla's music, which reminded him of this own Russia.—Now almost 80 years old, he is the last living composer of that generation who knew Debussy, de Falla, Satie, Dukas, Bartok, Schoenberg and other "grandes" who originat-

ed a new expression in the fine arts of our times. From the cultural point of view, Stravinsky's visit to Mexico was compared by the Mexican music critic Francisco Agea to Beethoven's "entrance" to our country one and a half centuries ago. No other composer of his stature had been born yet.—Perhaps Stravinsky could be best defined as a "clear" composers. He hated to be called "revolutionary". His works are examples of "perfect functioning". Let's compare the essence and influence of his music to the general esthetics of our times, from the years of "Le Sacre de Printemps" and "The Fire Bird". The latter was composed in 1910, when de Falla's "Nights in the Gardens of Spain" was premiered; Picasso exhibited his "Girl playing the mandolin" (cubist) and Paris had his first exhibition of Kandisky's abstract paintings. In 1911 Stravinsky finished "Petrouchka" and Ravel his "Valses Nobles et Sentimentales". One year later Stravinsky reached his peak with "Le Sacre" — that would convolve Paris. It was "the show of a great pagan ritual, said the composer himself, It doesn't induce any human emotion. It must be heard with a passive mind.—In other fields Chagall was offering his "Drunkard Soldier" to the world. Bartok called a few of his friends to listen to his "Wooden Prince".—In 1916 Stravinsky joined Diaghilev and his Russian Ballets. And soon after he met Pablo Picasso in Rome. A brilliant year for music: Debussy's Sonata for Violin and Piano; Ravel's "Tombeau de Couperin"; Prokofiev's "The Jugler"; Poulenc's "Black Rhapsody"; Schoenberg's "Pierrot Lunaire".—In 1923 Stravinsky went back to Bach; André Breton published his "Exposure of Surrealism", that Miró would intepret by means of his "Farmer's Home".—From 1926 to 1930 Stravinsky worked exhaustively. He premiered his "King Oedipus", "The Fairy's Kiss", "Capriccio", "The Salms' Symphony". Ravel his famous "Bolero" and Picasso painted "Metamorfosis" and "Woman on a Red Sofa". During Spain's Civil War, Picasso's "Guernica" — that famous picture he had painted as a protest againts the destruction of the Basque's sacred town— was exhibited in London for the benefit of the Spanish orphan children and soon after he became neo-expressionist.—With his close friend and collaborator Robert Craft, Stravinsky is today among us and Mexico showers its affection and warmest applause on him.



## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

REGINA SMEZNDZIANKA, Curso pianístico para maestros y alumnos avanzados del 4 al 30 de marzo.

CONCIERTOS del CONSERVATORIO, con la colaboración del INBA y la SACM.

Programas de música mexicana, en su mayoría.  
Jueves, 9 de marzo, MIGUEL GARCIA MORA.

AUDITORIO SILVESTRE REVUELTAS

## 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.