

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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

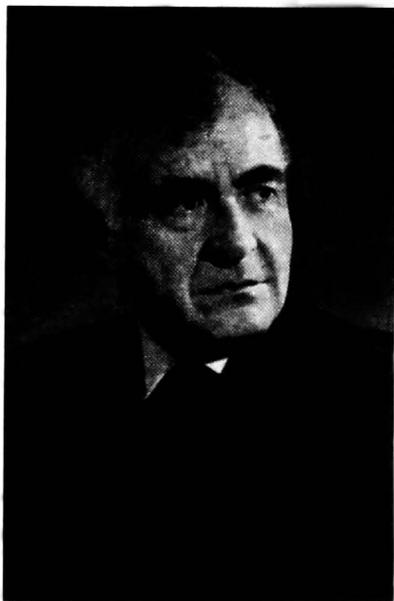
*Heterofonía* 73, México, abril-mayo-junio de 1981

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 73, México, abril-mayo-junio de 1981, pp. #-#

# HETEROFONIA

SEP



VIDA Y MOVIMIENTO

## CURSOS DE VERANO 1981

ESPECIALIDADES	MAESTROS	FECHAS
Violín.	Raymond Gniewik	Julio 2 a 15
Viola.	Rolf Presinger	Julio 21 a Agosto 4
Violoncello.	Jascha Silberstein	Julio 2 a 15
Contrabajo.	John Schalsser	Julio 13 a 24
Flauta.	Alain Marion	Agosto 24 a Septiembre 4
Oboe.	Han de Vriez	Julio 6 a 17
Clarinete	Alois Brandhofer	Agosto 24 a Septiembre 4
Fagot	Milan Turkovic	Agosto 24 a Septiembre 4
Trompeta	Meal Broiles	Julio 1º a 15
Trombón	Ralph Sauer	Julio 6 a 17
Corno	Dale Clevenger	Agosto 10 a 20
Arpa	Ursula Mazurek	Julio 27 a Agosto 7
Percusiones	George Gaber	Junio 30 a Julio 17
Quinto Curso de Perfeccionamiento Pianístico.	Gyorgy Sandor	Julio 21 a Agosto 29
Conjuntos de Cámara	Manuel Enríquez	Agosto 3 a 14
Análisis Musical del Siglo XVIII	Miguel Angel Estrella	Julio 27 a Agosto 7

Coordinación Técnico-Artística: Consuelo Luna.

Costos: Ejecutantes - Curso Completo: \$2,000.00 M. N.

Oyentes - Curso Completo: \$800.00 (M. N.) Por sesión: \$100.00 (M. N.)

Dirección: Perisur y Calle Zapote. Colonia Isidro Fabela. México 22, D. F.

Teléfono: 573-32-95, Extensión 236.

# heterofonía

CENIDIM  
DIFUSION

Revista Musical Trimestral

Directora: *Esperanza Pulido*

Volumen XIX, SEGUNDA EPOCA

Organo del Conservatorio Nacional de Música

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

*Fernando Solana*, Secretario

*Dr. Roger Diaz de Cossío*,

Subsecretaría de Cultura y Recreación

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

*Lic. Juan José Bremer*, Director General

*Lic. Luis Garza Alejandro*, Director de la Coordinación de Educación Artística

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Maestro *Armando Montiel Olvera*, Director

Mtra. *Aura Pacheco Pinzón*, Subdirectora

C. P. *Pablo Fernández Flores*, Administrador

---

## PRECIOS DE SUBSCRIPCION

### REPUBLICA MEXICANA

(Correo Ordinario)

Número suelto . . . . .	\$ 55.00
Un año (cuatro números) . . .	200.00
Número atrasado . . . . .	60.00
Correo Aéreo . . . . .	250.00

Cada autor es responsable de sus  
opiniones.

### EXTRANJERO

Número suelto (single issue) Dls. \$14.00

Número atrasado (back issue) . . . \$4.00

Registrado como correspondencia de  
Segunda Clase por la Dirección General  
de Correos, con fecha 28 de marzo de  
1969, bajo el número 1242.

---

Conservatorio Nacional de Música

Presidente Masaryk 582, Col. Polanco

México 5, D. F.

Diríjase toda correspondencia al

Apartado Postal 105-164, México 5, D. F.

CENIDIM  
DIFUSION

# heterofonía

73

revista musical trimestral

DIRECTORA: ESPERANZA PULIDO

## SUMARIO

### ARTICULOS

Robert Stevenson	
<i>Carlos Chávez visto por la Prensa de Estados Unidos</i> . . . . .	3
Alain Parin	
<i>Carmen: Controvertida</i> . . . . .	12
Alberto Pulido Silva	
<i>La Teoría Estética Musical de Miguel Bueno</i> . . . . .	17
Alfred E. Lemmon	
<i>Pedro Sáenz y "Celos, aún del Aire matan", de Juan Hidalgo,</i>	

### VARIA

Correspondencia entre Lan Adomíán y George Rochberg: una Polémica .	22
---	----

### MUSICA Y LITERATURA . . . . .

	27
--	----

Afonso René Gutiérrez	
<i>El último Stravinski escucha al último Beethoven</i>	
Antonio Santisteban	
<i>A Juan Sebastián Bach</i>	
Luis Javier Herrera	
<i>A Richard Strauss</i>	
Manuel Ulacia	
<i>Cuarta Sinfonía de Mahler</i>	

### CRONICA

Esperanza Pulido	
<i>Libros</i> . . . . .	31
Clara Meierovich	
<i>Publicación de Partituras</i>	
<i>Revistas</i> . . . . .	42
Alfred E. Lemmon	
<i>Grabaciones</i> . . . . .	47
<i>Noticias</i> . . . . .	48

DIGEST . . . . .	53
------------------	----

### EL CONSERVATORIO . . . . .

	56
--	----

Entrevista del Director del Conservatorio con A. y E. Pulido . . . . .	56
Actividades del C. N. M. durante el primer trimestre de 1981 . . . . .	59

---

# CARLOS CHAVEZ

Visto por la prensa de los E. U.

---

ROBERT STEVENSON

Universidad de California

---

Carlos Chávez falleció en la ciudad de México a la edad de 79 años, el 2 de agosto de 1978. Al morir no dejó ninguna obra capaz de competir en los Estados Unidos con la *Estrellita* de Ponce, ni con alguna otra de las piezas mexicanas registradas en *The Book of World Famous Music* de James J. Fuld;<sup>1</sup> sin embargo, las noticias referentes a su persona en la prensa norteamericana, exceden enormemente en número a las de cualquier otro músico clásico o popular de no importa cuál época, y además de poder comparárselas con las de cualquier luminaria europea de su generación, abarcan una extensión de cinco décadas.

Aparte de Chávez, solamente Silvestre Revueltas fue registrado en *Composers since 1900* de David Ewen.<sup>2</sup> Revueltas obtuvo trece artículos en *The Music Index* durante la década de los cincuenta, mientras que Chávez ganó ahí cincuenta y ocho en el mismo período.<sup>3</sup> A guisa de comparación Georges Auric, el primer compositor europeo por orden alfabético y con la misma fecha de nacimiento que Chávez, aparece en el mencionado índice con sólo catorce obras, seis de las cuales fueron publicadas en Europa.

El éxito de Chávez en esta clase de noticias prestigiosas de prensa, coleccionadas por *The Music Index* y *Rilm*, comenzó antes de que el compositor cumpliera sus 30 años. El artículo principal del *Musical America* (XLVIII/22. Septiembre 15 de 1928, pp. 5 y 21), ya lo exaltaba como al mesías mexicano. Su autor, Bethold Fles comienza: "Chávez ilumina la nueva música con fuegos antiguos", y prosigue citando una opinión del compositor mexicano, con la que destaca al resto de los compositores latinoamericanos como epígonos y "malos imitadores de los compositores europeos". Al desechar a Europa en favor de los indígenas —actitud grata a los neoyorkinos, en cuya vecindad vivió de 1926 a 1929— insistió en que los aztecas no solamente le habían inspirado a Carlos Lazo los decorados, sino también a él la música de *El Fuego Nuevo* (compuesto en 1921); y explicó detalladamente la procedencia azteca de su ballet *Los Cuatro Soles* (1925). Al advertirle el entrevistador que su música le hacía pensar en Stravinski "por sus tendencias raciales y puramente nacionalistas y por su primitivismo casi salvaje", Chávez le contestó: "El mejor cumplido que puede ha-

cérsele a Stravinski, es el de considerarlo como un compositor de música tanto original como imitativa. El ha ensamblado perfectamente lo hecho por los otros”.

A lo largo de la entrevista Fles agrupa a Chávez con los pintores Diego Rivera y Carlos Lazo. “Lazo, miembro del movimiento artístico de la vanguardia mexicana, diseñó el vestuario y los decorados para el ballet azteca de Chávez *El Fuego Nuevo* declara Fles en un pie de grabado para el bosquejo de un guerrero, lo cual indica influencias de la plástica azteca en la escultura; sin embargo, el primer ballet de Chávez montado en los Estados Unidos no fue *El Fuego Nuevo*, ni *Los Cuatro Soles* que la Liga de Compositores estaba considerando para su siguiente temporada, sino el *H.P.* (Caballos de Vapor) estrenado en Filadelfia el 31 de marzo de 1931, con decorados y vestuario de Diego Rivera.

A los 33 años de edad, Chávez se hallaba en la flor de su espléndida juventud, como lo testifica la foto que adorna el artículo de Oscar Thompson en el *Musical America* del 10 de abril de 1932, pp. 3 y 7, titulado: “Estreno en Filadelfia del ballet *H.P.* de Chávez”. Puesto que Leopold Stokowski dirigía la obra y el cuerpo de ballet de la Gran Opera de Filadelfia bailaba la coreografía, el acto recibió un sello de “evento importante”, con lujo de publicidad. El *New York Times* del 27 de marzo de 1932 calificó la obra de “sorprendentemente moderna” y urgió a los neoyorkinos para que no dejaran de asistir al evento. “Más de un Pullman lleno de peregrinos de Nueva York y algunas delegaciones menos formales de otras ciudades hicieron el viaje, de acuerdo con la reseña de John Martín en el *New York Times* del 19 de abril”. A la mañana siguiente fue revelada la importancia del suceso con foto de los bailarines en varios diarios neoyorkinos —dato sin precedente durante aquellos “cinco años de resurgimiento de la danza en su máxima intensidad”— continuaba Martín en su reseña a cuatro columnas.

Y como si no hubieran bastado los diarios metropolitanos del Este, aun periódicos tan alejados como *Los Angeles Times* publicó el 3 de abril de 1932 una enorme foto de Alexis Dolinoff, el bailarín principal. El artículo correspondiente calificaba al *H.P.* como “Uno de los más interesantes entre los ballets nuevos” y después subía de punto en sus alabanzas.

El tema de la obra ha sido desarrollado, aún sobre el telón que cuelga en el proscenio durante todo el ballet. A la izquierda se ve un caballo con un fondo tropical que representa los recursos del Sur. A la derecha, la tecnología del Norte está representada por un dinamo. Los bailarines se hallan colocados en igual forma: los de la derecha simbolizan el poder mecánico de los nortefíos; los de la izquierda a los hombres de los países tropicales. Los productos del Sur, consumidos por los del Norte, tienen como representantes a bailarines vestidos de pescados, piñas, etc. Una de las escenas del ballet está dedicada a un barco norteamericano anclado en un puerto tropical, donde embarca las materias primas que habrá de conducir a su país. El desembarco de esta mercancía en los Estados Unidos es otra escena igualmente colorida.

Buscando la razón de tan inaudita cortesía hacia México, Mary F. Watkins comentó dicho estreno en el *New York Herald Tribune* del 2 de abril, con un artículo titulado: “Compositor mexicano que simboliza en una sinfonía la interrelación Norte-Sur. Stokowski empuña la batuta. El director rinde tributo al vecino latinoamericano”. De acuerdo con Watkins “toda la sociedad de Filadel-

fia asistió al acto”, así como numerosos peregrinos de Nueva York, ya mencionados en la nota de Martin para el *New York Times*.

El acto fue como un gesto dramático de Leopold Stokowski quien, de acuerdo con una nota impresa en el programa, había contribuido al acontecimiento como una prueba de admiración hacia la “cultura mexicana”. Esto puede tomarse como el primer fruto de una reciente excursión del director de la Sinfónica de Filadelfia por la América Latina. Como un acto preliminar a nuevas posibilidades sinfónicas presenta puntos de interés, más allá de su propio significado actual.

El compositor Chávez y su colaborador Diego Rivera, cuya claridad, sencillez y colorido demostrados en su reciente exposición, capturaron la atenta admiración de los neoyorkinos, modelaron una obra que trata de simbolizar una relación Norte-Sur entre el productor y el consumidor, entre la naturaleza y la manufactura.

Con tan pingüe ventaja inicial Chávez, un joven de 34 años pasó a ser el único mexicano introducido en el libro de la Prensa Universitaria de Stanford: *Compositores Americanos en la Música Americana* (1933). Su figura moldeó de allí adelante las opiniones, con no menor fuerza que las de Aaron Copland. En aquel mismo año de 1933 *New Music* publicó su *Sonata* en cuatro movimientos. *The Musical Quarterly* que ya había editado un artículo del compositor mexicano en su número de abril de 1929, titulado “The Two Persons” (pp. 153-159), incluyó un artículo laudatorio en su edición de octubre de 1936, por Herbert Weinstock, quien incrementó el prestigio de Chávez traduciendo al inglés su libro *Hacia una Nueva Música: música y electricidad* (Nueva York, W.W. Norton, 1937).<sup>4</sup>

El *annus mirabilis*, iniciado el 23 de enero de 1936 con el estreno de la *Sinfonía India*<sup>5</sup> por la CBS que se la había comisionado a Chávez, prosiguió al ejecutar la Sinfónica de Boston la misma obra el 10 de abril. En su número XIII/3 de marzo-abril, *Modern Music* publicó solamente una nota de Collin McPhee llena de entusiasmo sobre el estreno por radio, pero también incluía en sus páginas 35-40 un artículo del propio Chávez, titulado “Revolución en México”. En el *Musical America* de septiembre de 1936, pp. 11 y 26, Helen L. Kaufmann escribió un panegírico titulado “Realmente un No Mañana Mexican”, en el cual mantenía viva la atención del lector con la supuesta respuesta de Diego Rivera a su pregunta: “¿Puede decirme algo acerca de la música mexicana?” Diego contestó: “En la música mexicana sólo cuentan Carlos Chávez y los indígenas”. Tan contundente opinión, repetida de allí en adelante en todas las historias generales de la música usadas como obras de texto en bachilleratos y universidades norteamericanas,<sup>6</sup> se convirtió en el caballito de batalla de los verbosos artículos de Helen L. Kaufmann. De acuerdo con ella Chávez era un Beau Brummel, en contraste con los zaparrastrosos músicos mexicanos dirigidos por él. Sus muy leídos artículos contienen opiniones como éstas: “Tiene los ojos claros, la mente clara; rezuman un poder casi místico que se proyecta hacia los hombres que lo confrontan en los ensayos” y “en muchos casos, él les ha enseñado prácticamente a tocar sus instrumentos”. Sin ninguna mención encomiosa de Silvestre Revueltas, Chávez le confió, en cambio, que Revueltas había sido “su ayudante”, pero que habiéndolo traicionado, se retiró. “El permaneció al frente de un grupo rival: la Orquesta Nacional que, aunque tuvo éxito, dividió transitoriamente la confianza y el interés del público y, lo que era peor, el apoyo financiero. El gobier-

no daba imparcialmente su apoyo a ambas organizaciones, pero a ninguna en forma absoluta. Chávez se veía obligado a que sus músicos aceptaran otros trabajos que les permitieran ganarse la vida, puesto que él no podía pagarles lo necesario para los ensayos y las ejecuciones”.

Su propia orquesta, la Orquesta Sinfónica de México, había sido “formada espontáneamente por miembros de la unión de músicos que lo invitaron para que la dirigiera. Él advirtió grandes posibilidades en aquella materia prima —muy verde— que se le presentaba”. Una vez que invitó la periodista a desayunar en Sanborn’s, después de un ensayo temprano, ella la escuchó tararear la parte orquestal del Concierto para piano de Aaron Copland, con el compositor allí presente.

Cuando el compositor se halla presente, lo consulta libremente. Se vuelve con frecuencia hacia él mientras va leyendo la parte orquestal, para asegurarse de cómo desea ser interpretado; no porque lo ignore, sino por deferencia a los deseos del autor. Los ritmos son demasiado complicados, la sección de jazz embrollada, pero Chávez repite y vuelve a repetir las partes más difíciles con incansable paciencia.

En el primer ensayo de la *Cuarta Sinfonía* de Sibelius, el director ayudante leyó la obra de arriba a abajo, con Chávez a su lado. Después tomó él la batuta y comenzó a dirigir sin la partitura, como lo hace generalmente. Al par con algún Pigmalión musical, no tardó en inyectarle vida a la música, impartándole, aun en el ensayo, esa dramática exaltación que es su característica.

En el primer concierto de la temporada recogió la recompensa de semejante dedicación. Cuando, por fin, el 31 de julio, a las 9 de la noche, como estaba anunciado, fue elevado el telón Tiffany de cristal (de un millón de dólares), Chávez apareció en el escenario, siendo recibido con estruendosos aplausos. El programa concluyó con la primera audición mexicana de la *Sinfonía India*.<sup>6</sup> Esta es una obra llena de espiritualidad que contiene mucho de melodías indígenas populares, como es común en la música de Chávez. La exaltación de esta música produjo repetidas llamadas al escenario, a las que el compositor respondía con amplias sonrisas.

Durante otros cinco años Chávez continuó deleitando a la prensa norteamericana por medio de su postura indigenista. El *New York Times* del 3 de marzo de 1940 produjo un ensayo a cuatro columnas titulado: “Compositores y su música folklórica; influencias del arte folklórico de una Nación en las “Obras Eruditas”. El 16 de mayo de 1940 colmó las expectativas de la crítica con un programa dirigido por él mismo en el Museo de Arte Moderno de Manhattan, cuyo clímax fue su porpia seudo-azteca *Xochipilli-Macuilxóchitl*.<sup>7</sup>

Dejando de lado esta vena seudo-azteca, el *Concierto* para piano en tres movimientos de Chávez, estrenado el 1º de enero de 1942 por la Filarmónica de Nueva York, conducida por Dimitri Mitropoulos, con Eugene List como solista, decepcionó a Howard Taubman del *New York Times*. La revista *Time* del 9 de agosto de 1948 ya no lo calificaba como el Mesías de México. Por lo contrario, en el artículo titulado “Director o Dictador”, se citaba una opinión de la revista mexicana *Mañana* relativa a que Chávez se había convertido en un monopolizador de la música.

“En seguida, la semana pasada dos de entre tres de los principales crí-

tics de México saltaron a la palestra. Uno de éstos le calificaba de 'cacique que domina todos los caminos musicales' ”.

Pero al término de sus seis años al frente de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, Chávez ganó la aprobación de Howard Taubman en un artículo publicado en el *New York Times* del 22 de marzo de 1953 (X,7), con el título de “Seis años de edificación: los créditos completos de Chávez al frente de las artes mexicanas”. Respondiendo a las preguntas de Taubman, Chávez declaró:

En México el gobierno es y ha sido siempre el único patrón de las artes. Habiéndolo sido y siendo aún un país primordialmente colonial, México no posee gran cantidad de dinero privado o un capital. El gobierno es la única persona verdaderamente rica de la República. Y, aun así, tiene tantas demandas para obras públicas, defensa, irrigación, educación primaria y secundaria, etc., que el incentivo de una alta cultura ha pasado a último lugar. Sin embargo, hace treinta años el llamado Renacimiento mexicano en la pintura, se debió a que gran cantidad de pintores fueron patrocinados por el gobierno de Obregón.

Más adelante Chávez condensó, para beneficio de Taubman, las realizaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes durante seis años: lo que el presidente Alemán le enmendó al ser designado su Director.

Concluyendo, Chávez proclamó su fe en que México, como los Estados Unidos, sean parte de la cultura occidental, cada uno con sus propias características, como la música folklórica con su distintivo remanente de viejas culturas indígenas; pero que esencialmente no es diferente.

Una vez liberado de la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes, Chávez comienza a volar incesantemente entre Sudamérica y los Estados Unidos para conducir un gran número de orquestas. Sólo excepcionalmente los enredos burocráticos le impiden viajar. La mejor publicidad de entonces fue la amenazadora cancelación de un concierto de la orquesta del Hollywood Bowl, anunciando para el 24 de agosto de 1954. El 14 de ese mismo mes, *Los Angeles Times* trajo una noticia encabezada así: “Al director huésped del Bowl se le negó la entrada a los Estados Unidos”. De acuerdo con dicha nota, “su solicitud de ingreso le fue negada por el Servicio de Inmigración de los Estados Unidos”.

La Asociación del Hollywood Bowl dijo oficialmente que una solicitud de permiso para trabajar había sido hecha a través del Servicio de Inmigración de los Estados Unidos. Dos días antes llegó una contestación de que la solicitud había sido rechazada. Herman Landon, director de inmigración del distrito, declinó discutir tal acción; “otra gente se encuentra involucrada en este asunto”—dijo—. “Yo no sé mucho acerca de esto”. Landon dijo también que él dudaba que fuera hecha alguna declaración oficial en Washington al respecto. Asimismo, declinó comentar si la decisión fue tomada por Washington o Los Angeles.

El *Daily News* de Los Angeles del 13 de agosto, traía este encabezado: “Carlos Chávez obstaculizado por los Estados Unidos”.

El internacionalmente famoso director sinfónico, quien apareciera en Los Angeles en varias ocasiones durante los últimos veinte años, fue notificado del rechazo, mediante una carta del Departamento de Inmigración de los Estados Unidos, dirigida a la ciudad de México. Dicha carta no contenía ninguna razón como para negarle el permiso de entrada, dijo un portavoz de la Columbia Arts Management, su representante allí.

La decisión, fue dicho, ha sido apelada a Washington. Herman B. Landon, jefe del Departamento de Inmigración en Los Angeles, anunció que él no sabía nada acerca de la orden. Dijo también que el asunto había sido manejado en Washington.

Bajo el brillo de la publicidad, cualquiera de los problemas que hubo promovido la carta de rechazo fueron resueltos a tiempo por *Los Angeles Times*, el cual, en sus titulares del 22 de agosto y ante su inminente compromiso con el Bowl, decía: "Chávez, el director mexicano que iniciará la séptima semana del Bowl". Albert Goldberg recordó elogiosamente en *Los Angeles Times* del 25 de agosto la interpretación de la Suite No. 2 de *Daphnis et Chloe* de Ravel el 25 de agosto (III,7): de la Suite *El Pájaro de Fuego* de Stravinski y de la categoría del arreglo orquestal de Chávez de la *Chacona* de Buxtehude como una obra de arte, y destacó su propio *H.P.*

El Sr. Chávez, quien conduce ambas obras sin partitura ni batuta es un director extremadamente sensitivo. El se entrega sin movimientos innecesarios y está siempre en concordancia con la música, lo cual produce siempre buenos resultados. Chávez posee el sentido del fraseo y de los refinados efectos tonales, así como el poder de conducir a los músicos hacia bien logrados climax.

Los cuatro movimientos de su Suite *H.P.* se titulan: "Danza Agil", "Tango", "Interludio" y "El Trópico". La música es altamente interesante, con persistentes ritmos y deslumbrante colorido. Al igual que en casi toda su música, la Suite posee una fuerte tendencia al primitivismo, al hábil manejo de complicados modelos rítmicos, todo lo cual, le otorga un genuino y divertido interés musical.

A menos que Goldberg haya entendido mal lo del alboroto inmigratorio, la forma oficial usada para el rechazo de Chávez fue el resultado de un desorganizado manejo burocrático en la Embajada Norteamericana de México. Si tuvo razón, las ostentosas dificultades de Chávez fueron realmente "más bien ficticias" y sirvieron para mejorar su causa, con resultados de "una de las más cálidas recepciones" en aquella temporada del Bowl".

La revista *Time* del 6 de febrero de 1956 (p. 46) lo saludó como al "músico número uno de México y uno de los más importantes compositores mundiales".

La última semana (26 de enero de 1956), el compositor Chávez dirigió la Orquesta Sinfonía-filarmonía de Nueva York, para la primera audición norteamericana de su Sinfonía No. 3,<sup>8</sup> la cual demostró ser claramente moderna, enormemente intensa y a ratos hermosa. Chávez condujo la gran orquesta con autoridad y vigorosa energía. La música comienza con un portentoso trueno que es contestado por un silbido en el clarinete piccolo y las otras maderas. En dos ocasiones el movimiento escala fatigosamente montañas armónicas, para ofrecer triunfalmente amplias vistas en el lado opuesto. El segundo movimiento se desarrolla a un paso rústico galopante, mientras el tercero se inflama como la bravata de un adolescente que ignora estar siendo observado. Algo de la más hermosa música llega, cuando el clarinete alto entona una tierna melodía, mientras que el clarinete bajo palpita seguido por un violento final.

La obra fue comisionada en febrero de 1950 por la embajadora de los Estados Unidos en Italia, Clara Boothe Luce, esposa del editor de *Time*. Se la encargó como homenaje a la memoria de su hija Ann Brockaw, quien murió en un accidente automovilístico en 1944, a la edad de 19 años. A pesar de que los temas fueron concebidos en un solo día, Chávez necesitó tres años para finalizar la partitura.

Es probable que la identidad de Clara Boothe Luce haya influido especialmente en esta reseña de *Time*, en la cual resplandeció una euforia que no afluyó al futuro estreno de una obra mayor de Chávez en los Estados Unidos. El *New York Times* del 19 de mayo de 1957 publicó como cosa de poca monta la crítica de Howard Taubman sobre la ópera de Chávez *Pánfilo y Lauretta*, con libreto de Charles Kallman (neoyorkino). Comisionado conjuntamente por Lincoln Kirstein y la Fundación Rockefeller, "la ópera fue escrita con la expectativa del autor a un estreno en el City Center de Nueva York. Dicho encargo se realizó con fondos cedidos al City Center por la Fundación, teniendo aquél derecho a rehusarla. Pero una vez terminada la obra, "el City Center cedió dichos derechos. Entonces la Universidad de Columbia ofreció tomar a su cargo la producción". Taubman continúa con un relato acerca de los útiles esfuerzos de los estudiantes para montar una ópera dotada de exigencias profesionales. "Chávez se vio obligado a reorquestar la partitura que había escrito originalmente para cincuenta y seis instrumentos. Como músico serio y escrupuloso, se rehusó a simplificar la orquestación por el procedimiento de quitarle algunos instrumentos. Deseaba ciertos efectos y la única manera de obtenerlos era instrumentando nuevamente la partitura, del principio al fin. Continuando su narración sobre el fracaso de esta ópera, cuyo argumento se desarrolla a mediados del siglo XV en una villa cerca de Florencia, Taubman escribió lo siguiente:

Lo que él escuchó la noche del estreno no pudo satisfacerle, tras las fatigantes horas invertidas en la reorquestación. La orquesta de que disponía la Columbia para la representación era incompatible con las sutilezas de la escritura de Chávez. Con suficientes ensayos este conjunto amateur hubiera podido ofrecer una actuación pasable; pero por alguna razón la orquesta amateur tuvo escasos ensayos antes del estreno.

Taubman continúa con bochornosos detalles: de cómo el director Howard Shanet, de la orquesta de la Columbia tuvo que "detener la ejecución por el maremagnum producido en el tercer acto por el conjunto. Sin embargo, de acuerdo con Taubman, la ópera adolecía de defectos básicos "No se mantiene unida en un todo. Es demasiado densa verbal y musicalmente. Hay demasiados pasajes donde la escritura vocal es inflexiblemente rígida y pesada".

Chávez no pudo culpar a aquella pobre actuación por las tibias críticas a su última obra mayor estrenada en Nueva York. "Su *Sinfonía No. 6* interpretada por la Filarmónica de Nueva York y conducida por Leonard Bernstein en su estreno mundial, decepcionó a casi todo el mundo" (*Time*, 15 de mayo de 1964). Esta crítica continúa así:

Sus primeras composiciones, tan brillantes y sabrosas como la *Sinfonía India*, en la cual el folklore indígena se halla destilado con impresionante originalidad le hizo ganar una reputación de localista, que Chávez deplora abiertamente ahora. A aquellos críticos a quienes les afecta oír el viento a través

de los mezquitales, o el sacudir de los sarapes en todo lo que él escribe, solía protestarles: "Yo soy mexicano; Beethoven era alemán; pero la música es internacional".

Aunque a menudo regresaba a su casa, Chávez se liberó durante más de dos décadas, de la dedicación de la cultura de su país. Al regresar de Alemania esta semana, dirigirá un concierto en Portland, Oregón y quizá otro en Chicago.

Refutando de manera diferente al coro unánime de desaprobación a su *Sinfonía No. 6*, sólo Irving Kolodin pudo hallar escasas palabras favorables en el *Saturday Review* del 23 de mayo de 1964, en las páginas 36 y 51.

Chávez se las ingenió para crear una obra libremente compuesta y lógicamente imaginada, con una amplia corriente sobre una idea principal desen-cadenada y rigurosamente disciplinada. La tranquilidad y el propósito con que Chávez mueve sus materiales musicales, pone en evidencia la habilidad de quien, a los sesenta y cinco años de edad, construye con sonoridades lo que otros con piedras. Verdaderamente, en las cuarenta y tres variaciones hacia el final de la pasacalle, Chávez ha elevado una catedral de sonoridades, lo que claramente es música. Hay en ésta muy pocas referencias a elementos folklóricos, sobre los que trabajaba con anterioridad, los cuales, sin embargo, parecen encontrarse más asimilados a su idioma que antes.

Los dos libros de Chávez publicados en los Estados Unidos: el ya mencionado *Toward a New Music* (1937, 180 pp.) y *Musical Thought*<sup>9</sup> (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1961, 126 pp.), contemplan específicamente algunas opiniones sobre la América Latina y México. W.W. Norton, en una crítica aparecida en el *New York Times* (mayo 9, 1937, p. 8), evidenció algunos errores sobre acústica, "absolutamente indignos de un erudito y pensador". A pesar de las opiniones de Chávez respecto a que los músicos e ingenieros se podían complementar a fin de desarrollar las más plenas potencialidades de la electrónica en la producción y reproducción musical, se opuso más adelante a los experimentos electroacústicos.

Su libro de 1961 contiene las seis conferencias presentadas en la Universidad de Harvard, cuando Charles Eliot Norton era profesor de Poética (1958-1959).<sup>10</sup> De acuerdo con Jan LaRue, quien criticó *Musical Thought* en *Notes of the Music Library Association* del 18 de marzo de 1961, p. 239, "puede contener menos pensamientos [musicales] que algunas de las conferencias previas de Norton". Entre los seis ensayos, LaRue encuentra que el capítulo sobre 'Repetición en música' adelanta las más frescas ideas, ilustrado generosamente con ejemplos musicales, incluyendo un análisis de un pasaje de *Threni* de Stravinski". El resto del libro le pareció más bien un "bosque de axiomas".

Traducción de Esperanza Pulido y  
Clara Meierovich

#### NOTAS

<sup>1</sup> *The Book of World-Famous Music, Classical, Popular and Folk*, (New York: Crown Publishers, 1971) pp. 172, 253, 509 (*Cielito lindo*, acreditado a Quirino Mendoza y Cortés; *La Golondrina*, a Narciso Serradell; *Sobre las Olas* a Juventino Rosas). Chávez publicó un

arreglo suyo de *La Cucaracha* en sus *Cantos Mexicanos* Op. 16 (México: a Wagner y Levien Sucs., 1921).

<sup>2</sup> *Composers since 1900* (New York: H.W. Wilson, 1969), 461-464.

<sup>3</sup> *The Music Index*, ed. Florence Kretzschmar (Detroit: Information Service, 1950-1959), pp. 83, 93, 90, 80, 100, 96, 98, 124, 107, 122).

<sup>4</sup> Tres capítulos de esta monografía, presentados a la Secretaría de Educación Pública de México bajo el título de *La Música y la electricidad*, fueron publicados en *El Universal* de México, julio 22, agosto 4 y agosto 16 de 1932. Véase Roberto García Morillo: *Carlos Chávez, Vida y Obra* (México, F.C.E. 1960) p. 231.

<sup>5</sup> Para la génesis de la *Sinfonía India* "escrita en Nueva York para un público de mente europea", ver *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 144-150.

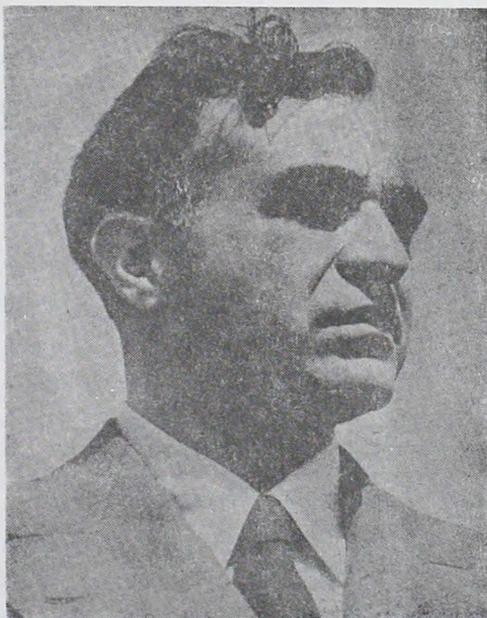
<sup>6</sup> Si en algún libro de texto se menciona a algún mexicano, lo hace Theodore M. Finney en *A History of Music* (N. Y. Harcourt, Brace and Co. 1947) y Donald J. Grout en *A History of Western Music* (N. Y. W. W. Norton, 1960). En ellos sólo se menciona a Chávez.

<sup>7</sup> Noticias de prensa en los Estados Unidos ver *Music in Mexico, an historical Survey* (N. Y. Thomas Y. Crowell, 1952), pp. 1-3.

<sup>8</sup> Estrenada en Caracas, el 22 de dic. de 1954 por la Orquesta Sinf. de Venezuela. También se tocó en Baden-Baden el 17 de jun. de 1955. Ver G. Morillo, p. 153.

<sup>9</sup> Traducido como *El Pensamiento Musical* (México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1979), 95 pp.

<sup>10</sup> Desde el 1o. de enero al 30 de junio de 1966, fue miembro catedrático del Departamento de Música en la Universidad de California, Los Angeles, con el grado de conferenciante.



Carlos Chávez en su juventud.

---

## CARMEN: CONTROVERTIDA

Por ALAIN PARIN

Esta traducción de un artículo publicado por LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE en el último número de su existencia, es un homenaje póstumo de Heterofonía a la que fuera tan valiosa revista musical.

La publicación de la versión original de la obra maestra de Bizet ¿no correrá el riesgo de engendrar versiones bastardas como fruto de una peli-grosa mutación?

(Redacción de la R.M.F.)

Las recientes representaciones de *Carmen* en la Sala Favart, dentro del Festival de Edinburgo, han reavivado la controversia entre los adictos a la versión original y los partidarios de las versiones tradicionales representadas durante un siglo en Francia. París vio por primera vez su "opera-fétiche" en la concepción original de Bizet. No es que esto fuera un descubrimiento original: en cuatro grabaciones se utiliza toda, o parte de esta versión (Bernstein, Solti, Maazel, Abbado). Más ciertas contradicciones escénicas de una tal preferencia sobrepasaban los límites de un simple debate en torno a tal o cual corte. ¿OPERA COMICA? ¿OPERA? Hasta 1973 la edición de *Carmen* estuvo protegida en Francia. Sólo era posible utilizar las partituras y el material de Choudens establecido hace un siglo, de acuerdo con las distintas modificaciones, cortes y añadiduras del propio Bizet y de Guiraud. Algo diferente sucedía en el extranjero, donde *Carmen* se había instalado más pronto en el dominio público, provocando investigaciones musicológicas y ediciones abiertas a horizontes nuevos. El trabajo del musicólogo alemán Fritz Oeser, a quien se debe la exhumación (casi original) de *Carmen*, se basa en diferentes fuentes: el manuscrito de Bizet: la partitura orquestal y el material de su estreno; la primera edición para piano y canto de Choudens y la partitura de orquesta de las representaciones vienesas. Cuando Bizet terminó su opera *Carmen*, ésta presentaba un aspecto singularmente diferente del actual. La opera cómica que le había encargado Du Locle resultó una verdadera obra maestra, debido al material que liberó Bizet al renovar un género que había caído en la ligereza y la facilidad, sin poseer la verba de la opereta. Nada hay de comicidad en *Carmen*, como no sea algunas dosis hábiles entre diálogos, melodramas, arias y coros. En 1875 ya se había olvidado la verdadera acepción

de "opera-cómica". Sólo se conservaba el adjetivo. Pero *Carmen* se halla muy alejada de este ángulo de las cosas. Guiraud no tenía por qué transformar los diálogos en recitados, recobrando —no sin habilidad— una parte de los melodramas de Bizet para integrarlos a su trabajo. *Carmen* se convierte entonces en una verdadera ópera y la nueva relación entre la forma y el fondo se conforma con los usos de la época.

Esta es la versión de *Carmen* grandemente difundida en el mundo, y notablemente en el extranjero, donde el mal acento de los cantantes hacía difícil una adaptación fiel de los diálogos hablados. Lo que Francia adoptó, asimismo, en gran medida, fueron las últimas representaciones de *Carmen* en la Ópera de París, montadas entre 1859 y 1970 (producción de Raymond Rouleau); las de Toulouse (Jean-Claude Auvray, 1976) y las de Estraburgo (Jorge Lavelli, 1978), las cuales ofrecen algunos ejemplos recientes.

Sin embargo, en el escenario de la Sala Favart, *Carmen* ha sido siempre representada como una ópera cómica, con los diálogos y los melodramas (por desgracia amputados por numerosos cortes). Uno se hallaba, pues, frente a dos versiones que yo calificaría de tradicionales — ambas demasiado alejadas de la original —. Estas han sufrido transformaciones antes de llegar al punto que nos es familiar actualmente.

*Del original a la versión de Chaudens.* Se pueden distinguir dos géneros de modificaciones: las llevadas a cabo con el consentimiento de Bizet y las posteriores a su muerte. Pero entre las primeras es necesario hacer una diferencia importante: las deseadas por Bizet y aquéllas que se vio precisado a conceder. Habiendo muerto el compositor tres meses después del estreno de su obra, le fue imposible aprovechar las lecciones útiles proporcionadas por aquella primera serie de representaciones; por consiguiente, uno puede mostrarse muy desconfiado respecto a esta primera categoría de modificaciones. Y aun cuando parezcan requeridas por el compositor, es preciso atenerse a un estudio detallado que se base en la íntima convicción de servir a la obra. Por lo que se refiere a las segundas, o póstumas, estas son, sobre todo, la obra de Guiraud (recitativos añadidos, cortes en los melodramas, introducción de elementos musicales extraídos de otras obras de Bizet (*L'Arlesienne* y *La Jolie Fille de Perth*) destinados a la coreografía o a directores de escena ansiosos de adaptar la obra al gusto de la época (reposición en 1883).

*El trabajo de Fritz Oeser.* - La aparición en Alemania de una nueva edición de *Carmen* (Ed. Alkor, Bärenreiter, 1964) suscitó una polémica que dura todavía entre diferentes musicólogos especializados en Bizet: Fritz Oeser, autor de la investigación que permitió esta edición, Winton Dean y Michel Poupet. Numerosas páginas de comentarios, a veces virulentos, sólo sirvieron, al ser publicadas, para dislocar el problema. En primer lugar, Oeser halló lo que había escrito Bizet. Sus críticos confirmaron que sus trabajos no aclaraban la verdadera condición original de *Carmen*: la de la creación. En realidad, todo mundo tiene razón y todo mundo se equivoca. Sería necesario, ante todo, comprender el sentido de la palabra original: la verdadera versión original no puede ser otra que la del primer plumazo de Bizet, aunque lo hubiera modificado después. Esta versión no debería ni siquiera incluir la "Habanera" que Bizet rechazó tras varios ensayos infructuosos, al copiarla de una canción de Yradier. Pero el conocimiento musicológico posee límites que le imponen los manuscritos disponibles.

Las investigaciones de Oeser le permitieron descubrir la partitura utilizada por Deloffre, para dirigir las primeras representaciones. Este volumen no es de la mano de Bizet. Presenta un cierto número de lagunas (páginas arrancadas o encoladas) idénticas a las del manuscrito. Pero al contrario de éste, ha sido posible desentrañar lo que ocultaban las 71 páginas encoladas. Por lo que se refiere al propio manuscrito, que le había servido a Guiraud para su trabajo, que después de borrarlo con sus rectificaciones y añadiduras, quedó inutilizado para la investigación (Pierre Stoll trató de desentrañarlo en 1961, pero no pasó de la mitad de la obra). Al consultar estas dos partituras se puede, empero, determinar los cortes y modificaciones llevados a cabo durante los ensayos del estreno.

Volvamos ahora a las querellas de nuestros musicólogos: los unos pretenden que un buen número de las modificaciones fueron impuestas por Bizet con objeto de no escandalizar a los auditores; los otros, basándose en un conocimiento psicológico del hombre a través de sus escritos y testimonios, contienden que poseía una personalidad suficientemente fuerte para poder defenderse. De esto a deducir que no se debe representar lo que se ha encontrado detrás de las disputas, no hay más que un paso que ha sido alegremente franqueado.

Sin embargo, cuando se exhuma algún manuscrito de Debussy o de Ravel, el vocerío parece más discreto. Débese respetar la voluntad del autor, sí, pero ¿quién podría estar seguro de ella sin siquiera una sombra de duda? Nadie. Lo que cuenta detrás de este lío es, en realidad, la obra de Bizet. ¿Hubiera él permitido que se ejecutara su sinfonía descubierta en 1935 y que es hoy una de sus páginas más populares?

### *Génesis de Carmen*

Para aclarar las cosas ya es tiempo de recurrir a un cuadro cronológico de la situación: Bizet termina la composición de *Carmen* en el curso del verano de 1874. Los ensayos comienzan en octubre. Las *particelle* se copian a mano, (así como la partitura de orquesta descubierta por Oeser) y la primera edición de Choudens aparece hasta el 14 de marzo de 1875 bajo la forma de una reducción para canto y piano conforme al original (según se cree). Dos años después Choudens publica una nueva versión para piano y canto en la que incluye los recitativos de Guiraud y realiza varios cortes de acuerdo con la edición de 1875. Es ésta la versión que ha seguido proveyendo el editor. Poco después salió a la luz la partitura de orquesta, con los mismos cortes, más los intermedios coreográficos de *l'Arlesienne* y la *Jollie fille de Perth*.

### *La versión de 1875.-*

La lista de las variantes es muy larga: abarca 18 de las 27 escenas de la obra. Una comparación detallada podría obtenerse con el estudio de aquel cuadro. Me limitaré a lo esencial. Si se deseara regresar a la versión de 1875, precisaría restablecer dos importantes cortes: la escena y pantomima de Morales en el primer acto y los 71 compases que se le amputaron al duelo entre Don José y Escanillo. Aunque la escena de Morales no afecta la acción dramática, su restitución se justificaría desde un punto de vista musical. Morales se contenta con participar la entrega de una carta del amante a la mujer casada, en presencia del marido. Bizet añadió dicha escena para satisfacer la demanda del

intérprete de ese papel; suprimirla le resta plausibilidad al regreso inmediato de Micaela (figura en la grabación de Rafael Fruhbeck de Burgos). La orquestación se creía perdida, pero apareció en los archivos de la Opera. En el comentario crítico de su edición, Oeser propone la instrumentación original: sin embargo, la supresión de esta escena se remonta a la trigésima primera representación de los tiempos de Bizet.

El corte de la escena del duelo proviene igualmente de los tiempos del compositor y no de los de su reposición de 1883, como se ha afirmado. Ciertamente es que este corte hace incomprensible el comienzo de la escena, cuando Escamillo le dice a Don José: "Estamos mano a mano y nos jugaremos a la bella". La parte cortada comprende el principio del duelo, cuando Escamillo lleva las de ganar. Le perdona la vida a Don José, (fin del corte), pero se resbala y pierde su cuchillo. Don José gana entonces esta segunda partida, que termina con la muerte del torero, sin la intervención de Carmen. El corte debía responder a una necesidad de aligerar la música (la temática no cambia), pero no se justifica desde el punto de vista dramático.

Se debe, por fin, notar que en la versión de 1875 los papeles de Mercedes y de Frasquita se trasponen para el trío de las barajas.

### *La versión de Oeser*

La edición de Fritz Oeser recupera otros cortes anteriores al estreno de la obra. Su principal mérito consiste en restituir los melodramas en toda su integridad. Aun la grabación de Rafael Fruhbeck de Burgos, en la cual se realiza un enorme progreso en comparación con la versión de la sala Favart (grabaciones de Cluytens o Wolff) se quedó corta. Así, el melodrama que interviene entre la guardia que asciende y la que baja es una pequeña obra maestra. Desde el punto de vista dramático, el arresto de Carmen por Don José gana vigor con un mejor desarrollo; así como el coro a la llegada de Escamillo.

Oeser le confirió simetría al coro de los muchachos (16 compases de la guardia descendente que habían debido ser cortadas por razones escénicas, así como las sorprendentes modulaciones de los ocho compases, restablecidas en el ritornello final de este mismo coro). A este respecto precisa notar que Bizet parecía tener predilección por las formas simétricas inspiradas en el minué o el scherzo de la sonata clásica (A-B-A); demasiados cortes les daba un aspecto de cojera.

En el primer acto es necesario asimismo señalar dos importantes cortes que figuran en los números 4 (coro de las cigarreras), 6 y 8, los cuales indican en Bizet, o en aquellos que le metieron mano a su obra, un anhelo de concisión. Al principio de muchos pasajes los ritomelli orquestales debieron sufrir cortes, probablemente con objeto de facilitar los movimientos escénicos de las masas.

En el segundo acto la modificación mayor le corresponde a las coplas de Escamillo: en la versión original el ritornello que sigue a la primera copla parece trunca (grabada en la versión de Lorin Maazel). La versión definitiva aparece indisputablemente como una corrección musical de Bizet. La salida siguiente comenzaba con un coro difícil de cantar por los coristas de la época, lo que explicaría su desaparición. El corte final (14 compases) respondería al afán de concisión ya indicado.

El primer cuadro del tercer acto ofrece pocos descubrimientos (con excepción del duelo citado anteriormente): se trata sobre todo de modificaciones

orquestrales que no favorecen siempre a la última versión. En el segundo cuadro el coro "a dos cuartos" recibió la amputación de sus 15 compases finales. Por cuanto a los dos últimos números de la obra, pasaron por múltiples estadios antes de llegar a la versión publicada por Oeser, la cual se aproxima relativamente a la versión definitiva. La mayor parte de los cortes tenían por objeto facilitar la puesta en escena: los intermedios de la orquesta eran con frecuencia demasiado largos para mantener alertas a los protagonistas. Pero las variantes del final son más importantes: la parte de los coros en la arena ha sido vuelta a escribir y simplificar (la orquesta permanece idéntica). Por lo referente a la muerte de Carmen, la orquesta la comentaba con 5 compases de pujante cromatismo, que fueron suprimidos en la versión definitiva a favor de un encañamiento instantáneo con el último coro en la arena.

### *El verdadero rostro de Carmen*

¿Cómo descubrir el verdadero rostro de Carmen a través de estos cortes y variantes? Creo que es necesario colocarse al margen de la controversia musicológica. Nadie conoce los verdaderos deseos de Bizet. La versión original es seguramente de su propia mano, pero puede también considerársela como una fase intermediaria. ¿Deberá uno entonces orientarse hacia una *Carmen* a la carta? Es lo que hicieron Solti y Abbado en sus grabaciones, a partir de la versión original y al restablecer ciertas mejoras de la versión tradicional siempre que fuesen indiscutibles. Pero como todo permanece dentro de lo subjetivo, se arriesga uno a ver aparecer en el futuro, múltiples versiones diferentes de *Carmen*, apoyadas en ambas fuentes.

Por fortuna Fritz Oeser ha cometido un error que servirá ciertamente de parte unificadora. Su edición no permite hacer uso de las diferentes versiones de *Carmen*. Falta la escena y la pantomina del primer acto: éste fue relegado a un volumen anexo. Por otra parte, los pasajes restablecido por él no son siempre simples cortes; frecuentemente se trata de sustituciones (en el N<sup>o</sup> 6 17 compases de la versión original reemplazan 4 de la versión de Choudens, por ejemplo). Y el mismo problema se presenta con los cambios orquestrales. Los adeptos a una solución "empenachada" tendrán que disponer de dos materiales —Alkor y Choudens— para realizar "su" versión. Esta dificultad podrá, quizá, ser un obstáculo para versiones incoherentes que pudieran aparecer en el horizonte. Pero hay algo cierto (Solti y Abbado lo han probado): la condición en que se halla *Carmen* actualmente, si se toma la determinación de servir a la obra: una verdadera ópera cómica, antes que nada, que no podría chocarle a nadie en nuestros días al despojarla de cortes basados en las posibilidades de los intérpretes (coristas sobre todo) y de puestas en escena contemporáneas.

Traducción de Esperanza Pulido.

---

# LA TEORIA ESTETICA MUSICAL

## DE MIGUEL BUENO

---

ALBERTO PULIDO SILVA

Investigaciones Filológicas  
de la UNAM

---

Conocí al colega Miguel Bueno González como antiguo compañero de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde tuvimos el inmenso honor de ser discípulos de algunos de aquellos grandes transterrados españoles: Juan García Bacca, Ramón Xirau, Gallegos Rocafull, Agustín Millares Carlo, Juan David, Eduardo Nicol y otros tantos más; y de ilustres mexicanos: Samuel Ramos, Oswaldo Robles, las postrimerías de Antonio Caso y José Vasconcelos, Romano Muñoz, Samará, etc. Lo conocí, además, en calidad de miembro de las Mesas Redondas donde discutíamos hasta las tres de la mañana con otros compañeros ilustres de nuestra generación: Ramón Xirau, Ricardo Guerra, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, etc.

Cuenta la leyenda que las escuelas filosóficas, en México, nacieron en forma muy original: los martes, el más brillante y honesto expositor mexicano, el gran filósofo Don Antonio Caso, explicaba con todo su fuego y rectitud a los diferentes autores: digamos, Carlos Marx, Emmanuel Kant, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y otros. Los alumnos salíamos convencidos de la veracidad de las doctrinas expuestas. El jueves siguientes, el maestro Caso refutaba críticamente a los autores elegidos el martes anterior; pero ese día los alumnos se iban al cine Roxy que quedaba a unas cuantas calles de Mascarones.

Y así nacieron marxistas, existencialistas, tomistas, historicistas, neokantianos, etc.

Miguel Bueno fue discípulo de uno de los más brillantes expositores del neokantismo: el Dr. Guillermo Héctor Rodríguez (de la escuela de German Cohen), fue su maestro.

Conocí ampliamente al colega en el terreno filosófico, en el que tiene una numerosa y demasiado amplia producción; pero ignoraba sus ambiciones de crítico musical, de las que solamente me enteré más tarde.

El librito del que me ocupo ahora (*Estética de la Música y otros Contrapuntos*, 1960, Universidad Autónoma de México), comienza dentro de las teorías neokantianas, con una referencia indispensable que me obliga a coincidir con él. Dice que para "definir una verdadera estética (musical) hay que dirigirse a la obra misma, a su estructura, de acuerdo con las reglas y sistemas que rigen

la composición musical, teniendo como inalterable punto de referencia la noción de belleza... La estética debe erigirse sobre la base estrictamente formal que proporciona dicho análisis. La relación es el principio constitutivo de la música, siempre y cuando se le considere como un sistema orgánico de expresión y no sólo un juego tecnológico de sonidos”.

Después refuta la postura generalmente adoptada de hacer una apreciación demasiado objetiva de la música. Se cree que por brindarse el arte en una intuición e incidir directamente sobre la emotividad del espectador, “debe atenerse a ella cuando surge como un efecto de la vivencia, mas no como su causa, teniendo de base y antecedente las ideas estéticas y las formas de organización del compositor. El mensaje debe tener noticia de lo que significan tales funciones, no sólo técnica sino estéticamente... La estética musical es un paralelo con la técnica de composición; es ella misma vinculada a los motivos de expresión. La musicología es la verdadera estética musical, siempre y cuando no se agote en el estudio analítico de la técnica empleada... La musicología es indispensable a la estética y constituye su antecedente directo; para que se convierta en estética debe referirse a la función expresiva... haciendo el análisis expresivo en un verdadero arte y no combinación de elementos formales como en el barroco decadente, cuando los procedimientos tenían prioridad con respecto a la expresión y valía la habilidad de la inspiración auténtica del artista. En ciertas corrientes del arte moderno, se trata de manifestaciones postulantes en que se pierde el valor de la inspiración para quedarse con la sola técnica hueca e inexpressiva, frente a la auténtica función calológica del arte”.

Pensaba yo que iba a encontrarme con el purista neokantiano que conocí del arte por el arte y la finalidad sin fin, pero realmente ha cambiado sus ideas en un sentido positivo-realista, porque al entrar a detalles técnicos se equivoca no pocas veces. Y así nos habla con frecuencia de afirmaciones tales como que “la armonía proviene de la conjunta sonoridad de varias notas musicales, sobreponiendo sonidos en la escritura, de modo que su efecto sea lo más armónico posible. Asimismo, de que el instinto señala que el tiempo fuerte, con un movimiento descendente, firme, responsorial es masculino y el débil, o último, es señalado en movimiento ascendente, débil y con inflexión de pregunta”. También se ocupa del maravilloso fenómeno de la armonía natural y hasta del criterio de lo meramente agradable que impera en el sentido común estético.

Seguimos, pues, reconociendo que los antiguos puristas se convierten cada vez más al realismo; y de paso les volvemos a hacer la pregunta filosófica de que si el contenido del sonido es sonido, ¿cuál será el contenido del contenido de la música? Lo cual es un absurdo lógico y un proceso al infinito.

Por lo tanto, continuemos con las contradicciones de los ex-puristas: “...de allí que los instrumentos no sean meros vehículos de emisión física, sino también medios de expresión estética, desde el momento que cada uno produce una imagen tímbrica acompañada en la audición del correspondiente efecto de agrado. Se supone que todos los instrumentos tienen un sonido placentero y por ello se les ha reconocido como instrumentos musicales.”

De un salto pasa a otro capítulo titulado *La Teoría de la Música* que constituye, a su modo de ver, una síntesis del saber técnico y académico de la música (lo cual no es una teoría).

Por último, llega a un terreno de la estética en el que coincidimos, porque se trata de algo que fue mi teoría: *La Belleza como Lenguaje*. Ya se había hablado hacía mucho tiempo de que la música es un lenguaje, pero no de que la

Belleza, en sí, lo sea. Miguel Bueno dice: "Expresar lo inefable humano por medio de los elementos materiales de que se dispone. Dicha expresión realiza el milagro de convertir a la recóndita interioridad del espíritu en la forma externa y aparente que adquieren las obras, por virtud de su objetivación en la materia".

Me congratulo efusivamente de estas frases que me muestran, ahora sí, la conversión de Miguel Bueno desde el neockantismo al realismo. La concreción en el término propio con el que coincide, aparece en las siguientes líneas: "Conviene señalar aquí la necesidad que siente el músico de renovar sus elementos de trabajo para obtener nuevos efectos que ensanchen sus posibilidades de expresión; desde luego que un propósito como éste merece una consideración especial, ya que desea renovar la expresión estética, mediante la creación de *Nuevos Lenguajes*".

Una última cita es la siguiente: "Así abordamos una cuestión que se ha reconocido en forma unánime y cuya inclusión en nuestros comentarios es de capital urgencia, a saber: *La Música como lenguaje*".

Termino con la profesión de fe de mi concepto realista sobre la filosofía y en especial sobre la estética musical. Si el contenido de la música no tuviera un valor significativo y comunicativo de vivencias personales de los más diversos tipos: sociales, políticos, religiosos, pedagógicos —y aun especulativos—, no valdría la pena consagrar toda una carrera, cuya duración es de largos años, para que el alumno, y más aun, el alumno moderno, con sus inquietudes de todos los tipos que señalamos antes, el que se rebela "con causa" ante los falsos valores, y al que no es posible engañar, consagre su vida entera a esa hermosa carrera, pero tan celosa y exhaustiva como es la Música.

---

# PEDRO SAENZ Y "CELOS AUN DEL AIRE MATAN", DE JUAN HIDALGO

---

ALFRED E. LEMMON

Universidad de Tulane

---

El distinguido compositor argentino, pianista y clavecinista Pedro Sáenz, quien fuera durante largos años director del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" de Buenos Aires, recibió de la Fundación *Hispanic Music* de Madrid la fascinante petición de reconstruir la primera ópera española titulada *Celos aun del Aire matan* de Juan Hidalgo (c. 1600-1685), sobre un texto de Calderón de la Barca. Para deleite de todos el maestro ha llevado a cabo el encargo con gran éxito. El descubrimiento de esta ópera le fue debido al musicólogo José Subirá, quien halló el manuscrito del primer acto en el palacio de Liria, de los duques de Alba de Madrid. Subirá publicó dicha porción de la obra en 1933, con gran regocijo general. Nueve años después Freitas Blanco encontró la obra completa en la Biblioteca Municipal de Evora, Portugal. Pero sería Sáenz quien poseedor de una personalidad multifacética, reconstruyera la ópera. Con una particular combinación de disciplina y talento ha transformado la esquemática notación del siglo XVIII en sonoridades vivas, completas. Sus armonías recrean los apropiados colores orquestales y el aspecto formal de la obra.

Para su proyecto contó con la colaboración del especialista calderoniano José Guillermo Valdecasas. De acuerdo con el maestro Sáenz, quien muy amablemente me concedió una entrevista en su apartamento madrileño, fue indispensable llevar a cabo algunos cortes en el frecuentemente repetido texto. El señor Valdecasas trabajó muy intensamente con Sáenz en esta especial tarea de reducir y adaptar el texto calderoniano.

Al escuchar las selecciones tocadas en el piano por el maestro Sáenz, se pudo percibir de inmediato la razón por la cual muy poco después del estreno de la ópera en Madrid, en 1660, el emperador Leopoldo de Austria le pidió a su embajador en Madrid que obtuviera y le enviara una copia de la obra lo más pronto posible. Los cortos preludios, interludios y posludios brillantemente compuestos por el maestro Sáenz, dan relieve a las varias secciones vocales. Con

diestra escritura, introdujo motivos de las arias, una de las cuales es tratada en forma de fuga. En otra usó muy efectivamente las castañuelas.

Pronto tendremos oportunidad de escuchar esta ópera con su orquestación completa: flauta, oboes, corno inglés, fagotes, trompas, arpa, clave, trompetas, trombones, guitarra, órgano, timbales, castañuelas, pandereta y cuerdas. El teatro Colón de Buenos Aires haya anunciado su estreno en 1981. Asimismo, se ha demostrado interés en una producción escénica y aun en una grabación que se llevaría a cabo en varios países europeos, aparte de España.

Entre los interesados en esta "ópera española" está Teresa Berganza, la notable soprano española, para quien el propio Pedro Sáenz escribió un grupo de canciones, por encargo suyo.

Como Conferenciante e Investigador\* de la Universidad de California, el distinguido musicólogo norteamericano (segundo músico en recibir tal honor, después de Schoenberg) Dr. Robert Stevenson, ha sido el primer latinoamericanista agraciado con tan importante distinción. El 16 de abril del presente año el Dr. Stevenson presentá en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA) la reconstrucción que llevó a cabo de *la Púrpura de la Rosa*, la primera ópera escrita en el Nuevo Mundo, Tomás de Torrejón y Velasco, la escribió en Lima, Perú en 1701, sobre un texto de Calderón de la Barca.

Con la producción de estas dos óperas, 1981 será un año en el que se habrá dado un gigantesco paso en el campo de la música antigua española y latinoamericana.

\* El título de este honor es: *Faculty Lecturer*, que traducido libremente significa: Conferenciante para la Facultad de Profesores de la Universidad de California (T).

---

# V A R I A

---

---

## CORRESPONDENCIA ENTRE LAN ADOMIAN Y GEORGE ROCHBERG UNA POLEMICA

---

Con motivo de la publicación del primer tomo de *La Voluntad de Crear* de Lan Adomian (véase p. 32), hallamos entre su correspondencia con grandes músicos internacionales una polémica tan interesante entre dos distinguidos compositores, que pedimos (y obtuvimos) permiso de los editores (Difusión Cultural de la UNAM) para publicarla en este número de *Heterofonía*.

Lan Adomian no necesita introducción, pero sí su corresponsal y colega Charles Rochberg quien, pese a ser un distinguido compositor, no es conocido en México.

CHARLES ROCHBERG, compositor y musicólogo norteamericano, nació en 1918. Se graduó en la Curtis de Filadelfia. Después estudió en el Conservatorio de París y ganó el Premio de Roma. Como obras mayores tiene en su haber un *Concierto para Violín y Orquesta* y un gran número de composiciones para música de Cámara. Actualmente es Director del Dep. de Música de la Universidad de Pensilvania. Entre sus preseas ha obtenido el *Premio Gershwin* y el del Disco de Hamburgo. Conoció a Lan Adomian en 1957 y ese mismo año se entabló una correspondencia entre ambos, cuyo interés merece capítulo aparte.

De George Rochberg, 8/IX/1957

Querido Lan: Recuerdo vívidamente *Tamayana*. Si puedes pasarla a tinta y sacar unas copias podrías enviarla. Encontré de lo más estimulante nuestra discusión de los 12 tonos, pero siento decepcionarte y decirte que estoy más convencido que nunca de que para mí esta es la manera de trabajar. Es el enfoque técnico perfecto para lo que me imagino y para lo que oigo como un *fenómeno acústico*. Es, como el aire y el agua, una atmósfera natural en que me muevo, aunque me doy plena cuenta de que hay otras atmósferas tan naturales para quienes las habitan. Será bueno saber de tí, con noticias de México y de tus actividades... George.

De Lan Adomián 16/III/1960

Querido George: ¡Más vale tarde que nunca! ... Deseaba anunciarte la terminación de mi *Segunda Sinfonía*. Ya está: completa, difícil. Ahora a copiarla (¡qué horror!) por la noche y durante el día; la Sexta, la Tercera, la Cuarta (obra breve), la Quinta (coral), en varias etapas de desarrollo ... Lan.

De G. R. 8/X/1961

Querido Lan: Fue bueno saber de tí Por aquí han pasado muchas cosas... Dejé Presser. ese "negro agujero de Calcuta" y tomé la dirección del departamento de música de la Universidad de Pensilvania. Mis obras parecen tener demanda, a juzgar por los estrenos en estos tres últimos años. Para mí, lo más importante fue la concesión del Premio del Disco, de Hamburgo: *Segunda Sinfonía*, y Columbia Records lanzará el disco; la filarmónica de Nueva York la estrenará. Acabamos de regresar de Nueva York, en donde estrenaron mis "Blake Songs". Se repetirá aquí el 13 de octubre... Tu académico *cum laude*, George.

De L. A. VI/6/1969

Querido George: Este es *el día* en que intento recobrar gracia ante los ojos de todos mis amigos, demasiado pocos. Olvidé decirte que me he casado con una madrileña. En cuanto a mí, un día más y habré acabado el primer acto de una ópera sobre un texto de Moravia; luego una obra para piano y orquesta para Badura-Skoda. Desde que viste mi copia a lápiz de *Tamayana*, en 1957 (no dodecafónica) he escrito siete de ocho sinfonías, tres cantatas, un cuarteto de cuerda, una obra para percusión, canciones, una transcripción de *Ofrenda Musical* y de la *Cantata 140* para gran coro y orquesta completa. La obra culminante de este período de 10 años: una obra para orquesta "a cuatro" dos pianos, celesta, 28 instrumentos de percusión y por primera vez en la literatura sinfónica, 12 flautas. La obra fue estrenada en septiembre pasado. El título es *La Matin des Magiciens* y, a pesar de todo, el arsenal de *tome clausters*, glissandi simultáneo de los 12 tonos, polirritmia, la obra fue bien recibida. En donde tengo problemas es en la cuestión de ¡un editor!... Lan.

De G. R. 31/V/1973

Querido Lan: Este ha sido un buen período, con mucho trabajo realizado y muchas presentaciones de mis obras. Disfruto francamente de esta "prosperidad artística", pero sigo recordando que lo único que realmente importa es la obra en sí misma. un viejo principio que siempre sostuve y que me ha mantenido vivo estos años. Por favor dime qué estás componiendo y cuál es la situación para tí en México... George.

De L. A. 4/III/1974

Querido George: Llegaron tus dos discos y al fin tuve la oportunidad de escuchar tu música. Y ahora viene la parte difícil de esta carta: estoy confuso

por las "Variaciones", ¿por qué? De cuando en cuando doy una conferencia ilustrada acerca de mi música: "la música" y en especial la música instrumental no puede explicarse. Luego sigo y hablo principalmente acerca de cómo llegué a componer esta u otra obra; cómo un "hallazgo" me envió por una tangente, lo cual da a la composición algo inexplicable. Así, para mí, lo importante en el proceso de la composición es una especie de misterio, o "un momento mágico", pues los comienzos de la música fueron "mágicos" ¿No?

Que después de 25 años de serialismo sientas que *éste* no es el camino para tí, no me sorprende. Tus razones humanísticas para cambiar el curso de tu música son muy válidas. De lo que no estoy tan seguro es del "retorno" a Beethoven y Mahler. Quizá, sí, a la música de compositores muy anteriores (Gesualdo, Josquin, Machault, Canto Gregoriano que es herencia de los templos de la antigua Judea, Monteverdi y otros tantos). Pues, a fin de cuentas, desde el último Beethoven, el último Mahler (también Wagner) las semillas del dodecafonismo serialista ya estaban allí. Así sentí que el "movimiento" en cuestión estaba fuera de "tono" con lo que le precede y le sigue. Naturalmente, podría decir que solamente hay dos clases de música: "buena o mala".— De acuerdo en casi todo lo que dices en la cubierta del disco. Para mí, la cuestión de tonalidad no es de primera importancia. Es posible escribir atonalmente y dar el *sentimiento de tonalidad*. Lo que es importante es la *postura* del compositor, o como tú dices el *gesto*. El *pulso rítmico*, el contorno, las cosas que dan vida a una composición y no la calidad *amorfa* del serialismo. Desde luego, ha habido excepciones: *Moisés y Aarón*, *Wozzeck*, *Lulu*, pero estas son obras teatrales y allí entran otros parámetros: la voz, el gesto humano, la acción. Estas son *mí*s consideraciones, pero, una curiosa coincidencia: Boulez también abjura del serialismo, pero no desde un punto de vista humanístico. Te molestaré con unas cuantas citas suyas: "En música la substancia intelectual está bajando", "creo que en los años 50 fuimos demasiado lejos desde el punto de vista intelectual y el resultado fue el cansancio que ahora conocemos". Desde 1975, Boulez dirigirá investigación musical en el Instituto Max Plank; "al final se halló la importancia del trabajo en equipo". "La música que recibo para dirigir tiene algún valor, pero muy poco". "Quisiera tener la mentalidad de los compositores del siglo XVIII, que no se preocuparon de lo que había ocurrido antes de ellos". Bueno, la idea es que en el Instituto Max Plank el equipo de Boulez llegará finalmente a la "nueva música". Tú ves, George, a mí nunca me gustaron las obras de Boulez: siempre sentí que eran el producto de un tremendo cerebro, pero esto era todo. No hay duda que tu cuarteto está excelente e impresionantemente bien escrito. Salvo por el movimiento en cuestión ¡me gustó muchísimo! Ahora en cuanto a *Tableaux*, ninguna reserva de ninguna clase. Es una obra para envidiar; envidiar en el buen sentido de la palabra. Y me da sensación de alivio en nuestro Sahara contemporáneo de composición musical: es fresco, tiene fantasía, magia y todas las cosas que me gustan en la música. Su calidad teatral es lo mejor. A veces pienso que durante varios períodos la composición es una especie de Mesalina, que pasa de una casa a otra. Luego, hay épocas en que la Mesalina encuentra un hogar: iglesia, teatro, ópera, ballet y entonces se tranquiliza y es cuando la destreza, el talento y la imaginación están al servicio de un fin determinado, hasta que la Mesalina escapa en busca de nuevas emociones... para regresar de nuevo a casa y saber dónde va a ir (la música). Puedo estar equivocado, pero la disciplina de trabajo encaminado a un fin definido es muy útil, en la tarea de componer música "pura"... Lan.

De G. R. 81III/1974

Querido Lan: Me alegro mucho que *Tableaux* te gustara tanto. En cuanto al cuarteto y en especial las "variaciones", lo único que puedo decirte es lo que siento ahora. Creo que donde diferimos en nuestra manera de ver los desarrollos del siglo XX es que yo ahora los veo ... como un gran error cultural, una equivocación, una mala dirección. El serialismo no fue la salida de la tonalidad o el cromatismo controlado por medios tonales. Fue un esfuerzo para crear una forma de "esperanto", un invento intelectual sin idea auténtica de la manera en que trabajan nuestros oídos. Lo intentamos; hallamos ciertas cosas de valor limitado. Ahora tenemos que volver a lo principal, a "hacer música". Incluso la "exploración del sonido" tiene sus límites a los cuales se llegó con el *cluster microtonal*. En vez de *minimalismo* yo quiero, necesito, maximalismo, la paleta más rica de gestos y artificios en vez de la más pobre. En realidad, no me interesa sonar como Beethoven, pero quiero escribir música serena y noble. El cromatismo es una "olla a presión", incluso en Bach. Envíame alguna obra tuya para que la oiga... George.

De G. A 121VIII/1974

Querido George: Tu carta... apresuradamente escrita. Tu tono era un poco demasiado categórico ¿no crees que tu rechazo del cromatismo, incluso en Bach, podría ser el mismo caso de vaciar el bebé con el agua de la bañera? En cuanto a maximalismo frente a minimalismo, estoy de acuerdo, pero hay lugar para los dos. Ocurre que el serialismo nunca me interesó: a la pretensión de que traía al mismo tiempo organización y libertad a la composición, mi respuesta fue siempre: traía más rigidez. Así, me mantuve alejado de él. La idea de los 12 tonos la he encontrado útil a veces como un *artificio episódico*. Lo mismo me ocurrió con el serialismo integral (Boulez y Co.). Sí, yo también estoy interesado en formas grandes. El timbre me viene de modo natural. Soy un colorista nato. Desde hace muchos, muchos años, estoy plenamente convencido de que tu generación y la mía (tengo 69 años) somos (espero) como el fertilizante para los compositores de generaciones por venir. Sigo (seguimos) componiendo música, porque si no lo hiciéramos ¿qué haríamos? Así, sigo... y estoy lleno de proyectos. Lo que más me interesa es el teatro musical. ¡No Kagel! Quiero decir ¡OPERA! Cierto que es un medio más difícil, pero muy satisfactorio, en especial si se consigue una producción. En este medio, todo va y a mí me gusta todo... la forma me viene de manera natural... Lan.

De G. R 27/VI1975

Querido Lan: Me alegró mucho saber de los premios que ganaste. Es una noticia estupenda. Desde luego, cuando llegaron tus cintas las escuché con gran interés. Y no se trata de sentirme "crítico" acerca de lo que oí. Sabes que todo mi acercamiento a la música ha cambiado radicalmente de modo que, aunque conservo mi interés por lo que hoy hacen tú y otros compositores, me encuentro incapaz de responder en la forma que lo hacía a la música "contemporánea". Puedes hallarlo difícil de aceptar, pero el siglo XX terminó desde 65/70 y estamos en un nuevo período en que la música tiene que recobrar su conexión con el pasado, usar lo que es útil de los últimos 70 años y reestructurarse conforme

a las necesidades humanas. La búsqueda del sonido, por el mero sonido, la expresión de estados psicopatológicos, el dominio del sistema y del método . . . todo esto (creo) que ya pasó y un arte más rico, grande, más sano, desea emerger. Me doy cuenta de que la manera anterior continuará algún tiempo, pero el cambio ha empezado y ya no nos avergonzará escribir melodías y producir música que dé placer. Un joven amigo compositor me recordó recientemente una carta que Mozart escribió a su padre, en la cual describe la clase de música que deseaba escribir: "una superficie placentera", "una armazón sabia". Un violinista que toca en un cuarteto habló no hace mucho de la superficie "meliflua" del último cuarteto de Beethoven. Pero ¡qué increíble arte y pensamiento "bajo" esa superficie! Para mí el lenguaje de la música no está condicionado por el lado material, sino por el lado expresivo, espiritual. Un compositor es, a fin de cuentas, un "músico" y surge la pregunta: ¿puede uno abandonar la claridad de ideas, de línea, de movimiento y de pensamiento y seguir siendo un músico? No debe permitirse que los tiempos que vivimos redefinan nuestra función, como ocurrió en los primeros días del siglo. No quiero entrar en polémica, sólo tratar de decirte por qué me resulta difícil comentar tu música, pero sabes que continúes deseándote sólo lo mejor de lo mejor . . . George.

De L.A. 26/IX/1975

Querido George: Recibí un anuncio de estéreo CRI. Felicidades por los nuevos discos. Estoy empezando a captar el movimiento de las "Variaciones" . . . Lan.

De G. R. 17/XI/1975

Querido Lan: Me alegra que el tercer movimiento comience a llegarte. Para mí el punto real es que el siglo XX ya terminó y que lo que nos queda es la necesidad de relacionar el "viejo" pasado con el "nuevo" pasado, de modo que *todos* nuestros sentimientos (musicales y otros) tengan una oportunidad de revivir. La *única* cosa que nos dio el siglo XX fue la capacidad para ver nuevas conexiones y posibilidades entre las cosas más diversas. Todo busca un nuevo equilibrio y, si no podemos lograrlo, el arte de la música es muy cuestionable. Es estupendo que sigas trabajando: *sempre avanti*. Deberíamos ser todos Picassos, Matisses, Haydns, Verdis . . . George.

De L. A. 8/XII/1975

Querido George: Tu carta me gustó mucho. No recuerdo qué cintas te envié ¿Estaba *Le Matin des Magiciens*? ¿la obra con 12 flautas? Es la única obra en que me atuve a 12 tonos y muchos episodios seriales. Fue presentada ante un público que vino a escuchar Mozart, Chaikovski, Mussorgski . . . y tuve que saludar tres veces. Quizá esto tiene que ver con la naturaleza de los amantes de la música mexicanos. Así, viene esta pregunta: En primer análisis ¿quién puede pronunciarse en cuanto a la aceptabilidad de una música dada?: ¿los críticos? ¿los musicólogos? ¿los fanáticos de los conciertos? Más bien creo que la aceptación final o el rechazo está en manos del gran público. En mi catálogo hay dos obras que tratan de los campos de concentración nazis. Son muy disonantes, y, sin embargo, el público las aceptó. Sí, mi querido George, hay muchas preguntas que no tienen una respuesta fácil . . . Lan.

---

# MUSICA Y LITERATURA

---

Con este número iniciamos una nueva sección: *Música y Literatura*.

A partir de la era romántica, algunos de los grandes escritores: novelistas, poetas, comenzaron a escribir acerca de "música y músicos". Músicos inventados por ellos, o camuflados; poetas, prosistas que entraron a terrenos musicales guiados por sus propias intuiciones, y sensibilidades. Tratándose de poetas, nos brindan a veces una especie de música de las esferas: la música de sus versos, aunada a la música de nosotros. Los prosistas dejan correr la imaginación y suelen alcanzar aciertos notables. Otros se convierten en críticos musicales, como Beaudelaire, Edgar Allan Poe, Bernard Shaw (escritor y músico). Grandes novelistas, como Proust, Thoman Mann, André Gide (también estudió la música), poseían sensibilidades tan notables, que ningún músico podría escribir sobre su arte con la intuición de ellos, porque la intuición es impropia del compositor y del intérprete profesional.

El material con que contamos en este terreno es tan vasto que no es posible agotarlo rápidamente. Los cuatro poemas que transcribimos ahora fueron publicados en el número 6 de la revista *El Zaguán*, magnífica publicación literaria que ignoramos si seguirá en circulación. Vayan, pues, estos cuatro poemas a guisa de introducción. La R.

La importancia de estos poemas radica en el hecho de que retratan las impresiones producidas por la música en literatos que, aparentemente, carecen de formación profesional o especializada.

El hecho de que muchas de ellas sean totalmente opuestas a las reacciones de los músicos e incluso a los que algunos autores indicaron (como en el caso de la Cuarta Sinfonía de Mahler) no hace sino reforzar su interés J. V.

## EL ULTIMO STRAVINSKI ESCUCHA AL ULTIMO BEETHOVEN

*Alfonso René Gutiérrez.*

"Al final sólo escuchaba  
Los cuartetos póstumos de Beethoven.  
Algunos, los poníamos tanto que  
Sólo podía oírse la aguja sobre el surco".  
Ella sonrió  
Al tocar apenas su mejilla  
Te veo sobre la cama, bajo el techo  
Aéreo como pluma, tu alegría  
Brillando a través del dolor. Has sido purgado

De todo yo que no sea tu transparente  
Inteligencia, por donde hace la música girar  
Sus discos furiosos. Con fruición  
Miras la ira de Bethoven, los golpes  
De martillo que puntean las cuerdas, que escapan  
En alas figurando horizontes, burlándose de  
Los aullidos que fueron su cabeza  
Las barras destempladas de la sordera

El sólo sabía

Que una música manaba  
De la cuenca de su cráneo, y al ver las cosas producía sonidos: por ejemplo,  
Paseando por Wiener Wald  
Un día claro de primavera, vio a un pastor  
Tocando su flauta contra la colina.  
Sabía que el tono estaba porque lo veía  
Tocar contra la colina.  
Y bajando por los campos hacia el valle  
Vio romperse los címbalos bajo los riscos  
Donde chocaban témpanos fundiéndose sobre el río: en lo alto vio  
Al viento pulsar las cuerdas del arpa de los sauces  
Contra un cielo de bronce

Sus ojos se volvieron

Ventanas por las que atrapó  
En paisaje todo sonido

Arriba

Un bajo de montes escarpados, un pájaro, un violín  
Delinean una curva, una espiral, afinan  
En el vidrio cortes de diamante, parábola  
Atrapada en el ojo que oye. Vuela  
Hasta que al fin la línea se disuelve

En esta vasta luz en donde el que percibe  
Se funde con lo percibido,  
La música con el que ve

Beethoven

Liberado a la visión de la sordera,  
Stravinski de su agonía en esa música

### A JUAN SEBASTIAN BACH

*Antonio Santisteban*

Preparemos un espacio flexible y duro  
que soporte la visión angélica  
ante los coros de lumbre  
cuya alabanza asciende al Señor  
En esta orilla del abismo  
un tiempo tendamos en torno al corazón del hombre;  
en torno al corazón,  
pues en verdad nuestros ojos valen menos.

*Luis Javier Herrera*

También la música te escucha.  
Gira el disco  
en el iris de la noche  
elevando cantos  
hilados por errantes estaciones  
Ella misma  
siempre que la aguja vuelve  
sobre el surco de los años.  
Blanco  
teje bajo el arco  
un nítido concierto  
inmutable  
en el halo que la envuelve.

CUARTA SINFONIA DE MAHLER

*Manuel Ulacia*

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar al espejo  
sin porvenir de la muerte

*Manuel Altolaquirre*

PRIMER MOVIMIENTO

Las ánimas de los niños muertos bailan entre la niebla. El valle detiene la noche pintándose de violeta. Atrás el sol enciende las nieves celebrando el día, todos los elementos sostenidos por hilos invisibles. Un pájaro cruza el aire y se posa en la rama de un árbol. Dos venados encuentran sus astas invernales en el frío jardín, allí donde la vida comienza. El pasto seco entre las líneas de acero se prolonga en la distancia. Un niño descubre su sombra, camina tratando de alcanzarla, la sombra crece, se adelanta, se incorpora al llegar a un plano vertical, descansa en el suelo. La niebla se hace aire. El nuevo día baña de luz el cielo.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Verde y espeso, el aire se filtra en las hojas de los árboles viejos. La superficie del estanque refleja el cielo: entre nubes y lirio acuáticos el sol brilla en la mañana, persigue a un muchacho que caminando por los rieles se mira en el espejo. Un pato sumerge la cabeza en el agua, rompe la imagen, rompe el espejo. La sombra sigue adelante. Nace el recuerdo. El pato saca la cabeza del agua, continúa su paseo.

### TERCER MOVIMIENTO

La sombra ha llegado a su origen. Melodía. Los trigos se han vuelto pan, y el pan en migajas horadando el vacío. Sigue el movimiento. El viento agita las ramas de los árboles —las olas en el mar repitiéndose una tras otra hasta llegar a la arena— y en las dunas escribe el silencio. Un hombre camina por una vía pisando su sombra. Los zapatos golpean las piedras del camino. Alza la vista. En el horizonte las nubes se tiñen de naranja.

### CUARTO MOVIMIENTO

Tarde de otoño. La memoria de los reflejos en el río oscurece el camino, cambia las imágenes cuando las hojas caen. El vacío se posa donde descansa la luz un árbol seco. Entre sus ramas desnudas un violín filtra los sonidos. Una voz aparece golpeando los sentidos. Anuncia la muerte. La desdobra llenando los espacios de una habitación. Un cuerpo se pierde en el horizonte. Su sombra queda atrás. El día se funde con la noche. Otro hombre desde una ventana mira en silencio la luna y los rieles.

---

# LIBROS

---

Por E. Pulido

INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW, Robert Stevenson, Editor, Vol. III, Los Angeles, California, Otoño 1960, No. 1. 117 pp.

Como esta revista musical suele contener hasta 117 páginas, cual es el caso del último volumen recibido, debe forzosamente entrar en la presente Sección.

En tan rico volumen, hay seis artículos de fondo. Con excepción del segundo y el cuarto, proveniente este último de la pluma de Paul Borg, el resto le pertenece al prominente, infatigable y ejemplar musicólogo Dr. Robert Stevenson único editor y responsable de esta necesaria revista, cuyos ejemplares serán tan escasos como 'clásicos' en el futuro, ya que en el presente no conocen rival dentro de su categoría.

Dichos artículos de fondo son los siguientes: Catedral de Quito: *Cuatro Siglos. Publicaciones de la National Library en Brasil, Perú y Venezuela. La última Frontera Musicológica. Música catedralicia en la América Colonial. Miscelánea de Jacaltenango: Revisión de un Catálogo Paul Borg*). *Musicología Mexicana, 1980. Santiago de Murcia: Reseña crítica*. Podría meter la mano en el fuego al asegurar que los dos *Tributos* iniciales fueron escritos por el Dr. Stevenson: *En el 75 Aniversario de Carleton Sprague-Smith y Samuel Rubio, en el Cuatrigésimo Aniversario de su Ordenación*. Y no iría muy lejos al asegurar que toda la revisión de libros le pertenece igualmente (su capacidad de trabajo no tiene límites). Así como la necrología final, dedicada a *Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar*, de quien la propia revista IAMR había ya revisado *El archivo Musical de la Catedral de Bogotá* del fallecido musicólogo colombiano. La IAMR reproduce dos artículos de *El Tiempo* de Bogotá que contienen datos valiosos acerca de Perdomo Escobar.

De este apretado conjunto de prominente información musical latinoamericana, *Heterofonía* tuvo la suerte de publicar una traducción del dedicado a *Santiago de Murcia* que honró nuestra revista en su número anterior. Y ahora entresacamos la nota relativa a *Carleton Sprague Smith*, por tratarse de un musicólogo que tuvimos el gusto de conocer en Praga, muchos años hace, cuando él y la autora de estas notas fuimos los únicos invitados de la otra parte del "charco" allí presentes y participantes en el primer *Festival de Primavera* de la capital checoslovaca, después de la Segunda Guerra Mundial.

Dice Robert Stevenson (porque, repito, estoy segura que él escribió la nota) que Carleton Sprague Smith "es un nombre atado a la música de este Hemisferio" Es un neoyorkino nacido en 1905, del que dice Stevenson que "no hay otro musicólogo americano más ecléctico que él, porque ningún otro ha catalizado un número mayor de proyectos de publicaciones y bibliotecas; ningún otro ha

combinado más profusamente el entusiasmo de mecenas y ejecutores con innata discriminación proveniente del saber erudito. Nadie ha poseído una cantidad mayor de lenguas habladas y escritas con fluidez. Nadie de tan señorial abo-lengo ha servido más noblemente a individuos de todas las clases, clanes y cre-dos". Se menciona en la nota el rango de sus antepasados y sus atributos cul-turales en el foro y en las letras. En estas últimas se distinguió la madre de Sprague Smith, autora de una *Remembrances* (Memorias) que contienen datos valiosos acerca de su familia y amigos. Entre éstos resaltan los dedicados a su propio hijo Carleton, de los que el autor reproduce un sumario de gran interés

*Heterofonía* y su directora se unen a este homenaje del Dr. Stevenson y la *Inter-American Music Review* a Carlton Sprague Smith, quien fuera también director de la Biblioteca Pública de Nueva York, de la que guardamos recuerdos imprecaderos.

LAN ADOMIAN, *La Voluntad de Crear*, Tomo I. Universidad Nacional Au-tónoma de México Textos de Humanidades/24. Difusión Cultural, México, 1980. 231 pp.

Al comentar los libros póstumos publicados por las viudas de Ives y Mahler pensé: ¡"Que privilegio para un gran hombre el de haberse desposado con una gran mujer!" El caso se repite ahora: Lan Adomián falleció, dejando a María Teresa Toral, su amada compañera, en angustiosa soledad, pero con una he-rencia espiritual e intelectual que ella se ha impuesto el deber de darla a co-nocer a todos aquellos que queramos recibirla y usufructuar de su magnífica riqueza.

Con su acostumbrada sapiencia, pericia y minuciosidad, María Teresa reunió todo el material musical y gráfico de su esposo (¡el orden que reina en aquellos repletos anaqueles en la estancia de música de Lan!), y después de revisarlo y traducirlo (él escribía generalmente en inglés), lo entregó a Difusión Cultural de la Universidad que le había ofrecido publicarlo.

Salió ya de las prensas el primer tomo: edición preciosa y editada con refinamiento. En la portada luce el *Violinista Verde* de Marc Chagall, como símbolo de lo entregado por el libro. Dividido en dos partes, la primera está dedicada a un diario íntimo y muy peculiar, de un gran músico y ser humano. Trece páginas de grabados dividen esta primera parte de la segunda: La Vida musical de Lan Adomián, vista a través de su nutrida correspondencia con algo de lo más granado entre los compositores y otros músicos de nuestros tiempos.

Pero todo esto va precedido de tres especie de preludios que, ensamblados, se complementan:

a) En una cuartilla y media *Luis Rius* condensó ricamente su presentación del personaje básico: un "Hombre que fue, en efecto, excepcionalmente solidario de otros hombres y de las causas que consideró importantes y justas, lo mismo en el terreno político-social que en el artístico y aun en el más privado y afectivo"...

b) Una introducción de *Claude Gandelman*, miembro de la Facultad de Música de la Universidad "Ben Gurion", Beer-Sheva de Israel, quien presenta a Lan Adomián, el músico compositor, con emotivo afán de hacer resaltar sus va-riadas características. "...Lan era antidogmático y generoso en la vida como en la composición"...

c) Una sucinta biografía dedicada al artista y al hombre con quien com-partió *María Teresa Toral* los últimos años de su vida espiritual y artística,

porque ella, aparte de poseer una mente científica, es también artista por los cuatro costados, como lo revela su vasta producción de espléndidos grabados. Aparte de proveer informes valiosos sobre la vida de Lan, anota las ocho sinfonías y aquella gran cantidad de obras mayores y menores de su producción, lamentándose de que hubiera muerto "sin haber podido oír toda la música que compuso".

Lan escribió su Diario con el seudónimo de Jakob Krasovin, que es traducción libre de su verdadero nombre Jakob Weinroth (después lo cambió al hebreo Adomián). Lo tituló "Las entrañas del caballo", por un caballito de cartón que le regaló su padre cuando tenía tres años y que, metido debajo de una cama, destripó para ver lo que tenía dentro de la panza (¡sólo aserrín!).

YANIA (diminutivo de Jacobo) escribe su diario casi siempre en tercera persona y sigue haciendo descubrimientos desde la edad de 66 años, cuando comienza a redactarlo. De allí su peculiaridad y encanto, porque al remontarse a su niñez y orígenes judíos, a su río Dnieper, al pueblo de Ucrania donde nació, a sus padres, abuelos, hermanos, amigos, proyecta la frescura sonriente del niño y del adolescente. Detesta la cronología y adopta un plan de encadenamientos y desencadenamientos con un desenfado extraordinario.

Inicia su diario con un bosquejo de trabajo; pero luego de echarlo a rodar se olvida por momentos de él y da rienda suelta a su emotividad descriptiva.

Es, en realidad, la autobiografía de un artista que de pequeñín que era, pasa súbitamente a la edad madura, para regresar a la infancia, crecer a ojos vistas, hacerse músico, lanzarse a la Brigada Lincoln en España, lavar platos en Nueva York, "descubrir" a María Teresa en México, adquirir la ciudadanía mexicana y todo lo demás que, por sabido, no se repite ahora.

El Diario suele abrirnos ampliamente el alma del autor, como esas reinas de la noche de Cuernavaca que para contemplar su increíble "eclosión" (y perdónese el galicismo, pero es insustituible) precisa sentarse ante ellas durante todas las horas nocturnas. Apenas comienza a presentirse la aurora, la reina de la noche inicia su agonía y muere encerrada en sus pétalos. No así el Diario de Adomián

Vamos pues, conociendo paso a paso a Lan-Yania como artista y como "hombre bueno", (así le llamó María Teresa en su "preludio"), y deteniéndonos un poco en episodios de México, como cuando regaló a su esposa con "Siete hojas de Termarí", de las cuales extrajo dos notas que formarían "valientemente" una frase para *Clavurenito*.

¿Quién era este *Clavurenito*? Un cuadro de la artista grabadora, bautizado así por Lan. Ese nombre le daría a la pieza que estaba escribiendo para Paul Badura Skoda (Svoboda), a los 68 años de edad. Le teme a la llegada de los 70, pero se sigue conservando juvenil y fuerte. Ha ganado dos primeros premios en sendos concursos mexicanos de composición y otro más en Israel.

De acuerdo con el dicho, "Nunca es tarde el bien si por fin llega" (Lan parecía todavía joven a los 71 años), se decidió entonces a solicitar una beca Guggenheim y la obtuvo sin tropiezos. No salía de su asombro y así se lo comunicaba a todos sus amigos. ¡La Guggenheim a los 71 años de edad! Caso inusitado, pero perfectamente comprensible en casos como el suyo. No debemos olvidar que hay jóvenes viejos, pero también (y cada día con más frecuencia) viejos jóvenes, quienes suelen poseer una experiencia tan preciosa como la resumida por la persona de Lan Adomián.

Ora niño muy pequeño, ora adolescente, ora adulto, ora avanzado en años, mantuvo siempre la mirada triste y profunda de la criaturita que era cuando le tomaron la primera de las fotografías suyas del grupo gráfico que separa el Diario de la segunda parte de tan fascinante libro.

Esta segunda sección se compone de cartas y extractos *En el Mundo de los Músicos*. Es la correspondencia muy nutrida de Lan Adomián con una gran cantidad de compositores y otros músicos de alto rango en el mundo internacional y, en menor medida, del de los literatos. Para leer esta segunda parte de la obra, tuvo uno que permitirle al espíritu recobrar su estado usual, después del goce, mezcla de melancolía que le produjo el Diario.

Cincuenta y tantos son los compositores y músicos de este epistolario. Sólo un poco más de una quincena pertenecen al mundo de la literatura, o practican alguna otra disciplina. Entre éstos se hallan sus familiares.

No obstante el interés de cada una de estas cartas, es imposible comentarlas por separado; pero una lista —por orden alfabético, como colocó María Teresa a los corresponsales de Lan— es de gran interés, cuando se sepa la clase de compositores y otros músicos y artistas que lo trataban de igual a igual y gustaban de su música: cosa rara entre colegas de la misma profesión (muy especialmente en el círculo de los compositores). He aquí la lista:

Applebaum Louis	Le Roux Maurice
Arma Paul	Lesur Daniel
Auric Georges	Ligeti Gyorgy
Babbit Milton	Lozano Fernando
Berio Luciano	Luening Otto
Bradbury Ray	Markevitch Igor
Carpentier Alejo	Milhaud Darius
CBC Records-R. Killough	Nono Luigi
Cowell Henry	Parrenin Jacques
Castro Carlos Cruz de	Penderecki Krzysztof
Chailley Marie Therese	Percusiones de Estrasburgo
Enríquez Manuel	Remoortel Edouard van
Fine Vivian	Rochberg George
Flothuis Marius	Ros Marba Antoni
Fricke Heinz	Schaeffer Pierre
Goeritz Mathias	de Bonaventura Mario
Golshmann Vladimir	Seeger Charles
Jolas Betsy	Slonimsky Nicolas
Katims Milton	Strassburg Robert
Kleiber Ruth	Suárez Manuel
	Wolpe Stefan

Entre los poetas y escritores mantuvo correspondencia con Octavio Paz, Juan Rejano, Alberto Moravia (autor de *La Mascherata*), Alberto del Pizzo; con la musicóloga Léorie Ronenstiel, con el Lic. Gilberto Loyo, etc.

En un caso se suscitó una polémica entre dos compositores: Adomián y Rochberg. En otro caso entre el director de orquesta Vladimir Golshmann y el compositor Lan Adomián. Ambas polémicas terminaron en *entente cordiale*, pero no en convenios tácitos en el segundo caso, ni dar su brazo a torcer en el primero. Rochberg y Lan se mantuvieron categóricos en sus personales puntos de vista

Gracias sean dadas a María Teresa Toral de Adomián por el regalo de este primer tomo magnífico. En un futuro próximo podremos leer el segundo que estará dedicado a la obra producida por Lan con auténtica "voluntad de crear" En este sentido nunca encontró barreras su optimismo, ni su verdadero amor al trabajo árduo, que es el del compositor contemporáneo, realmente consciente de su difícil misión.

*MUSICA Y SOCIEDAD*, Elie Siegmeister, Siglo XXI, Colección Mínima No. 76, México 1980. 15 X 6. Una obra tan necesaria como ésta, impresa en 1938, o sea a principios de la Guerra Española, acaba apenas de ser traducida al castellano y publicada en México. Su autor, Elie Siegmeister, es uno de los pocos compositores que en este siglo se han empeñado en desentrañar los fines últimos de la creación musical (cosa que nunca logró plenamente, por supuesto). Como compositor, su eclecticismo le impone la obligación de acudir a varios estilos y técnicas, con predominancia de elementos norteamericanos.

Nacido el 15 de enero de 1909 en la ciudad de Nueva York, recibió una educación musical completa, tanto en su país como en Europa; pero en el Viejo Continente nunca pudo sentirse en casa y llegó a hostilizarle, "en cierto modo, la gastada atmósfera de la sociedad de músicos apiñados en torno al estudio Boulanger"; fue allí, no obstante, donde sintió por primera vez la necesidad de encontrar una voz norteamericana en su música.

Por ahora nos interesan sus escritos musicales, en los que es posible hallar algo no detectable por medio de la música impresa. Entre sus principales obras (aparte de la que da origen a estas notas), están: *Harmony-Melody*, Belmont, California (1965-1966); *The New Music Lover's Handbook*, New York (1972); *Social Backgrounds of Modern Music* "Modern Monthly", septiembre 1933; *The Class Spirit in Modern Music*, "Modern Monthly", 1933.

No debemos perder de vista la época en que *Música y Sociedad* vio la estampa, en relación con los tiempos que corren (43 años atrás). Desde entonces "ha llovido en la mipa" y se han operado cambios de conceptos y opiniones en el abstracto campo de la música. La crítica encuentra terrenos más explorados para su polémica. Es posible que las funciones específicas de la música no lleguen jamás a ser definidas *de facto*; su condición abstracta la coloca dentro de lo propiamente indefinible; pero sí debiera asignársele una función social, como Siegmeister lo propone, entre otros. Pienso en el peligro que tales premisas implican para quienes comulgan con el misticismo y la "confusión" del Romanticismo; sin embargo él es considerado romántico por algunos de sus críticos;

aunque esta clase de romanticismo abstracto no cuenta para su dialéctica tangible, que le mantiene los ojos muy abiertos a los males materiales, como por ejemplo: enormes cantidades de jóvenes músicos perfectamente preparados, a quienes les es imposible ganarse la vida con su arte; la sobreproducción y el consumo siempre en desacuerdo; el control de los "caballos blancos" (empresarios de la industria), sin los cuales nada funciona en radio, grabaciones, etc. Si hace 43 años Siegmeister decía que "el campo del concierto le está cediendo el paso a las técnicas en músicas circulantes", deberá ahora darse cuenta de que la música viva sigue viviendo y al contrario de las apariencias, parece estar pasando por un renacimiento saludable.

El creía que la crisis experimentada por esa "música viva" era debida a las "malas programaciones (de música seria) que relacionan a la música con las vivencias del público"; y otras causas. Es —dice— porque los dirigentes se aferran ... a la música por la música"; la espiritualidad de la música, la libertad de la mente creadora que puede siempre elevarse por encima del ambiente material, etc.

Es verdad que Siegmeister escribió esta obra cuando el fascismo se hallaba rampante en Alemania. Las cosas han cambiado en nuestros días allá, aunque siguen latentes en otros países y, sobre todo, en partes de nuestra América Latina, donde proliferan aún los postulados de Schoenberg y Stravinsky, repulsados por el autor con toda propiedad.

En su siguiente capítulo analiza la historia de la música desde un punto de vista social; a) historia de la sociedad; b) funciones sociales; c) cambios de estructuras sociales; d) desarrollo de música característica; e) función de la música; f) factores específicos que afectan directamente el desarrollo de la música (posición social y económica del compositor, tipos de audiciones, condiciones de interpretación, factores tecnológicos y factores regionales determinantes, factores geográficos, tradicionales, idiomáticos, históricos, etc.); y por último, el fundamento sobre el cual el individuo crece, se desarrolla y madura".

El provincialismo afecta igualmente los criterios. Aconseja urgentemente valorizar el sitio y potencialidades de esa enorme cantidad de música no destinada a las salas de concierto, si hemos de examinarla objetivamente en todas sus épocas; sus más antiguas funciones sociales, etc. Una buena cantidad de información valiosa podemos obtenerla estudiando la música popular de todo el mundo. En este capítulo enseña el autor los infinitos usos de esta clase de música.

Estudia la música correspondiente a otras clases sociales, a partir de reyes y príncipes del pasado, con su ininterrumpida evolución; y la influencia de los burgueses y aristócratas en la música eclesiástica. Aquí se detiene un poco en Palestrina y Monteverdi como genios innatos del Renacimiento: la "naturaleza revolucionaria" de las innovaciones de Monteverdi; el "llamado misterio del desarrollo musical". Lutero, atacando el poder de Roma con sus requerimientos de nuevos materiales musicales. Compara a Bach con Haendel. Desde el punto de vista de la música religiosa del primero le parece que revela resignación e impotencia. En la de Haendel siente una "energía exuberante". En su música secular considera que Bach refleja los distintos grupos sociales que la rodean. Con la muerte de ambos, la música se inicia en otros campos: en el siglo XVIII entra en un período de protección; hubo un padrinazgo de aristócratas contagiados de liberalismo, lo cual implicó peligros para los compositores protegidos.

Mozart y Beethoven lo comprueban. Este último fue el primero en usar su música como protesta social. En "Fidelio" —un tema trivial— su propósito "trascendía todo lo que hasta entonces habían permitido los vínculos sociales de la música".

Con la decadencia de la aristocracia en el siglo XIX fueron eliminados poco a poco los padrinazgos. El compositor comenzó a adquirir una "personalidad emancipadora" Ejemplifica este evidente postulado con el caso de Schumann, quien era un "símbolo para quienes tenían puestas sus esperanzas en una vida plena y dichosa". Wagner "llevó a sus extremos la doctrina del individuo libre de la clase media". Berlioz conmemoró a los mártires de la revolución de julio de 1830 con su *Sinfonía fúnebre y triunfal*. Liszt "esbozó una sinfonía revolucionaria y en 1835 denunció al "gobierno burgués de Luis Felipe". Con esta denuncia anticipó la suerte que corrieron en 1938 los músicos. Berlioz conocía bien los problemas de los compositores en el régimen burgués.

Los compositores románticos hablaban del "pueblo", pero éste no acudía jamás a sus conciertos. Aquéllos, pues, "se abandonaron al exhibicionismo", exultando a sus auditorios, enriqueciendo sus orquestaciones con nuevos instrumentos, convirtiéndose en "rebeldes burgueses".

En Rusia y en Francia comienzan a abusar los capitalistas; la represión social fue iniciada y el "ideal romántico inició su decadencia. Entró el siglo XX con las angustias de un repugnante escapismo erótico y místico, desagradando inclusive al insaciable auditorio burgués".

Mussorgsky fue el primer compositor que se atrevió en parte, tratando "temas que habían sido siempre 'tabúes no apropiados para el arte': satirizó a los popes ortodoxos como bebedores y lujuriosos... mostró al zar como a un tirano criminal y degenerado".

Varios directores de conciertos acogieron entonces un arte impersonal: Debussy, Ravel, Mahler. En 1938 los críticos se pusieron de acuerdo en que las horas de incertidumbre vividas no podían producir un arte importante".

Los hombres se unen mejor en la adversidad —pienso—. Cuando llegué a París en los últimos días de 1945, advertí la hermandad que unía todavía a los franceses. En 1948 aquel *status quo* era sólo una sombra del pasado...

Termina Siegmeyer presenciando el nacimiento de una "clase nueva": la de los campesinos y obreros y preguntándose cómo podría el orden social del colectivismo afectar a la música.

Todavía no surgían los Beatles con su movimiento Rock... Esperanza Pulido.

HISTORIA DA MUSICA NO RIO GRANDE DO SUL, Antonio Corte Real, Co-edições URGs, Porto Alegre, Brasil, 1980.

El Instituto Estatal del Libro patrocinó la edición de esta obra, proveniente de la Universidad Federal de Río Grande do Sul, de la que Antonio Corte Real es catedrático de arte.

Como epígrafe de su trabajo citó el autor a Tácito (historiador latino, hacia 155-120 d. C.): "No se escriba la historia para la adulación, sino para el testimonio y la verdad". De acuerdo con norma tan antigua y sabia, el autor presenta lo que en su Estado de Río Grande del Sur se ha llevado a cabo en la música desde el siglo pasado hasta nuestros días.

Esta importante ciudad brasileña poseyó una Sociedad Filarmónica (fundada en 1878) y diversas instituciones musicales que le dieron lustre. Y en su Club Haydn (activo de 1897 hasta 1911), formado en su mayoría por teutones, se dieron 288 conciertos de música culta alemana, italiana, brasileña, francesa, etc.

Lo más importante para nosotros, al leer este libro, es el conocimiento de lo mucho que se hacía en la provincia brasileña desde fines del siglo pasado, así como la importancia y el apoyo oficial concedido a los compositores y músicos nacionales para su desarrollo. Las obras de Lorenzo Fernández, Joao Núñez, Carlos Gómez —y no digamos Heitor Villa-Lobos— se siguen escuchando allá con cierta frecuencia.

La Orquesta Sinfónica de Porto Alegre fue fundada en 1927 (un año antes que nuestra Sinfonía de México) por la Sociedad de Conciertos Sinfónicos con calidad prioritaria en lo referente a orquestas integradas por músicos profesionales.

Esta orquesta debutó con un Ciclo Beethoven, en el que no solamente se escucharon las nueve Sinfonías, sino también la Sinfonía de Jena que Beethoven compusiera a 1790 en Bonn antes de su Primera Sinfonía (1799). Su nombre provino de la ciudad de aquel nombre que se la había encargado y se escuchaba por primera vez en Porto Alegre, así como la Novena Sinfonía.

La orquesta contó con subsidios oficiales suficientes para sostenerse en condiciones satisfactorias durante largo tiempo, pero en 1960 ya requirió de nuevos refuerzos y estatutos oficiales para su supervivencia. En 1970 afianzó su permanencia y se estableció una escuela para la formación de músicos sinfónicos profesionales y otra para la ópera —ambas como subsidiarias de la orquesta sinfónica (lo que apenas se ha realizado entre nosotros de dos años a la fecha).

No es de extrañar que Porto Alegre sea una ciudad de tan relevantes cualidades musicales. Aparte de un Instituto de Bellas Artes, cuenta el Estado con un conservatorio en Pelotas, otro Instituto de Bellas Artes en Bage y una Escuela de Bellas Artes en Río Grande, y un Conservatorio Mozart, así bautizado en 1933, al transformarse en tal el Instituto Brasileño de Piano. En el fondo de esta institución brilla el nombre de Joao Schwartz Filho.

Termina esta obra con una reconstrucción que hizo el autor del Himno de Río Grande, cuyo autor fue Joaquín José de Mendaña (1800 [?] 1885). Es un ejemplo de investigación acuciosa.

Sin haber estudiado nunca el portugués, podemos los hispanoparlantes leerlo correctamente (previo conocimiento de lenguas latinas). Ojalá que nos fuera asimismo posible hablarlo, pero entonces se interponen agresivamente problemas de fonética.

ORGANS IN MEXICO, John Fesperman, Raleigh: 1980. The Sunbury Press, 109 pp. más 48 fuera del texto.

Como dijo Jorge Velazco en un artículo publicado por "Diorama de la Cultura" de *Excelsior* (26 de agosto de 1979), "La restauración de los dos órganos de la Catedral Metropolitana es uno de los más importantes eventos musicales de las recientes décadas y quizá de todo el siglo".

Tanto se había ya hablado acerca de estas restauraciones, que habíamos perdido las esperanzas de que algún día se llevaran a cabo; pero el *Instituto Smithsonian* contaba con gente tan excelentemente preparada como John Fesperman, David W. Hinshaw (recientemente fallecido) y muchos otros. La división de Instrumentos Musicales de dicha institución, cuenta con organeros científicamente preparados que en México se dedicaron a buscar órganos por todo el territorio donde la Colonia había sentado sus reales.

La cronología musical con la que Fesperman inicia su obra (que pasará a ser un clásico de la organología de México), comienza a partir de 1521 cuando Cortés llegó a México, vía Veracruz. El destacado talento del autor se pone de inmediato en evidencia en su manera de condensar esta cronología. Por lo que se refiere a construcción de instrumentos musicales la primera mención histórica aparece en 1615, con Pátzcuaro como primer centro organero del nuevo país neohispánico.

Continúa con el México colonial, en el que "un increíble número de órganos de los siglos XVII y XVIII pueden hallarse, desde las esplendorosas obras maestras de la Catedral de México hasta los modestos, pero elegantes instrumentos que por docenas aparecen en iglesias y conventos rurales".

Después de este preámbulo entra Fesperman de lleno en su materia, con el capítulo I dedicado al trabajo en terreno del *Instituto, Smithsonian* por los Estados de México, Michoacán, Puebla, Oaxaca, Mérida, Veracruz y Guajuato. Los investigadores hallaron más de un centenar de órganos en tan amplio territorio, por lo que la investigación —dice— "apenas rascó la superficie". Sólo pudieron hacer un sumario de lo que habían aprendido, relativo a la construcción de órganos hasta el siglo XIX. El proyecto comenzó en 1967, con Fesperman y Scott Odell, quienes realizaron el primer viaje exploratorio aquí. Tomaron unas 2,000 fotos. Eran tan espectaculares los hallazgos, que los investigadores pasaban de la admiración al asombro. Por desgracia las autoridades mexicanas del *Instituto Nacional de Antropología* y, sobre todo, la oficina de *Monumentos Históricos* no demostraron al principio el indispensable interés para la activación de los trabajos prácticos; pero, en realidad, fue Héctor Zaldívar Guerra quien en 1973 prestó los primeros auxilios. Se le pidió al *Instituto Smithsonian* que enviara expertos en restauración de órganos encaminados especialmente al par de instrumentos de la Catedral de México. Vinieron D. A. Flentrop y Charles Fisk. El primero propuso un "plan de cinco años", pero nada sucedió hasta marzo de 1975, año en el que ya se habían iniciado los trabajos en el órgano de Santa Prisca de Taxco. No fue sino hasta 1975, en que se obtuvo la autorización por medio de Bonfil Batalla, para la iniciación de las obras en la Catedral Metropolitana, con la urgente solicitud de que terminaran las restauraciones previamente al fin del sexenio: pero un retraso en la obtención de fondos hizo imposible las realizaciones. Finalmente, Flentrop pudo inspeccionar en 1977 ambos instrumentos de la Catedral de México ya restaurados, y el 16 de septiembre los "estrenó" el organista mexicano Felipe Ramírez con un programa formado con obras de Cabezón, Frescobaldi, Soler, Bach, Sheidt, Sweelinck,

d'Aquin, Clérambault y Martini, con la colaboración, en el segundo órgano, de Ferdinando Ferreira. A esta audición privada asistió el Arquitecto Jaime Ortiz Lajoux, de la oficina del *Patrimonio Nacional*, quien había sido responsable de la terminación de los trabajos.

El capítulo II, titulado *Organeros para México*, trata de los constructores hispanos de instrumentos musicales enviados a México durante la Colonia para la construcción y reparación de éstos, así como de lo difícil que les resultó a los smithsonianos encontrar aquí las firmas de los constructores y otros datos pertinentes, como su locación original, etc., sobre todo cuando faltaban documentos *ad hoc*.

En el capítulo III se reúnen las características de los órganos de México: la mayoría son más pequeños que los europeos de importancia semejante. Se regocija el autor al considerar que las actuales autoridades mexicanas a quienes concierne la conservación de monumentos históricos, se ocupen ya de la conservación y vigilancia de los órganos mexicanos que con frecuencia han sido saqueados por turistas y otros intrusos. Estos datos aparecen realmente en el capítulo anterior, pero podrían ser útiles en todos los subsecuentes. Tras el IV capítulo que concierne al estilo arquitectónico de los órganos, el V retorna a la restauración de órganos de México, con prolijidad de detalles e informes.

Al segundo proyecto del *Instituto Smithsonian* que sigue en progreso, le concierne el órgano del siglo XVIII de Santa Prisca, Taxco, el cual se realiza con ayuda de Charles Fisk, conocido organero norteamericano y se halla bajo el patrocinio del *Centro Coremans* y del *Instituto Nacional de Antropología e Historia*. A éste último le han sido dirigidas otras súplicas para que intervenga, en el futuro, en la restauración y conservación de instrumentos importantes. Provee el autor muy interesantes datos relativos a la clase de restauraciones llevadas a cabo por los smithsonianos hasta la fecha. Esto deberá interesar especialmente a los organeros y organistas.

El VI capítulo se refiere a la "mala" suerte de los órganos después de 1910. Entre los siglos XIX y XX no hubo en México un siglo entero de revoluciones, como lo afirma el autor (se olvida de que la "paz porfiriana" duró más de 30 años y la revolución subsecuente no fue tampoco demasiado larga). Su segunda razón es más plausible, puesto que atribuye la "súbita ausencia del uso y conservación de los órganos" a las leyes de Reforma, lo cual es cierto.

En el capítulo VIII Fesperman provee una lista de diez órganos en sendas ciudades y las características de cada uno, para continuar con los Apéndices A, B, C y D: el primero concierne a una lista de los órganos localizados en México, Perú y Ecuador. El 2o., es una descripción provisional de los constructores de órganos de México, hasta nuestros días. En el 3o. se traducen al inglés documentos importantes relacionados con órganos de la Colonia. Por fin el D es un glosario de los términos en español que produjeron fatigas a los investigadores y les obligaron a una correcta traducción al inglés para su comprensión.

Termina la obra de Fesperman —magnífica y de gran ilustración— con las 48 páginas (16 a colores de bellas fotos de órganos mayores y menores). No puede uno dejar de sonreír ante la ociosidad de aquellos que pintaron diversos rostros en algunos tubos, aprovechando las aberturas del aire como bocas, ora sonrientes, ora malélicas.

## PUBLICACION DE PARTITURAS

- PORTUGAL, Marcos Antonio (1762-1830). *Sonata y Variaciones* (Sonata e Variaçoens), para piano. Revisión de Alfred E. Lemmon. Unión Musical Española, Editores. Madrid 1976. Formato: 31x22, 5 cms.
- CORRAL, Manuel. *Andante con variaciones para piano-forte* (c. 1815). Ediciones Musicales de la Universidad Veracruzana. Colección Virreinal No. 1, México 1977. Formato: 27.5x21 cms.
- MONCAYO, J. Pablo. *Trio* para flauta, violín y piano (1938). Serie Cuadernos de Música. Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado de Jalisco, México 1973. Formato: 29.5x22.5 cms.
- De ELIAS, Alfonso. *Choralia*, Primer Cuaderno (1949) para cuatro voces mixtas. Ediciones Musicales de la Universidad Veracruzana, México 1976. Formato: 27.5x21 cms.
- LADRON de GUEVARA, Raúl. *Sonata*, para oboe o clarinete y piano (1970). Ediciones Musicales de la Universidad Veracruzana. Colección Música Mexicana del Siglo XX, México 1978. Formato: 27.5x21 cms.

C.M.



Lan Adomían.

---

# REVISTAS

---

NEUE ZEITSCHRIFT FUER MUSIK Núms. 4 y 5 de 1980, Julio-Agosto; Septiembre-October

El primero de estos números le fue dedicado a la "Música en la Provincia", comprendiendo la música laica y religiosa, sin por ello omitir las secciones acostumbradas de artículos generales de fondo, Grabaciones, Libros, etc. Entre éstas la revista mezcla una *no siempre habitual sección* de anuncios personales en su número 4 que naturalmente no entran dentro de la categoría de "comerciales". La siguiente edición viene especialmente enriquecida con noticias de estrenos de obras de compositores alemanes contemporáneos, entre los que apenas reconocimos el nombre de Mauricio Kagel. Así, por ejemplo, se estrenaron tres obras de Karl Heinz Wahren; hay una con el curioso título: *Stravinsky läst Grüßen*. Últimos saludos de Stravinsky. Despedida de Stravinsky). Entre 31 estrenos, por lo menos 15 fueron para solistas con diversas clases de acompañamiento o colaboraciones. Sólo 2 para orquesta sinfónica sola, 2, para la escena lírica, 2 de música vocal con acompañamiento, o coro solo, 1 ballet... Por lo que puede uno creer que cuando los compositores jóvenes desean escuchar sus obras tienen que pensar en "solistas" ante todo. Ya se ve que aun los auditorios europeos siguen clamando por lo "sensacional". Y nos sorprendemos cuando sucede lo mismo entre nosotros...

En la página editorial de este último número recibido el editor principal escribe un artículo titulado *Kein "Augsburger Puppenspiel" —Notwendige Anmerkungen auf statischen Musikpolitik* (Nada de gobierno-títtere augsburgués. Explicación necesaria sobre la política musical oficial), que gira en torno a la pregunta de si deben las autoridades oficiales impedir la representación de una premiere de la *Salomé* de Strauss, y especificar el grado de ejecución de esta clase de representaciones culturales. Para anatematizar una tal política estatal recurre el editor a la historia pasada y a las perspectivas del futuro.

EARLY MUSIC, Volumen VIII No. 3 de julio 1980.

Esta magnífica revista inglesa, editada por J. M. Thomson, ofrecen en su número 3 del año pasado una serie de interesantes artículos sobre su especialidad: la música antigua, más las acostumbradas secciones de crónica. La tremenda abundancia de anuncios comerciales es tan atractiva en esta publicación que casi forma parte del material de fondo y uno lo lee, a veces con hambre y sed de adquirir los instrumentos anunciados, a veces con envidia por no poder asistir a los eventos musicales participados. Así, por ejemplo, los clavecinistas

estarían encantados de poder adquirir un instrumento de su especialidad en partes armables fácilmente, de acuerdo con las instrucciones de su constructor y a precio demasiado atractivo. A los organistas que viajan por las provincias de sus respectivos países se les haría agua la boca al contemplar el grabado de un organito "Memling" proveniente de la colaboración de varios organistas y organeros de prestigio. Es portátil y se parece, de acuerdo con sus anunciantes, a los órganos pintados en el siglo XV por el pintor flamenco Hans Memling, de donde proviene el nombre de pila del pequeño instrumento tubular en cuestión. Las ilustraciones de pianos antiguos deben incitar la codicia de aquellos pocos pianistas que se interesan por lo auténtico del pasado, etc., etc.

Pero fuera del contenido de este peculiar comienzo de una reseña que se supone "seria", entre los artículos de fondo, que son seis, hay el titulado "Polifonía de la segunda práctica", *Ejecución de la música vocal de la época manierista*, del compositor italiano FAUSTO RAZZI. Tras una exposición somera de la transición experimentada por la música en la Europa occidental, "El resultado acumulativo —dice— fue evidentemente traumático. Este hecho es importante para nuestra comprensión del desarrollo de la música contemporánea". Y para los fines de su exposición tiende a reducirlos a "esquemas de contrarios": tonalidad versus modalidad; instrumental v. géneros vocales; monodía v. polifonía; etc. A partir de este predicado entra de lleno en su desarrollo y lo realiza con conocimiento y pericia en las 14 páginas de su artículo (298 a 311).

Los restantes articulistas: Eric Crozier, Joachim Braun, Iain Fenlon-Hugh Keyte, Madeau Stewart y John F. Hanchet, escribieron acerca de los siguientes temas, respectivamente: *Bygone whirls* (Oh molinos del pasado) que trata de la música en la poesía de Thomas Hardy; *Instrumentos musicales en manuscritos bizantinos a colores* (miniaturas de las bibliotecas de Jerusalén y Monte Sinaí); *Memorials of great skill* (Reliquias de gran destreza: un relato de cinco ciudades); *Ecos de un corredor* (Introducción a grabaciones en campo de música étnica); *Ajuste y control de embocaduras dobles*.

En este número de *Early Music* se publica un suplemento de 16 páginas titulado "The Early Music Gazette".

**REVISTA MUSICAL CHILENA**, Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. No. 149-150 de Enero-Junio de 1980.

En este último número recibido de la R. M. CH. colaboraron BRUNO NETTL (*Transplantaciones de Música, Confrontaciones de Sistemas y Mecanismos de Rechazo*); SAMUEL CLARO (*Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII*); WILLIAM J. SUMMERS (*Orígenes Hispanos de la Música Misiona de California*); ENRIQUE CLAINGLET (*Tradiciones Hispanas en las Filipinas*); MALENA KUSS (*Lenguajes Nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del Siglo XX: Hacia una Cronología Comparativa de Cambios Estilísticos*); LUIS MERINO (*Los Festivales de Música Chilena: Génesis, Propósitos y Trascendencia*). La revista termina con dos muy necesarias *Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos e Índices 1979*.

Nos ocuparemos esta vez del artículo de MALENA KUSS, una musicóloga argentina, con quien la directora de *Heterofonía* tiene una deuda impagable;

ella es actualmente Profesor Auxiliar de Música en la Universidad de North Texas, en Denton, Texas. Ha contribuido con trabajos para varios de los más famosos diccionarios internacionales y varias organizaciones de investigación musical. Actualmente prepara la primera autorizada biografía del compositor argentino Alberto Ginastera.

El artículo de Malena Kuss para la *Revista Musical Chilena* que nos ocupa, es particularmente interesante para nosotros por entrar México en el análisis comparativo de cambios estilísticos en las óperas del siglo XX. Analiza la autora la producción operística de la América Latina de 1854 a 1964 y particularmente las de Argentina, Brasil y México.

Entra fundamentalmente en el análisis de ella el "sincretismo musical" del que Argentina usufructúa, porque "los lenguajes rurales folklóricos sincretizan con la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX a nivel compositivo básico", mientras que Brasil y México no entran en el juego, porque aquellos lenguajes "no son compatibles [con los tradicionales de la América indígena y los afro-americanos] y permanecen ajenos a la trama musical de las óperas en las que se les usa". La autora se propone analizar comparativamente dichos cambios de estilo por medio del proceso de un estudio de aculturación, como por ejemplo "entre músicas folklóricas europeas y artísticas transplantadas".

Analiza primeramente unas doscientas óperas argentinas, entre las que "47 de 28 compositores argentinos fueron estrenadas y montadas regularmente en el Teatro Colón de Buenos Aires desde su inauguración en 1908... en las óperas que incorporan lenguajes de la *tradición musical regional folklórica*, el cambio estilístico es gradual y consistente". Y continúa analizando determinadas óperas que por el momento no caben en esta corta reseña. La misma superioridad de la Argentina en lo relativo a las otras dos naciones escogidas por Malena Kuss para su exposición, la obligan necesariamente a dedicarle a su país la mayor parte de su artículo, hasta llegar a *Don Rodrigo* de Ginastera en el ápice de la producción operística argentina. Así a México y el Brasil sólo puede dedicarles menos de tres y medio páginas de las 17 que entraron en su artículo. Por otra parte su tesis de "sincretismo", "aculturación", en el terreno de la ópera, puede inducir a alguno de nuestros musicólogos en formación, a seguirle los pasos en estos terrenos mexicanos y brasileños. Así lo deseamos.

REVISTA MUSICAL CHILENA. Julio-Septiembre de 1980. Justamente mientras preparábamos esta Sección nos llegó este último número de la querida Revista Musical Chilena. Con cuánto placer leímos sus tres artículos de fondo, escritos por José Vicente Asuar: *Un sistema para hacer música con un Microcomputador*; Malena Kuss: *Leitmotive de Charles Seeger* y John M. Schechter: *El Cantar Histórico Incaico*. Aunque del primero no se da la fecha de nacimiento de su autor, ni su nacionalidad, por la foto que se publica hacia fines de su artículo, no parece haber sobrepasado la treintena y por ciertos detalles inferimos que es chileno, ingeniero y compositor y "uno de los pioneros de la tecnología" electrónica en nuestro Continente. Inventó un sistema para hacer música por medio de un microcomputador. Pero antes de describir su aparato y todo lo que con él puede llevar a cabo, proporciona informes acerca de aquellos matemáticos-músicos que a partir de 1955 comenzaron a enlazar la ciencia con la música (Xenakis en segundo lugar). Y a partir de 1973, las computadoras,

de donde nació su *microprocesador*: su propia invención. Lo llamó *Comdasuar*, que significa Computador Musical Digital Analógico Asuar y tuvo un costo de menos de mil dólares norteamericanos. Dice el autor que puede sustituir a un piano en un hogar, de acuerdo con los requerimientos de sus usuarios. En las siguientes 20 páginas describe el autor su instrumento con todo género de detalles técnicos y ejemplos musicales y matemáticos. Por la foto del aparato se tiene la impresión de que puede medir unos tres cuartos de metro de largo por medio de ancho (a menos que nuestra capacidad de percepción de volúmenes sea muy limitada). La reproducción de obras musicales en este aparato, requeriría un minucioso estudio. De acuerdo con la seriedad y conocimientos de su inventor se trata de un instrumento electrónico prometedor.

MALENA KUSS, nuestra bien conocida y eminente musicóloga argentina, escribió sobre el sabio musicólogo norteamericano Charles Seeger, nacido en la ciudad de México el 7 de febrero de 1886 y muerto en Bridgeport, Connecticut el 7 de febrero de 1979. Con motivo del último Congreso de Música que hubo en la capital mexicana le conocimos aquí, ya próximo a cumplir sus 90 años. Con toda propiedad tituló Malena su artículo *Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica*, porque cada fase de la personalidad del gran musicólogo presentado por ella, se hubiera prestado a un vasto desarrollo, como los leitmotive de Wagner. Con acertado criterio, Malena ofreció las principales facetas de su personaje. Seeger fue un artista de la musicología, según lo comprueba su exégeta al discutir brevemente la forma como él categorizaba “toda la información musicológica dentro de un marco teórico ordenado; y agrega que como consecuencia de cuarenta años de búsquedas organizó sus cosas así: “presentación en lenguaje de un relato de la naturaleza del proceso técnico-musical; “relación entre el universo de la música y el total de la cultura”. En seguida desarrolla la autora su primer leitmotiv seegeriano, para continuar con los del folklore; la cooperación, mejor que la competencia en las políticas de intercambio norteamericano; articulación de sus ideas desarrolladas en dos publicaciones; su concepto de la transplantación; su creencia en que la música latinoamericana es eminentemente apropiada al enfoque etnomusicológico; visualizó para la América Latina una inclinación hacia el individualismo; predijo que “un liderazgo de la música artística de Occidente sería compartido por partes iguales entre Europa y América antes de fines de siglo. ¿Y qué más, Malena? Sus leitmotive de Seeger satisfacen en toda la línea.

Es muy interesante *El Cantar Histórico Incaico* de John M. Schechter que revisaremos en el próximo número.

MUZICA. De este órgano de la Unión de Compositores de la República Socialista Rumana recibimos con el mismo correo los números 7 y 8 del año pasado (julio y agosto). En el primero hay artículos del Presidente de la Unión y de Ovidiu Varga, Mihai Moldovan, Theodor Dragulescu; y una larga Crónica de conciertos y otras actividades artísticas. Al final, como de costumbre, un boletín de informaciones en francés, dedicado esta vez, a los orígenes, génesis, evolución de los géneros folklóricos rumanos, por *Emilia Comisel*.

En el número 8, tras un artículo editorial dedicado a política musical, Doru Popovici le dedica una corta nota a la ópera rumana; Sergiu Sarchizov otro al mismo tema, Horia Surianu analiza detalladamente una Sonata para órgano

y orquesta de cuerdas de Zeno Vancea, seguida de la Crónica acostumbrada de conciertos, etc. En el Boletín, Gheorghe Ciobanu escribe un interesante relación del folklore rumano: prueba de la antigüedad y continuidad de los rumanos en su territorio. Dice que por medio de excavaciones arqueológicas han afirmado los especialistas que se extendió una civilización antigua sobre un vasto territorio de la Europa sudoriental, que abarcaba casi toda la Rumania, la Península Balcánica y la cuenca oriental y central del Mediterráneo, incluyendo la Italia meridional. Los rumanos —dice— deben su origen a la fusión de autóctonos Géo-Dacios con los colonos romanos establecidos entre ellos y por tanto los mismos orígenes romanos en la formación del arte musical del pueblo. Continúa relatando los ritos totémicos y las danzas antropomorfas; los instrumentos de música, los géneros folklóricos y los elementos de estructuras. Termina concluyendo que los rumanos han heredado las costumbres acompañadas de música y ciertos géneros folklóricos de sus antepasados. De allí la similitud entre las *doñas* de tres zonas señaladas anteriormente por el autor.

RASSEGNA MUSICALE CURCI. Tenemos a la vista el año XXXIII de mayo del año pasado de esta revista italiana publicada en Milán bajo la dirección del Dr. Giuseppe Gramito Ricci. Hay en este número artículos de fondo de Giovanni Dell'Agnola (Antecedentes, Retrospectivas y Consecuencias de una "premiere" famosa); Mariella Busnelli proporciona dos "primeras versiones" desconocidas (o casi) de la "Gioconda" y "Butterfly"; Alfredo Mandelli se ocupa con sus apuntes acerca de la primera "Señora Pinkerton"; mientras que Domenico Rigotti habla de "Flaubert y el melodrama"; Edoardo Pedrazzoli del "Edonismo y la música"; Mariana Caraci de "Pietro Canonica" (escultor y músico del siglo pasado y presente), etc.

# GRABACIONES

Colección de la Música Antigua Española, Vols. 24-31. *Obras Completas de Antonio Cabezón* (1510-1566). *Antonio Bacién*, teclado.

Antonio de Cabezón ha sido llamado desde hace tiempo el Bach español. Nació en una familia de músicos; fue ciego y escribió música muy bella para teclados. Es ciertamente una muy feliz circunstancia que *Hispavox* y la *Fundación General Mediterránea* hayan unido fuerzas para grabar la obra omnia de Cabezón. Y aun mejor si se piensa que esta primera colección de ocho discos (más otro seis que están por salir) hayan aparecido casi simultáneamente con el libro *Antonio y Hermano de Cabezón* (Tutzing: Hans Schneider, 1977), sobre el que Robert Stevenson publicó una reseña en su revista *Inter-American Music Review* (II/2 pp. 129-130, 1980).

Esta gran contribución en el campo de la discografía hispana presenta las siguientes características: en primer lugar su lujoso formato visual, sólo igualado por la reproducción auditiva —un verdadero placer para los sentidos. En segundo, los instrumentos usados: órganos de las catedrales de Toledo, Salamanca y Mallorca y de algunas iglesias de Tordesillas y Londres que ofrecen las mejores condiciones posibles para las ejecuciones. Las grabaciones llevadas a cabo en varios instrumentos de teclado procedentes de colecciones de Londres y Nuremberg le toman a uno por sorpresa; sin embargo, se tienen noticias a través de investigaciones históricas antiguas, acerca de las visitas de Cabezón a Italia, Alemania, Luxemburgo, los países bajos e Inglaterra. Las varias espinetas, clavicordios y virginales se prestan de maravilla para la delicadeza de las obras de Cabezón, pero la grabación de obras ejecutadas en el piano, es la que más embeleza la imaginación del auditor.

El total de la colección va acompañada de un folleto muy útil y cada disco individual contiene su propio folletito, en el cual encuentra el lector documentación inapreciable, descripciones de los órganos y sendas notas referentes a la música grabada. Los documentos del siglo XVI relativos a la vida de Cabezón, están reproducidos con tal fidelidad que le ayudan al musicólogo e iluminan la historia musical de Iberia, no descubierta aún.

Las obras están ejecutadas por Antonio Baciéro, músico erudito e intérprete de la música ibérica para claves. Con sorprendente brillantez proyectó la sensibilidad y pasión propias de la música de Cabezón. Estos volúmenes deberían rápidamente enriquecer el acervo de cada biblioteca musical, así como las colecciones privadas de ejecutantes y musicólogos. Realmente proveen una perspectiva de la producción de este gran maestro, que hasta la fecha no existía en ninguna parte.

*Alfred E. Lemmon.*

---

# NOTICIAS

---

LEONARD BERNSTEIN y WILLIAM SCHUMAN. En febrero de este año hubo en Nueva York una conferencia de la Liga Norteamericana de Orquestas Sinfónicas. Participaron en ella cosa de 1,500 músicos, entre los que destacó el criterio de Leonard Bernstein, y el de William Schuman quienes en polémica con Irving Kolodin (crítico) abordaron el problema ingente del futuro de las orquestas sinfónicas, en relación con la música estadounidense que interpretan: poca de este siglo y nada de los siglos XVIII y XIX. Este fue el tema que desarrolló Schuman ampliamente. Por su parte Bernstein declaró que las orquestas, aparte de su función de archivo, tenían ahora otra específica de convertirse en el fértil terreno para las nuevas formas de música orquestal. Dudó que los directores extranjeros pudiesen ser tan sensibles a la música de los Estados Unidos y a la música nueva, como lo pueden ser los del propio país, lo cual —dijo— no incluye a todo mundo, puesto que ha habido directores como Mehta, Ozawa y Boulez que han demostrado lo contrario.

CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN EN INDIANAPOLIS. Inusitadamente se anuncia un Concurso instrumental con más de un año de anticipación. Así los interesados tendrán más que suficiente tiempo para prepararse. El primer premio será de 10,000 dólares y una medalla de oro; el segundo 5,000 y una medalla de plata, el tercero 3,000 y otros tres premios adicionales de 1,000.00 cada uno. ¡Apetitosas recompensas para los violinistas que se hallan entre los 18 y 30 años de edad!

PREMIERE FRANCESA DE LE GRAND MACABRE DE LIGETY EN PARIS. El 23 de marzo de 1981 se estrenó *Le Grand Macabre* de Ligety, que con tanto éxito fue recibida en Alemania. Esta primera audición francesa se llevó a cabo en el Teatro Nacional de la Opera de París, bajo la dirección de Elgar Howarth. Dirigió la escena Daniel Mesguich. Cuatro días antes Claude Samuel tuvo a su cargo un ensayo general y hubo otros varios actos en relación con este estreno, en el que se nota la mano de Pierre Boulez.

TRES OPERAS DE COMPOSITORES MEXICANOS. Aunque anunciadas como tres óperas mexicanas, siéndolo solamente una de ellas, fue un regalo que se nos bridaron en una sola noche. Tratábase de *La Mulata de Córdoba* de Moncayo, *La Mujer y su Sombra* de Miguel Alcázar y *Severino* de Salvador Moreno. Aunque la novedad era la segunda, las tres lo fueron referentemente a la escenografía y dirección de escena, sobre todo esta última, a cargo de José Antonio Alcaraz. En *La Mulata* José Antonio cambió la tradición escénica y

acentuó su lirismo, sin descuidar el colorido "mexicano". Fue su versión una mezcla de sueño y realidad, de acuerdo con la música de Monçayo que suena a mexicano sobre un fondo universal.

*La Mujer y su Sombra* de Alcázar resultó una gran sorpresa. Aquel joven laudista tan serio y formal —instrumentista de buena cepa— apareció de repente como un compositor un poco impresionista y un nada oriental. Se trataba de una leyenda que en vez de proceder del Japón, pudo habernos llegado de Melanesia. En el programa, la sinopsis no informaba de nada esencial. La leyenda era comprensible, pero no indispensable. Parodiando al poeta pudimos, captarlo todo: "Nuestras vidas son las sombras —que van a dar al espacio— Que es el morir..." La música de Alcalá se escuchaba con placer. Es delicada pero a ratos puede volverse ruda. José Antonio proyectó las sombras y las moscas convertidas en mariposas detrás de las mamparas y movió sueltamente a sus misteriosos personajes.

Salvador Moreno vino desde Barcelona para la reposición de su *Severino*. Cuando presenció el ensayo general se dijo: "No era ésta la idea original, pero ¡qué más da! Lo importante es que el director de escena contemporáneo conserve su propia fórmula del principio al fin y no recurra al *pasticcio*. José Antonio permaneció fiel a su interpretación, pero también a la música de Salvador.

Las tres obras requerían mujeres para los papeles principales. Con dos bastaron, porque la muy diestra Estrella Ramírez lo mismo hizo resaltar la personalidad de la Mulata, como la del campesinito Severino. Es una actriz de primera y maneja perfectamente su voz de mezzo. En *La mujer*, Margarita Prunedá la representó acertadamente. Fuera de Ignacio Clapés, Margarita González, José Luis Magaña, Juan José Martínez, casi todos los demás cantantes tenían papeles de comprimarios y lo hicieron muy bien. Salvador Ochoa es un verdadero diestro con la música de sus compatriotas. Dirigió ágilmente *La Mulata* y *Severino*. Sergio Ortiz fue el hábil concertador de *La Mujer*.

Entre las novedades mexicanas que se llevan a cabo actualmente en la segunda Temporada de ópera del año, están *El Castillo de Barba Azul* de Bartok y *El Prisionero* de Dallapiccola. Las demás son óperas de repertorio. Esta temporada comenzaría el 31 de mayo con *Norma* y terminará en agosto con *Andrea Chenier*.

XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORGANO EN MORELIA. Este festival le será dedicado al malogrado compositor y organista mexicano Miguel Bernal Jiménez, con motivo del XXV aniversario de su fallecimiento. Se realizará del 18 al 27 de mayo en la catedral de la capital michoacana, con la participación de destacados organistas internacionales. Y participarán igualmente Los Niños Cantores de Viena.

SINFONICA DE DALLAS. Con su Director Titular Eduardo Mata, vino a México la Sinfónica de Dallas para una serie de conciertos en esta capital, que tuvieron el éxito esperado. Mata, director de orquesta mexicano, ha sabido aprovechar su postura para mejorar a la orquesta norteamericana que le fuera encomendada. La OSD inició la Temporada 1981 de la Academia de Música del Palacio de Minería.

**ORQUESTAS DE LA URSS.** Con motivo de la Exposición industrial traída a México por el gobierno de la URSS, vinieron también cuatro conjuntos musicales rusos: la *Orquesta Filarmónica de Moscú*; la *Orquesta de Cámara del Conservatorio del Estado de Moscú*; el *Cuarteto de Cuerdas Komitas* y el *Coro de Cámara de Moscú*, con sus respectivos directores: Dimitri Kitayenko, Mijail Terian y Vladimir Minin. Este festival de música rusa tuvo lugar del 21 de marzo al 5 de abril.

**TERCER FORO INTERNACIONAL DE MUSICA NUEVA.** Del 1o. al 12 de abril se llevó a cabo este FORO organizado por el Centro de Investigación, Documentación e Información Musical, con la participación de destacados compositores y músicos nacionales y extranjeros. El objeto de un tal evento —dijo Rodolfo Haiffter— fue “presentar lo nuevo, lo que presenta nuevas posibilidades para la creación y la interpretación musical”. El compositor cubano Carlos Farías expresó que se trataba de “apoyar nuevas propuestas tendientes a estimular y desarrollar nuevos conceptos en la actividad musical del creador”. Se escucharon obras de 21 países.

**JORGE VELAZCO CON LA SINFONICA DE XALAPA.** El 3 de este mes de abril, Jorge Velazco estrenó en México *Vocalización* de Rachmaninoff en la instrumentación original. En el mismo programa, el violoncellista Michael Coren ejecutó las *Variaciones sobre un Tema Rococó* de Chaikovski y terminó el programa con la *Segunda Sinfonía* de Sibelius.

**FILARMONICA DE LOS ANGELES.** Bajo la dirección de su Titular Artístico Carlos María Giulini y con Erich Leindorf como Director Invitado, la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, California, ofrecería los días 7, 8, 9 y 10 de este mes sendos conciertos en las salas de Nezahualcóyotl y Olin Yoliztli. El conjunto angelino ha programado obras de repertorio para esta visita a México: Strauss, Beethoven, Frank, Wagner, Debussy, Brahms, Weber, Bartok.

**FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO.** En el Auditorio Nacional Teatro del Bosque, Bellas Artes, Teatro de la Ciudad, etc. el FIC presentará algunos de los conjuntos que llevará a Guanajuato, una vez que éstos hayan cumplido allá con sus contratos. Entre las orquestas sinfónicas están las de Viena, Nueva York, y la del Mozarteum de Salzburgo. Entre los solistas, Yehudi Menuhin, Rudolf Serkin, Joan Baez; Bruno Leonard Gelber; el Cuarteto de Pianos de Israel. Y hay un número considerable de compañías de ballet.

**CONCURSO DE CANTO “CARLO MORELLI”.** Con premios de . . . \$ 100,000.00, 50,000 y 10,000, FONAPAS y el INBA convocan a un Concurso de Canto “Carlo Morelli (el II)”, cuyas inscripciones estarán abiertas del 15 de abril al 31 de julio en el 3er. piso del Palacio de Bellas Artes.

**ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.** Del 23 de febrero al 8 de abril esta orquesta, que el año próximo cumplirá 30 años de fundada por José Rodríguez Frausto, ofreció su Temporada de Primavera en las ciudades de León, Guanajuato, Salamanca y San Miguel Allende. Tuvo como directores huéspedes a Carl Seale y Mario Rodríguez Taboada.

ORQUESTA SINFONICA DE RADIO BERLIN. Para su Temporada 1981 de la Sala Nezahualcóyotl, la Academia de Música del Palacio de Minería, cuyo Director Artístico es Jorge Velázquez y con la colaboración de la Dirección General de Difusión General de la UNAM, serán presentadas la Orquesta Sinfónica de Dallas, Texas (ver más arriba) y la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. Esta última ofrecerá cinco programas dobles, a partir del 27 de junio bajo las direcciones de Bernhard Klee como Director Huésped y Jorge Velazco como Director Visitante. El primer programa será dirigido por este último y será uno dedicado a música de Beethoven.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE. ¡Estamos de duelo! Al recibir el número 71/72 de esta querida publicación francesa, a la que estábamos tan gratamente acostumbrados, el editor escribió lo siguiente, en vez del acostumbrado Editorial: "Desde hace varios meses presentían ustedes las dificultades por las que atravesaba el COURRIER MUSICAL. Y es que no les había llegado el número 71 a tiempo. Después de haber esperado a fines de este año (1980) las deseadas soluciones, tenemos la pena de informarles que el *Courrier Musical* cesará de aparecer con este número doble que abarca los trimestres 3o. y 4o. de 1960. Que nos sea permitido agradecer aquí a todos aquéllos que han contribuido con sus colaboraciones y atenciones a mantener viva esta revista desde hace diez y ocho años". ¡En verdad lo lamentamos!

ANDRE MARCHAL. Entre las últimas noticias necrológicas de dicha revista, están las del organista ANDRE MARCHAL, "hombre de una bondad, de una gentileza, de un sentido poco común de la amistad", aparte de sus grandes méritos como organista emérito de Francia. Vivió de 1894 a 1981. HENRI MARTELLI (1895-1981. Compositor bien conocido, escribió obras como *La Chanson de Roland*, *Les Hommes de Sable*, y gran número de obras para música de Cámara.

La FONDATION CHROMA, que tiene su sede en Suiza, (Case Postale 125, CH-1820, Montreux, Suiza), convoca a todos los músicos internacionales que no estén satisfechos con la notación actual, a proveer otra notación que se adapte mejor a las condiciones presentadas por la escala cromática; pero para evitar malas interpretaciones, los firmantes indican que no se trata de sustituir la notación antigua por una nueva, sino, al contrario: una notación para la música moderna en dominios de la escala cromática. El criterio sobre el que basarán sus juicios será como sigue: a) La notación deberá ser una presentación gráfica de la música; esto es: la imagen de las notas debe proporcionar la progresión de la música por medios puramente gráficos; b) La notación debe ser de fácil escritura, es decir, a mano corrida y sin artificios técnicos; c) La notación será de fácil lectura, es decir, el músico experimentado debe poder leerla sin tropiezos. Serán recibidas todas las proposiciones, con derechos de autor. Las que retenga la Fundación serán publicadas y formarán la base de un debate.

MESA REDONDA CON MUSICOS SOVIETICOS. Con motivo de la Exposición Soviética en el Auditorio Nacional, vinieron a México tres orquestas y varios músicos de la URSS. El 30 del pasado marzo los compositores y musicólogos Otar Tektakishvili, Arno Babadzanian, Zaderatsky Vsevolod y Nestiev Israil

se reunieron en mesa redonda con algunos colegas mexicanos, para discutir algunos problemas comunes a ambos.

**III FORO DE MUSICA NUEVA DEL INBA.** Organizado por Manuel Enriquez, Director del CENIDIM, se llevó a cabo, del 1o al 12 de abril, este III Foro de Música Nueva, con la participación de trece directores de orquesta y coros, casi todos mexicanos, veintisiete intérpretes nacionales y extranjeros, la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Coro de Cámara de Bellas Artes, la Orquesta de Percusiones de la Escuela Nacional de Música (UNAM), la Orquesta Sinfónica de Veracruz y el Quinteto de Alientos de Bellas Artes. Las sedes de estos eventos fueron: Palacio de Bellas Artes, Sala Ponce, Pinacoteca Virreinal, Gran Hotel de la Ciudad de México, Museo de Arte Moderno. Instituto Goethe y Auditorio "A" de la Un. Prof. de Zacatenco, I.P.N.

**DECIMO FESTIVAL CERVANTINO DE GUANAJUATO.** Al cerrar esta Sección el X Festival Cervantino de Guanajuato estaba en su máximo esplendor. Este año se incrementaron los espectáculos y conciertos sinfónicos de alta calidad artística, con actuaciones de famosas orquestas internacionales como la Filarmónica de Los Angeles, la Filarmónica de Nueva York, varias orquestas de cámara, como la del Mozarteum de Salzburgo, etc. Y ballets de la categoría del de Martha Graham, el de Bali el Australiano, etc. Solistas como Stern, Menuhin, etc. Y teatro internacional tan renombrado como el de la Comedia Francesa y otros de su altura.

**VICTOR URBAN EN ITALIA.** Uno de nuestros más prestigiados organistas, Víctor Urbán, recorrió con comprobado éxito varias ciudades de Italia, tocando programas de música mexicana organística, como la de Miguel Bernal Jiménez, Jesús Villaseñor, Jesús Estrada, Ramón Noble y otros. Los escenarios de Urbán fueron iglesias antiguas y algunos muy viejos órganos de aquel país que fuera una de las cunas del mejor arte religioso de otros tiempos.

**ALBERT BOLLIGER.** Otro organista —este suizo— ofreció una serie de conciertos en los órganos de la Catedral de México, recientemente restaurados. Al cerrar esta Sección todavía no se iniciaba este ciclo que promete un éxito halagador, por la calidad del artista y de la música que ejecutará.

---

# D I G E S T

---

CARLOS CHAVEZ, *United States Press Coverage*. In this article Dr. Stevenson writes about his research on Carlos Chávez's U. S. early press coverage. It was Chávez's good fortune to get over there a wide reception for his Indigenist music, which opened wide doors to his future career. *The Music Index*, *Rilm* and other similar publications picked up prestigious music periodicals of Chávez's success before he was thirty. His ballet *El Fuego Nuevo* was his first composition to be mounted in the U. S. The American League of Composers premiered his *H. P* in Philadelphia, with Stokowski conducting and superb press coverage before and after the event. Diego de Rivera helped him with his decrees of Chávez being the only real Mexican musician. After his first great success in the U. S., Chávez kept his North American prestige by his good work with the México City National Symphony Orchestra he had founded, as well as by his directorship in the Fine Arts Institute Up to 1940 he continued delighting the U. S. Press with his Indigenist pose, but turning away from it, his *Piano Concerto* didn't please the best of New York critics. Howard Taubman, of the *N. Y. Times*, wrote a stern review. But Chávez won back Taubman's praise and good will with a famous interview published by the *N. Y. Times* under the title "Six Years of Building... etc".—After freeing himself from his Fine Arts position, Chávez Began flying continuously back and forth from South America and the United States, to conduct major orchestras. *Time* magazine saluted him as "Mexico No. 1 man of music and one of the world important composers". He conducted in New York City the first U. S. performance of his *Sinfonia India* with great success.— But he would not witness similar success at the premiere of his opera *Pánfilo and Lauretta*, which was performed by Columbia University students, without enough rehearsals. Taubman was again extremely cold in his review of this opera. According to him it really included basic defects., This failure didn't help the premiere of Chávez *Symphony No. 6* with the *N. Y. Philharmonic* under Bernstein. "It disappointed everyone". Chávez's two books printed in the U. S.: *Toward a New Music* and *Musical Thought* didn't arise ethouasiastical press reviews.

ALAIN PARIN, *Carmen a la Carte*. The excellent French musical magazine *Le Courrier Musical de France* has stopped publication. We deeply regret its disappearance. As a token of sympathy (that otherwise favours us) *Heterofonia* is offering its readers a translation of one of the very last fine articles of *Le Courrier Musical de France*: a most interesting paper written by Alain Parin on Bizet's opera *Carmen*'s several performance changes all along the years. —Although there is nothing fundamentally comic about this opera, Paris's Salle Favart (Opera Comique) has— ever since its premiere —staged *Carmen* as an "opéra comique"; but its last production of *Carmen*, within the frame of the

Edinburg Festival, has awakened controversies on the field of tradition versus real facts. —All along one hundred years Paris théâtre de l'Opéra has performed Choudens score of Bizet's opera, with all the cuts allowed by the composer, plus several additional ones introduced there after his death (he died a few months after *Carmen's* premiere); ever since, Choudens score has been protected in France.— But something else happens in foreign countries, where musicologists, who are aware of such abnormalities, have decided to research deeply into the matter. —In Germany Fritz Oeser found— through different sources—Bizet's original score. It didn't match Chouden's. He corrected many of Chouden's cuts, but Oeser's principal merit lies on bringing back *Carmen's* melodramas in full. Even Fuhbeck de Burgos's recording of *Carmen*, wich shows a great progress upon Cluyten's or Wolff's stays beyond Oeser's score. —But Alain Parin asks a last question: how can one discover through such variations and cuts *Carmen's* real face? He thinks that one should place oneself on the border of musicological controversies. He feels happy for Oeser having made a mistake that will play a unifying role: having missed the first act's acene and pantomime (wich were relegated to an annex) this edition will prevent the performance of *Carmen's* different versions.

ALBERTO PULIDO SILVA, *Miguel Bueno's theory on Esthetics of Music*. The author and Miguel Bueno were co-students at Mexico City's University (Philosophy and Letters), where they studied with some of the best philosophers and teachers the Spanish War exiliated in Mexico, as well as with the most distinguished Mexicans of their time. Their generation counted among its members a galaxy of brilliant students. —Miguel Bueno's teacher was one brilliant neo-Kantian: Dr, Guillermo Héctor Rodríguez. The author was widely acquainted with Bueno's books on philosophy, but didn't know he was a musical critic as well. Bueno's *Estética de la Música y otros Contrapuntos* begins with a sensible definition of esthetics and raises objections to those who appreciate music in too subjective a way. —After a long philosophical explanation either agreeing or doubting, A. P. surprises himself when finding out that his colleague was converted to the realistic school of thought. But it is just here when Dr. Bueno begins making musical mistakes, to the ironical astonishment of his critic. Bueno's expression of "Music as a Language", reminds A. P. that he was himself the author of another similar definition: "Beauty as a Language", which was the title of a paper he read at the XII International Congress of Philosophy that took place in Mexico City some time ago.

ALFREDO E. LEMMON, Pedro Saenz and *Celos aun del Aire Matan*. The distinguished Argentinian composer, pianist and harpsichordist Pedro Sanz has reconstructed Juan de Hidalg's opera of the above title, which the latter composed on a text by Calderón de la Barca. Freitas Blanco found the whole manuscript in 1942 in Portugal's Evora Municipal Library, but its transformation and schematic notation was due to Sáenz's discipline and many-sided personality. He counted with José Guillermo Valdecasas's collaboration, who invited Mr. Lemmon to his apartment and gave him all kinds of informations regarding Hidalgo's opera. At the mean time señor Sáenz played for him some selections of the work, whose adroit writing made him understand why Emperor Leopold of Austria earnestly wanted a copy of the score. Soon will Teatro Colón give in Buenos Aires the premiere of *Celos aun del Aire matan* with its full orchestration.

# EL CONSERVA- TORIO

CONTENIDO; Entrevista del Maestro *Armando Montiel Olvera*, Director del Conservatorio, con A. y E. Pulido

Actividades del C. N. M. durante el primer trimestre de 1981.

---

# ENTREVISTA DEL MAESTRO

## ARMANDO MONTIEL,

### Director del C.N.M. con

A. y E. Pulido

---

—Maestro: Usted ha dirigido el Conservatorio desde Septiembre de 1977. ¿Qué procedimientos ha adoptado para conservar la paz y el orden?

—Coordinando los caracteres de los maestros con los de los alumnos y explicando que la dirección del plantel no debe ser un puesto político, sino eminentemente académico y pedagógico, de manera que su labor vaya encaminada al buen funcionamiento del plantel.

—¿Y cómo logró usted convencer al alumnado de sus magníficas intenciones?

—A través del tiempo los alumnos llegaron a creer que había una pugna entre el director y el alumnado conservatoriano, pero hice todo lo posible por convencerlos de que el director es el servidor número uno de la institución.

—Respecto a la huelga de alumnos que hubo no hace mucho ¿cómo logró usted resolverla?

—Para ser sincero, la resolvimos entre todos. Por primera vez hubo diálogos entre los diversos grupos, tanto de alumnos como de maestros, por medio de los cuales fue resolviéndose la problemática de aquellas disposiciones promulgadas por las autoridades superiores sin previas consultas con los maestros y el Consejo Técnico del Plantel. Se nombraron comisiones para la realización de los trabajos encaminados a reformar nuestro plan de estudios, con todos los miembros de las especialidades, así como con representaciones de los alumnos.

—Como músico y artista que es usted, el puesto que ocupa actualmente ¿le ha obstruido sus trabajos personales?

—En honor de la verdad, he sido muy inquieto dentro de mis actividades artísticas. Además de maestro del Conservatorio me dedicaba a la música de cámara y a la dirección de orquesta. Allí palpé las dificultades que implica el dirigir algo y tuve la suerte de realizar una labor modesta, pero de resultados positivos, al presentar a muchos de nuestros cantantes mexicanos, así como óperas mexicanas y estrenos mundiales —Posteriormente el Licenciado Bremer, Di-

rector General del Instituto Nacional de Bellas Artes, me presentó el dilema de continuar en la Academia de Opera o hacerme cargo de la Dirección del Conservatorio. Este plantel lo conozco como alumno, como miembro de la Sociedad de alumnos y como maestro.

—¿Desde cuándo?

—Desde hace más de 40 años. La primera vez que entré al Conservatorio casi de la mano del maestro Manuel M. Ponce, sentía que entraba a un santuario de la música. Tuve, pues, que decidirme por la segunda proposición del Lic. Bremer al sentir la deuda de lo recibido por mis maestros. ¡Qué honor para mí estar al frente de “mi” escuela! He tratado con la mejor voluntad, con mis pocos o muchos conocimientos, de ayudar a la labor continuada y obligada de nuestro plantel, que debe estar siempre latente.

—Sabiendo que en la Biblioteca del Conservatorio hay material suficiente para realizar investigaciones considerables, ¿cuál es su interés personal en esto?

—Desde hace mucho me sentía como “rata de biblioteca” y me producían admiración las obras de nuestros mejores músicos mexicanos. Por tal motivo, cuando supe de todo lo que existía en nuestra biblioteca: manuscritos, libros raros, etc. me preguntaba si era posible que hubiera en el lugar personas capaces de hacerse cargo de todo ese acervo. Llegué inclusive a recoger algún material que no había sido integrado a la biblioteca. Una vez le declaré a un periodista que teníamos algunas joyas en nuestra biblioteca, lo cual me fue impugnado en la propia prensa, asegurando que no había allí nada que valiera la pena.

—Usted es también un compositor. ¿Nos diría algo acerca de lo mejor de su obra?

—Siendo de origen provinciano...

—¿Dónde nació?

—En San Juan Teotihuacán.

—La de las pirámides y el paisaje gris...

—Amé a nuestra tierra por la tierra misma. En tal sentido me siento un compositor nacionalista, lo cual no impide escribir en un lenguaje contemporáneo. Mis primeras obras fueron algunas pequeñas canciones con títulos sugestivos, tales como “A la sombra de un pirú”, etc.; danzas para piano, miniaturas para piano, *Sonata Romántica* y otra *Sonata-Jazz* para piano...

—De esta última gustan mucho los estudiantes de piano.

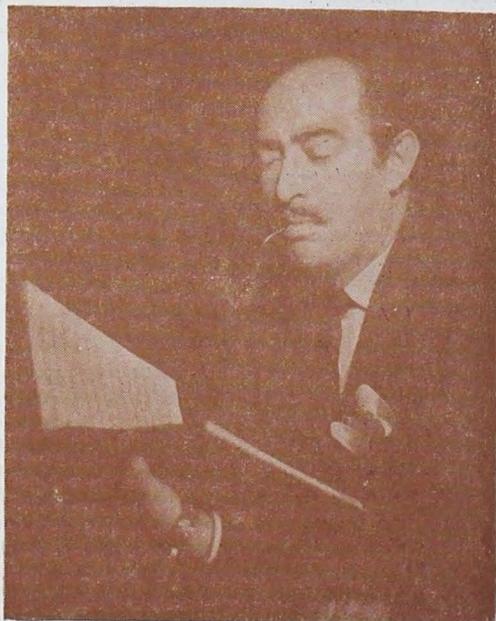
—La *Sonata Romántica* me valió un premio en un concurso organizado por el Conservatorio; un ballet sobre temas de Salvador Moreno, del que realicé toda la orquestación y algunas partes. Está basado sobre un poema de Luis Bruno Ruiz y lleva por título *Tienda de Sueños*. Fue estrenada en 1954 por la Academia de la Danza Mexicana y la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigiendo Blas Galindo Invitado para realizar una obra para el Primer Festival de Música de Cámara Latinoamericana organizado por la Sociedad de Compositores, escribí *Tres Impresiones* para Flauta, Oboe, clarinete, fagot y piano. Fue estrenada por Gildardo Mojica, Sally van den Berger, Guadalupe Mojica, Joaquín Palencia y el que habla al piano, en 1965. Para mi colección de canciones me serví de textos de García Lorca, José Macip, Daniel Castañeda, Enrique González Martínez, Jesús Silva y otros; la Sinfónica Nacional estrenó mi *Concertino para Piano y Orquesta* que yo mismo estrené como solista; diez preludios para órgano;

*Caleidoscopio* consta de tres obras cortas para piano. Ahora acabo de terminar otras canciones sobre textos de Jesús Silva.

—*Usted ha sido también un excelente pianista y qué lector a primera vista.... Sabemos que le llamaban "el traga notas"...*

—Pleno de juventud, al recibir mi título hubiera deseado realizar una carrera de concertista. Ofrecí varios recitales y tuve la suerte de que en el auditorio hubiera maestros como Esperanza Cruz, Ponce, Carrillo, Michaca, Tercero, Huízar, Estrada, etc. Pero posteriormente me di cuenta de las dificultades con que tropieza un concertista y decidí dedicarme a la música de cámara. Durante algún tiempo fui acompañante de Szeryng, de Hermilo Novelo y otros, además de realizar conciertos de lied con varios cantantes mexicanos y extranjeros y, sobre todo, los múltiples recitales realizados con mi esposa Rosa Rimoch. En 1964 tuvimos uno en Washington, con las Naciones Unidas y en Italia en 1974. Posteriormente me dediqué a repertorista de ópera y llegué a dirigir algunas óperas mexicanas en estrenos y reposiciones, como la *Misa de seis* de Jiménez Marabak, *Carlota* de Sandi, *La Mulata de Córdoba* de Moncayo. No cuento las óperas de gran envergadura, de las que dirigí un gran número, incluyendo *Aida*, *Tosca*, *Butterfly*, *La Boheme*, *Trovador*, *Baile de Máscaras*, *II Tabarro*, *Suor Angelica*, etc....

Ha visto usted que mis inquietudes fueron múltiples y como creo conocer por experiencia las diversas disciplinas musicales, esto nos ha dado como resultado poder desarrollar una buena labor en nuestro Conservatorio.



Armando Montiel Olvera  
Director del C.N.M.

---

# ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

## Durante el Primer Trimestre de 1981

---

### ALUMNOS TITULADOS:

Fernando René Cruz Vázquez . . . . .	Guitarrista Ejecutante
Mercedes Gómez Benet . . . . .	Ejecutante de Arpa
Adolfo José Silva Rodríguez . . . . .	Pianista Ejecutante
Roberto Medrano Escobar . . . . .	Pianista Ejecutante
Beatriz Helguera Lizalde . . . . .	Pianista Ejecutante
Manuel González Martínez . . . . .	Pianista Ejecutante

### CURSOS DE PROGRAMACION

Para estos cursos de Programación a las materias correspondientes al nuevo Plan de Estudios del Plantel, han asistido a las diferentes juntas los representantes de las especialidades del Conservatorio, con los pedagogos de la Coordinación de Educación Artística.

### NUEVOS MAESTROS

Actualmente contamos en el Conservatorio con varios maestros, tanto nacionales como extranjeros, que se han integrado a la planta docente del plantel; como por ejemplo, Varghaollah Badiéc, eminente maestro de violín de origen iraní, que realizó sus estudios en el Conservatorio de Teherán y se perfeccionó en el Real Conservatorio Superior de Bruselas.

### OPOSICIONES

Se han realizado varios concursos de oposición. Como pianista para música de cámara, ganó la prueba Eduardo Marín y para la cátedra de Oboe la maestra de origen norteamericano Susan Bohlin. A nivel infantil, Juan Manuel Ceja Gastelum está impartiendo ya las clases de Introducción a la Música. Juan Bosco Correro las de Flauta de Pico y Antonio López Paniagua entró a la especialidad de Solfeo y Piano.

## TITULACIONES

Según acuerdo del C. Secretario de Educación Pública, se llevó a cabo el año pasado el estudio de los protocolos de los maestros del Conservatorio Nacional de Música para la titulación de más de 75 maestros de este plantel. En el presente año se han entregado ya más de 22 títulos.

## CLASES MAESTRAS

Algunas clases maestras se han llevado a cabo con maestros destacados, como por ejemplo: Laurence Angell, contrabajista, Félix Kraus, corno inglés, John Mack, oboe, miembros de la Orquesta Sinfónica de Cleveland y Otar Taktakshvili, compositor y director de la Orquesta Filarmónica de Moscú.

## EL CODICE FLORENTINO

Mediante una petición especial a la Secretaría de Gobernación, el famoso *Códice Florentino* fue recibido por el Conservatorio en calidad de donativo muy valioso.

## MUSICA DEL CUERPO

Bajo la coordinación del maestro Guillermo Villegas, el 18 de marzo pasado se llevó a cabo una conferencia ilustrada de grupo *Música del Cuerpo*, para celebrar el décimo aniversario de su fundación. "Respecto a nuestro grupo afirmó el maestro Villegas, circulan versiones incompletas y a veces contradictorias. Se piensa, por ejemplo, que carece de valor, o bien, que surgió a la manera europea. Sólo que en este último caso sí se le concede mayor importancia".

## CAMERATA DEL CONSERVATORIO

El 24 de marzo se presentó la Camerata del Conservatorio, en su segundo concierto. Fue dirigido por su fundadora, la maestra Zoia Kamysheva, con obras de Leopoldo Mozart, J. Christian Bach y George Bizet.

## ORQUESTA SINFONICA DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO

De gran significación fue el quinto concierto de la OSAC, el 25 de marzo, en el cual tomó parte el Coro del Conservatorio que dirige el maestro Alberto Alva. Fue formado el programa con el Concierto para dos pianos y orquesta, con los jóvenes Magnolia Orea y Mauricio Haneine como solistas y la famosa *Carmina Burana* de Carl Orff. Actuaron en las partes solistas de los maestros María Luisa Salinas, Jorge Lagunes y el barítono David Yvker. Dirigieron los maestros Jorge Delezé y Alberto Alva. Notable éxito, tanto artístico como de público.

## ORQUESTA DE CAMARA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

El 26 de marzo se llevó a cabo el primer concierto de la Orquesta de Cámara del C. N. M. que dirige el maestro Icilio Bredo, con obras de Arcangelo Corelli, Francesco Manfredini, Antonio Vivaldi, Juan Sebastián Bach y Albinoni Giazotto. El rendimiento artístico fue bueno.

## CONCIERTOS EN LA PROVINCIA

Hace poco comenzó a tener efecto un acuerdo con el Rector de la Universidad Autónoma del Estado de México (Toluca) y la Dirección del Conservatorio, para realizar una serie de conciertos que fueron iniciados a partir de octubre pasado. Han sido ya enviados el Cuarteto Barroco del Conservatorio Nacional de Música, la Camerata del Conservatorio que dirige la maestra Zoia Kamysheva, el Grupo de Percusionistas del C. N. M., dirigido por el maestro Homero Valle y otros conjuntos importantes, así como algunos solistas.

## KURT PAHLEN

A principios de este año tuvimos la visita del Dr. Kurt Pahlen, quien dictó una conferencia sobre la Introducción a la Música de Nuestro Tiempo.

## CONCIERTOS NO RESEÑADOS AUN

Conferencia-Recital a cargo de la Nueva TROVA CUBANA (4 de febrero).

ORQUESTA DE ALUMNOS DEL C. N. M. El 11 de febrero la OSAC ofreció su tercer concierto de este año, bajo la dirección de Jorge Delezé, interpretando la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich con un alto rendimiento artístico e interpretativo, ya que para los alumnos de la orquesta se trataba de una obra que les ofrecía grandes dificultades de ejecución.

OBRAS DE ALUMNOS EN CONCIERTO. El 16 de febrero se realizó un concierto integrado por obras de alumnos de la clase de Composición del maestro Humberto Hernández Medrano, tomando parte maestros de la Sinfónica Nacional y alumnos del Conservatorio.

## EXAMEN DE ARPA

Muy brillante resultó el examen de Arpa de Mercedes Gómez, discípula de la maestra Judith Flores Alatorre (10 de marzo).

## CENTENARIO DE BELA BARTOK

Con motivo del Centenario del nacimiento de Bartok, se realizó en el Conservatorio un Festival dedicado a este compositor, coordinado por el joven maestro Jorge Córdoba, que consistió en seis conciertos integrados con obras de este autor para piano: Danzas Rumanas, los seis cuadernos del Mikro-

kosmos, Canciones Populares Slovacas, Suites, Bagatelas, Contrastes para violín, clarinete y piano, Sonata para dos pianos, y percusiones, interviniendo distinguidos maestros como Miguel Agustín López, Aaron Bitrán, Humberto Ramos, Areli Ricaldi, Ramón Mier, Eduardo Marín y alumnos del plantel.

## EXPOSICION BARTOK

Con la asistencia del Embajador de Hungría, señor Karoly Szabo, el Agregado Cultural, señor Antal Solyom, el Director del Conservatorio maestro Armando Montiel Olvera y el coordinador del Festival, maestro Jorge Córdoba, fue inaugurada una "Exhibición Bela Bartok" en el vestíbulo principal del Conservatorio, a mediados del mes de marzo. El famosísimo compositor húngaro nació el 25 de marzo de 1881 en Negyszentmiklos (hoy Sinnicolau Mare, Rumania) y murió en Nueva York el 26 de septiembre de 1945. La exposición duró hasta fines del propio mes de marzo y tuvo un gran éxito por el buen gusto con que fue montada y la gran variedad de bellas fotos en todos los dominios de la actividad bartokiana.

## SEMANA DE LA GUITARRA

Durante la primera semana de marzo se llevó a cabo la "semana de la Guitarra" que, coordinada por el maestro Selvio Carrizosa, tuvo por finalidad presentar a un conjunto de siete alumnos profesionales de la guitarra y motivar a otras instituciones para ofrecer esta clase de actos en sus propios escenarios y para toda clase de públicos. Los conciertos fueron iniciados por el dúo formado por Lucía de Lourdes García Salinas y Roberto Medrano Escobar, quienes interpretaron música para dos guitarras de B. C. Gottlieb, F. Sor, J. Martínez Zárata, L. Brouwer y M. de Falla.\* El martes presentó su recital-examen de ejecutante Roberto Medrano E. con obras de M. M. Ponce, J. S. Bach, F. Sor, H. Ayala y Cervantes. El miércoles, Ricardo Palencia R. y Lucía de L. García S. (integrantes del grupo de música antigua "Quadrivium") compartieron el programa por partes iguales, tocando música de S. L. Weiss, M. Giuliani, A. Barrios Mangoré, F. Sor, C. Gustavino, L. Brouwer, terminando la última parte a dúo con *Dos Diablos*, de Oscar Rosati.\* El jueves, Enrique Rodríguez C. y Fernando Calvillo E. tocaron individualmente obras de L. Milán, F. Moreno Torroba, Enrique Rodríguez,\* H. Villa-Lobos, G. Sainz, M. Ponce y A. Harris. El viernes se clausuró la "Semana de la Guitarra" con Alberto Ruiz Ascencio y Andrés Casales, quienes interpretaron individualmente música de J. S. Bach, S. L. Weiss, J. Dowland, L. Rocallí y M. M. Ponce, terminando el programa a dúo: un anónimo del sgló XVI y tres piezas de Jean Absil.\* (Informó: Lucía de Lourdes García Salinas).

\* Estreno en México.

SUSCRIBASE A LA REVISTA

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

ESCRIBIENDO AL APARTADO POSTAL 105-164

MEXICO 5, D. F.

---

Send all correspondence to Apartado Postal 105-164

México 5, D. F.

A los diez y ocho días del mes de mayo de  
1981, se terminó la impresión de la  
Revista *HETEREFONIA*, en los  
talleres de "Tipográfica Azte-  
ca", Isabel la Católica  
504, México 8,  
D. F.

El CONSERVATORIO NACIONAL de Música, es una Escuela estrictamente profesional y el ingreso al mismo está limitado a quienes pretenden realizar los estudios completos de las carreras que en él se imparten.

Carreras que se cursan en el Plantel:

a).—EJECUTANTES (Instrumentistas y Concertistas)

1.—Instrumento de cuerda (violín, viola, violoncello, contrabajo, guitarra, arpa).

2.—Instrumento de teclado (piano, órgano, clavecín).

3.—Instrumento de aliento-madera (flauta, oboe, clarinete, fagot).

Instrumento de aliento-metal (Trompeta, corno, trombón, tuba).

4.—Instrumentos de Percusión.

b).—CANTANTES

1.—Concertista

2.—Opera.

3.—Liederista.

c).—COMPOSITOR

d).—DIRECTOR

1.—Conjuntos vocales

2.—Conjuntos instrumentales

e).—*MTRO. ESPECIALIZADO EN LA ENSEÑANZA DE SOLFEO.*

f).—*MTRO. ESPECIALIZADO EN LA ENSEÑANZA DE CANTO O ALGUN INSTRUMENTO.*

g).—*MTRO. ESPECIALIZADO EN LA ENSEÑANZA MUSICAL ESCOLAR.*

h).—*MTRO. ESPECIALIZADO EN LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION.*

i).—*MUSICOLOGO.*

México, D. F., 10 de Abril de 1980.

