



[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* 71, México, octubre-noviembre-diciembre de 1980

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 71, México, octubre-noviembre-diciembre de 1980, pp.#-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical white lines of varying thicknesses that curve and taper towards the bottom, set against a solid orange background. To the right of this graphic is a large, irregular orange shape that partially overlaps the white background.

# heterofonía

71

revista  
musical

octubre-noviembre  
diciembre 1980  
volumen XIII no. 4

méxico, d.f.

Suscríbase usted a

# HETEROFONIA,

una revista musical que ha mantenido su  
prestigio durante doce años y medio.

Heriberto Frías 514

México 12, D. F.

Tel.: 523-48-10

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Claudio Landeros

Circulación

Paz P. de González

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Heriberto Frías 514

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

## SUMARIO

No. 4 Oct.-Nov.-Dic. 1980 Vol. XIII, No. 71

- ROBERT STEVENSON  
Musicología Mexicana, 1980 2
- GABRIEL SALDIVAR SILVA  
Música y Danza en las Obras de Cervantes  
y algunas de sus presencias en México 13
- JORGE VELAZCO  
Música de Roma 21
- LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA  
honra a ROBERT STEVENSON 30
- SOPHIE CHEINER, El Misterio de  
Gabriel Fauré 32
- ESPERANZA PULIDO, Un corto Viaje  
a Los Angeles 34
- CON CONSUELO LUNA, Directora de la  
Escuela "Vida y Movimiento" 37
- E.P.  
Fallecimiento de MANUEL MEDINA Y  
ALVARADO 39
- Revista de Revistas 40
- Conciertos 42
- Noticias 45
- Digest in English 47
- Índice de los Volúmenes XII y XIII 49

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo Ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO (Correo ordinario)

Un año (one year)	Dlls. 14.00
Número suelto (single issue)	" 4.00
Número atrasado (back issue)	" 4.50
Registrado como correspondencia de 2a. Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

# Musicología Mexicana, 1980

Por ROBERT STEVENSON

En Junio de 1980 los musicólogos mexicanos bien establecidos continúan en gran actividad. El maestro José de Jesús Estrada Hernández no ha cambiado de residencia durante largos años. Su dirección sigue siendo la misma: Mrecaderes 45, San José Insurgentes, México 19, D. F. (Teléfono 598-26-02). Ahora se halla ocupado con la tercera parte de una historia de la música virreinal que enriquecerá grandemente la información que suministró en las 165 páginas de su valiosa *Música y músicos de la época virreinal* (prólogo, revisión y notas de Andrés Lira) (México: Secretaría de Educación Pública, 1973).

Hace cuatro décadas que su nombre entró por vez primera en el *Handbook of Latin American Studies*: 1941, No. 7 (Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press 1942), en cuya ficha 5482 se citan sus *Cinco Canciones a la Virgen de Guadalupe*, publicadas como suplemento musical en la revista *Schola Cantorum* de Morelia, año 3, No. 5-6; sin embargo, ningún diccionario ha publicado hasta ahora una bibliografía detallada de su obra.

Nacido en Teocaliche, Jalisco (entre Guadalajara y Aguascalientes) el 1º de diciembre de 1898, fue alumno durante 8 o 9 años de José Rolón (1883-1945) en Guadalajara, antes de salir para Europa, donde, de 1925 a 1934 estudió especialmente en Roma, pero también en París y Viena (1931). El 21 de febrero de 1933, la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra de Roma le otorgó un diploma como maestro de Órgano. El mismo año recibió otro de Canto Gregoriano de la Pontificia Scuola y el papa Pío XI le obsequió entonces su fotografía autografiada. Al regresar a México inició en 1936 su cátedra de órgano en el Conservatorio Nacional de Música, reteniéndola hasta el 4 de diciembre de 1975.

En esta fecha fue honrado con un concierto en el Auditorio Silvestre Revueltas del propio plantel, situado en la Avenida Presidente Masaryk 582. En la página segunda del programa fueron inscritos los diez y seis diplomas y certificados que atestiguan las distinciones de que se le hizo objeto en Roma, París, Viena, México, D. F., Guadalajara y Mérida (Yucatán). En la página cinco se informa acerca de la ejecución de su *Misa de San Ignacio*, para voces masculinas y órganos en la iglesia de San Ignacio de Loyola (calles de Moliere y Horacio de la ciudad de México. La primera parte del concierto que nos ocupa permitió escuchar sus obras para órgano, ejecutadas por sus alumnos Javier Garduño, Consuelo Fernández, Jesús Lira, Martha Miranda, Pedro de la Rosa, Lourdes Méndez, Juan Bosco Corro, Alex Méndez y Victor Urbán, el último de los cuales ocupaba entonces la dirección del Conservatorio. En la segunda parte de este programa el Collegium Musicum Barrocum (Gildardo Mogica (flauta); Robert Fischer (oboe), Sally van den Berg (cello), Juan Bosco Corro, (clavicémbalo) ejecutó su *Suite en Estilo Antiguo, con algunas licencias* (Preludio, Bourrée,

Gavota, Museta, Minuetos I y II, Sarabanda y Giga). La obra de Estrada con que cerró Urbán la primera parte fue una transcripción realizada por aquél de su propio *Tema Variado para Guitarra* (Edición Max Eschig, 1965 (Imp. Rolland, 12 páginas). Las doce variaciones de esta obra guitarrística con duración de 8 minutos, 30 segundos, ganaron en 1962 el premio de la Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa y fueron estrenadas en su forma original en la Sala Gaveau de París, el 5 de junio de 1962.

Entre otras distinciones anotadas en el programa aludido, está la participación de Jesús Estrada como miembro fundador de la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de México, el 7 de mayo de 1947. El 19 de febrero de 1975 fue nombrado miembro de la Real Academia Hispano Americana y el 9 de octubre de 1978 entró como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, bajo los auspicios de Federico Sopeña Hernández.

El mejor sumario de su carrera como investigador, publicado hasta la fecha, es un artículo debido a su propia pluma y publicado por *Historia Mexicana*, XXVI/4 (El Colegio de México, 1977), página 596-602, bajo el título de "Investigaciones sobre música virreinal en las catedrales de México, Puebla, Guadalajara, Oaxaca y Durango". Inició su campaña en favor de la música virreinal en 1939. El 23 del mismo año se ejecutó en la iglesia del Buen Tono (durante el Primer Congreso Nacional de Música Sacra) su transcripción del villancico (Ya se heriza el copete [de blancas nieves]), compuesto por Manuel de Zumaya en 1727, en honor de la Virgen de Guadalupe. Maestro de capilla de la Catedral de México a partir del 7 de junio de 1715 y de la Catedral de Oaxaca del 11 de enero de 1745 hasta su muerte, acaecida el 5 de octubre de 1754, Zumaya fue considerado como paradigma de los compositores virreinales nacidos en México (ya desde tiempos de José Mariano Berinstein de Souza, en su *Biblioteca Hispano-Americana Septenional* [1816-1821]).

Pero ¿qué pasó con la música de México, antes de Sumaya? Tomando como incentivo las investigaciones de Miguel Bernal Jiménez en Morelia (El archivo musical del *Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*. Morelia colonial [Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939]) Estrada llevó a cabo exploraciones en los archivos de la ciudad de México, Puebla, Oaxaca y Durango. Jesús García Gutiérrez, (1875-1958), profesor de historia de la música eclesiástica en el Seminario de México, fue el cicerone que mostró a Estrada un manuscrito polifónico de la última parte del siglo XVI, procedente del archivo de la Catedral de México, que contenía tanto algunas obras de Palestrina, como polifonía con textos en náhuatl. Estrada confirió importancia a los textos en náhuatl en aquel volumen (cuyo paradero actual es desconocido, a menos que se trate del Código Octaviano Valdés, inventariado en *Fontes artist musicae*, 1955/1, páginas 12-13), a causa de aquella mezcla de documentos palestrinianos con adelantos musicales de los indígenas.

Otro volumen manuscrito que Estrada vio antes de su transcripción por Jesús Bal y Gay (*Tesoro de la música polifónica en México*, I (1952) fue el llamado Códice del Convento del Carmen (también extraviado). Estrada le proporcionó a Steven Barwick acceso a dicho manuscrito. Barwick lo trans-

cribió en 1949 para su tesis doctoral en Harvard. Diez y seis años más tarde fue publicado como *Codex Franco de la Catedral de México*. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965). En 1947 Estrada describió el archivo de la Catedral de Puebla como el más rico de todos. El canónigo Alfredo Freyria y Córdoba le sirvió de guía; sin embargo, Estrada añadió el siguiente e irónico comentario a su sinópsis de los tesoros de la catedral angelina: Desgraciadamente este tan interesante archivo se halla ahora amurallado para los investigadores y sólo es posible obtener informaciones a través de un guardián que impide el manejo de cualquier volumen solicitado. Con tales decretos se suplanta la investigación con la burocracia.<sup>1</sup>

Para dar a conocer la diversificación de sus intereses en los tres siglos de la Colonia, Estrada grabó las siguientes obras en un disco titulado *Música virreinal mexicana*, reunidas en un album por la Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (MN9, UNAM 231/232: Versículo suelto del *Magnificat Sexti* de Hernando Franco (Edición Barwick (1965), págs. 98-110); un recitativo, más una aria da capo (cuerdas, flautas, acompañamiento en continuo) de Juan Matías de los Reyes (*Así de la Deidad*); Villancico a 4 de Antonio de Salazar, fechado en 1710 (*Si el agravio Pedro*); facsímiles de fragmentos publicados en *Música y Músicos de la época virreinal* (1973), p. 94); un villancico y una cantata para soprano solo, con acompañamiento de cuerdas y continuo de Manuel de Zumaya = Sumaya (*¡Ay! Cómo gime el viento; Alegres luces del día*; más una cantata para tenor solo y cuerdas (*Cuando la Primavera*), de Ignacio Jerusalem. Luis Herrera de la Fuente dirigió la Orquesta de Cámara con la que se suplieron los acompañamientos. Guadalupe Pérez Arias cantó los solos de *Alegres luces* y *Así la deidad* y el tenor Ignacio Caplés *Cuando la Primavera*. Pese a objeciones de la crítica de prensa al uso de un órgano Rodgers, juzgando los acompañamientos de "demasiado pesados", este disco deleitó y edificó a los 271 estudiantes inscritos en la clase de historia de la música de México ofrecido por la Universidad de California, en Los Angeles, a 63 estudiantes en 1876-1977; a 62 en 1978-1979 y a 146 en 1979-1980.\*

El transcriptor se enfrenta activamente al reto que le presentan los acompañamientos de la música barroca española. Después de estudiar las *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado . . . Compuestas por don Joseph de Torres 1665-1738*) (Madrid: En la Imprenta de Música, 1702), págs. 113-118, cual-

el transcriptor se enfrenta activamente al reto que le presentan los acompañamientos de la música barroca española. Después de estudiar las Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado . . . Compuestas por don Joseph de Torres 1665-1738) (Madrid: En la Imprenta de Música, 1702), págs. 113-118, cual-

<sup>1</sup> "Investigaciones sobre música virreinal". *Historia Mexicana*, XXVI/4 (1977), 600: "Desgraciadamente esta interesantísima biblioteca ha sido cerrada para el que quiera investigar y sólo le es permitido obtener datos mediante una solicitud hecha al encargado de vigilar el archivo para que le sea mostrada, fuera del recinto, la obra que desea conocer. Termina así la labor del investigador y comienza la de la burocracia."

\* La excesiva modestia de Stevenson le impide aclarar que él es quien imparte esa cátedra en la UCLA (T).

quier cosa que no sea el uso liberal de glosas<sup>2</sup> en el acompañamiento instrumental de las partes, contraviene las normas de Torres —y por concomitancia las de Sebastián Durón, puesto que él les dio el visto bueno con su propia firma. Para resucitar la fama de Torres en México, el eminente organista Felipe Ramírez y Ramírez (nacido en Querétaro, el 26 de mayo de 1939), estudió en la Regensburg Kirchenmusikschule y en Haarlem, antes de regresar a México para enseñar órgano en el Conservatorio Nacional. (Dirección: Corina 117-E2 Coyoacán, México 21, D. F.; teléfono 544-28-99)) le hizo a Torres el gran servicio de sacar del olvido dos obras suyas, con las que terminó un concierto para la Sociedad Internacional de Constructores de Organos, el 20 de mayo de 1980, en la Catedral de México. Actualmente ocupa el puesto de guardián de la música de la Colección Jesús Sánchez Garza, adquirida por la Secretaría de Educación Pública el 17 de marzo de 1967. Esta colección (No. 276, o 302), está actualmente bajo custodia del CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Liverpool 16, México 6, D. F., teléfonos 546-61-40 y 592-59-53). Felipe Ramírez halló las obras para clave de Torres en un manuscrito de Sánchez Garza titulado *Libro que contiene onze partidos del Mo Dn Joseph de Torres*. Para revelar el aspecto de este manuscrito de 18 páginas, Ramírez y Ramírez permitió que tres fotografías ilustraran el artículo de "Excélsior", del 26 de agosto de 1973.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Inspirado por copiosos y evidentes datos iconográficos, literarios y librescos, el volumen titulado *Villancicos del Siglo Diez y Siete* procedentes del archivo de un convento de Puebla, transcritos con partes opcionales para los ministriles (Lima: Ediciones CVLTURA 1974 (123 páginas), con partes instrumentales suplidas ad libitum en pequeña partitura para las obras *Al dormir el sol en la cuna del alva*, de Sebastián Durón; *Disfrazado el pastor viaja el amor de Juan Hidalgo*; *Vaya vaya de cantos de amor*, de José de Loaysa y Augurto; *Tarara tarara qui yo soy Antoniyo* y *Un ciego que con trabajo canta coplas*, de Antonio de Salazar; *Ay como flecha la niña rayos de Francisco de Santiago*; *Por ceelbrar este día de Juan de Vaeza*; *Los que fueren de buen gusto de Francisco de Vidales* (En el manuscrito original carece de texto la parte más baja); *Ay ay galaguñios ay que lo veyo* y *Venid venid zagales vereis a un Dios*, de Alonso Xuares.

<sup>3</sup> Guadalupe Appendini, "Partituras de Joseph de Torres descubiertas", *Excélsior* México, D. F., 26 de agosto de 1975, pgs. B1, B9. Ramírez y Ramírez apareció tocando Batalla en fotografía superior (B1) durante la visita del Papa John Paul II a la Catedral de la ciudad de México, el 28 de enero de 1979. El 26 de mayo repitió la obra durante un recital ejecutado en el órgano restaurado del lado oriente, originalmente construido por Joseph Nazarre e inaugurado el 15 de agosto de 1735. Y volvió a tocarla en la Rosensburg Kirchenmusikschule durante su viaje europeo para averiguar más acerca de Torres.

En la mencionada entrevista no se mencionó para nada el papel tan importante jugado por Carmen Sordo Sodi (dirección: Ejército Nacional 173-2, México 5, D. F. Teléfono: 250-95-16) para persuadir a la señora Adelaide Frank de Sánchez, viuda de Jesús Sánchez Garza de que vendiera la colección al Instituto Nacional de Bellas Artes, e inducir a la Sría. de Educación Pública a que lo comprara. Para detalles acerca de la biografía de Jesús Sánchez Garza que falta en esta entrevista, véase *Christmas Music from Baroque Mexico*, pgs. 1x-x.

Cuando dirigía la Sección de Investigación Musical, Carmen Sordo Sodi comisionó a Robert Stevenson para que transcribiera y editara un grupo representativo de villancicos de la Colección Jesús Sánchez Garza, con objeto de publicarla en el siguiente volumen del *Tesoro de la Música Polifónica en México, I* (1952-1953). Cuando Carmen abandonó el INBA al término del periodo presidencial de Luis Echeverría Alvarez, el proyectado volumen cesó de circular.



Otras obras de la colección Sánchez Garza incluyen dos trozos vocales impresos en Madrid, *Luz de las luces* (Diciembre 8, tonada) y "Matizadas flores" a 4, con acompañamiento.<sup>4</sup> Además, la colección incluye copias en manuscrito de los Villancicos de Navidad de Torres para dúo acompañado (*A contarte vengo*, *Gila* y una Misa a cuatro veces, inconclusa).

Aparte de la Colección Jesús Sánchez Garza (formada con los remanentes del archivo del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla), obras de Torres aparecen en la ciudad de México, Morelia, Oaxaca y los archivos de la Catedral de Puebla, sin mencionar los archivos de Bogotá, Cuzco, Guatemala y Lima.<sup>5</sup>

Si las reglas de Torres para los acompañamientos, publicadas dos veces (edición aumentada, 1736) por una autoridad peninsular tan influyente como él, no apoyan suficientemente las glosas en las partes acompañantes, por lo menos no contradicen el uso de numerosos instrumentos (aparte de los de teclado) en los villancicos de la última parte del siglo XVII, cantados en la Catedral de México. Como ejemplo concluyente, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) especificó no menos de quince instrumentos diferentes que acompañaban el tercer nocturno de sus "atribuidos villancicos de San Pedro." (*Christmas Music from Baroque Mexico* (1974, págs. 6-7, presenta un catálogo completo e informaciones acerca de los instrumentos a los que ella se refiere.)

El siguiente largo paso en la documentación de la variedad de instrumentos usados para acompañar la música eclesiástica del Barroco Medio Mexicano tuvo que esperar el año de 1980. El 17 de septiembre de 1979, Impresiones de Mazapanes Toledo, S. A. terminó la edición de 300 copias de un homenaje de *Salvador Moreno a Sor Juana Inés de la Cruz*, en un Calendario de *Angeles Músicos* de su época. (México 13, Ortiz Campesinos 6a (Col. Esmeralda), 1980). Las doce magníficas láminas a color (fotografías de Rafael Rivera), muestran detalles de cuatro pinturas de la sacristía de la Catedral de México, del pincel de Cristóbal de Villalpando (1650-1714) "el más importante pintor barroco de las Américas"; una de la Catedral de México y otra de la Pinacoteca Virreinal, de Juan Correa, cuyas pinturas datan de 1674 a 1739. Por lo que se refiere a los instrumentos tocados, Moreno cuenta cuatro arpas, cuatro órganos (positivos o realejos), tres laúdes, dos bajos de viola (viola de gamba), un violín (vihuela de arco), una trompeta curva, una flauta traversera y una guitarra. Estos pueden verse en la *Apoteosis de San Miguel*, *La Mujer del Apocalipsis*, *La Iglesia Militante y Triunfante* y *El El Triunfo de la Eucaristía*. En las obras de Correa; *La Asunción de la Virgen* y *Entrada de Jesús en Jerusalem*. Moreno cuenta cuatro laúdes, dos arpas, un órgano (positivo o realejo), un bajoncillo, una trompeta curva, una flauta traversera, y una guitarra. Ambos artistas pintaron, además, numerosos ángeles cantando o leyendo particelle de música escrita. Otros investigadores

<sup>4</sup> Ninguno de éstos aparece en el *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona: Antonio Palau y Dulcet, 1971) XXIII, 431.

<sup>5</sup> Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D. C. General Secretariat, Organization of American States (1970) pgs. 165, 192, 205, 219; 26, 49, 102-103, 130.

del futuro identificarán al compositor del Hodie Maria Virgo, *celos adscendit, gaudete* (tenor en la lámina 2); así como de la polifonía pintada en las láminas 6 y 12. Al mismo tiempo nunca podremos agradecer suficientemente a Salvador Moreno su estupendo trabajo iconológico en *Angeles Músicos*. Adjuntas a otros tipos de evidencia, estas pinturas aminoran controversias que continúan atormentando innecesariamente a los mexicanistas en lo referente a lo propio o impropio de incluir diversos instrumentos en las reposiciones de música virreinal del siglo XVII.<sup>6</sup>

Una vez que el siglo XVIII había pisado terreno firme, los acompañamientos instrumentales afirmaron asimismo su presencia. Jaime González Quiñones (dirección: Zacatepec 434, Echeagaray, Estado de México. Apartado 301-534, México 4, D. F. Tel.: 560-2894), quien es candidato a un grado superior de la City University of New York y estudió con Barry Brook, promete ahora una colección de villancicos del siglo XVII, con acompañamiento instrumental, para su tesis CUNY de musicología, en la que pondrá de relieve, entre otros compositores, a José de Picañol.<sup>7</sup> Para no quedarse estancado en una sola época, J.G.Q. incluye en sus proyectos inmediatos la publicación de una "juvenilia" de Silvestre Revueltas, que hasta ahora no ha recibido la debida importancia. Mientras investigaba en Durango lo relativo a la juventud de Revueltas,\* se topó insospechadamente con alguna música de Hermandad Franco. Organizador de la Academia Mexicana de Musicología, González Quiñones es el director de orquesta y compositor que asumía la subdirección del Conservatorio durante el tiempo en que Manuel Enríquez era Director.

El presente estudio debería ir acompañado de otro que incluyera gráficamente bibliografías de diversos investigadores que no aparecen aún en enciclopedias en lengua inglesa, o "Quien es quien", tales como Julio Estrada (Avenida Insurgentes Sur 408-8, México 7, D. F. Tel. 564-3457; y 524-9724; y Hiram Dordelly, Coordinador de Etnomusicología del CENIDIM (teléfonos 546-6140 y 592-5953); Luis Matty, Encargado de la Biblioteca del CENIDIM (Alpes 1455, México 10, D. F.; Tel. 520-6363); Juan José Escorza y Jorge Velazco, el Leonard Bernstein de México (Anáhuac 33, México 7, D. F. Tel. 564-4638).

Velazco sostuvo su reputación durante la primera parte de 1980 como el más comprensivo y brillante ensayista de México, con sus interrumpidas series de artículos en el "Diorama de la Cultura", de Excélsior. Siempre pronto a dar crédito a lo acreditable, Velazco señaló en "Gigantes musicales" (Excélsior, "Diorama de la Cultura", 26 de agosto de 1979, pág. 9) la reconstruc-

<sup>6</sup> Para informes sobre pinturas de instrumentos usados en la Holanda hispana durante el siglo XVII, véase "Musical Instruments and Performing Ensembles in Flemish Paintings of the 17th Century (Vol. I and III)". Indiana University Ph. D. dissertation, 1973 (*Dissertation Abstracts International* XXXIV/8 (Feb. 1974) p. 5232A (order number 74-392, 551 pgs.).

<sup>7</sup> Véase *Sixteenth-through Eighteenth-Century Resources in Mexico: Part III. "Fontesartist musicae, XXV/2* (Abril-Junio 1978, 1979-180, para las grandes contribuciones de Picañol al archivo de la Catedral de Puebla.

\* Ya desde años atrás, la traductora de este artículo había realizado infructuosas pesquisas en Santiago Papasquiaro. Revueltas abandonó aquel Estado desde niño. (T).

ción de los dos órganos barrocos gigantescos de la Catedral de México (1695 y 1735) por la Flentrop-Orgelbouw, N.V., como la proeza trascendental de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, en colaboración con la Dirección General de Obras en Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Velazco ya había demostrado su competencia como historiador de los órganos ibéricos cuando publicó su original artículo "Órganos barrocos mexicanos" en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44 (1975), págs. 83-102, con el cual amplió la información suministrada por Colin C. Kerr (The Organs of Mexico City Cathedral), *The Organ* XXXVI/142 (Octubre, 1956), 53-62;<sup>8</sup> y M. A. Vente "Los Organos de la Catedral de México" *The Organ*, XXXVII/145 (Julio 1975), 46; y John T. Fesperman<sup>9</sup> "Dos Organos Mexicanos Importantes", *The Organ*, XLIX/196 (Abril, 1970), 171-183; y Fesperman y David W. Hinshaw, "Nuevas Luces en los más antiguos instrumentos de la América del Norte: México, Organ Yearbook (Amsterdam, III (1972), 52-63.

En 1980 el libro más leído en México sobre cuestiones de la pre-independencia es todavía la *Historia de la música en México* (épocas precortesiana y colonial) de 324 páginas (México: Editorial "Cultura", 1934), del por aquel entonces joven de 25 años, Dr. Gabriel Saldívar y Silva, en colaboración con Elisa Osorio Bolio (de Saldívar). De acuerdo con el artículo bibliográfico de la *Enciclopedia de México*, XI (1977), 234-235, Saldívar nació el 5 de septiembre de 1909 en Jiménez, una ciudad reconocida por él en el artículo de 60 páginas que le dedicó a su Estado nativo de Tamaulipas en el mismo volumen (pág. 587) como fundada el 31 de octubre de 1827. Después de su quinto año de medicina, transfirió sus intereses a la investigación musicológica. Su biblioteca personal (en su residencia de la calle de Silvestre Revueltas No. 20, México 20, D. F. Tel. 593-6350) contiene más de 2,500 impresos (libros, panfletos, programas) relacionados con la historia de la música mexicana; 15,000 piezas mexicanas de música del siglo XIX; libros sobre música o música publicada en México; y una colección de recortes de periódicos mexicanos relacionados con la música, desde febrero de 1912 hasta diciembre de 1960. Su manuscrito titulado *Método de Citara*, para mandolina de cuatro cuerdas (compilado cerca de 1650 por Sebastián de Aguirre, de Puebla) y su folio 94 de una tablatura del siglo XVIII, de Guanajuato,<sup>10</sup> en notación escrita según modelo de aquella encontrada en Santiago de Murcia —128-folio— *Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos Naturales*

8 En las páginas 56-67 se especifican los órganos de 1695 y 1735 (Kerr desconocía las fechas de ambos órganos). En una placa se veían 2 diagramas útiles: la colocación de los consolas de 1735 (y el pedalero) y la ubicación de los dos órganos frente al altar principal. Agradezco al maestro Ramírez y Ramírez la oportunidad de inspeccionar de cerca el instrumento restaurado de 1735. De acuerdo con él, el si bemol (y no el la) toca ahora 440 vps en este órgano restaurado.

9 Velazco rindió tributo a Fesperman como el "idealista" que inspiró la restauración ("Gigantes musicales", columna 3).

10 Especificado en *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), pgs. 234-236.

y *Accidentales*<sup>11</sup> (British Library, Add. 31649), se estiman entre los más valiosos tesoros musicales de México.

En virtud de su fama musicológica, los otros méritos de Saldívar dejan de mencionarse con frecuencia. El 16 de enero de 1980 el Gobernador Enrique Cárdenas González de su nativo Estado de Tamaulipas le concedió la medalla de oro "Pedro José Méndez" por investigaciones a nivel nacional (esta medalla es considerada como la más alta presea que concede el Estado por méritos intelectuales y solamente un ciudadano la recibe cada año). En el programa organizado para la ceremonia en Ciudad Victoria se mencionaron, entre sus publicaciones, 18 libros relacionados con la historia de Tamaulipas.<sup>12</sup> La más reciente reproducción de sus trabajos tamaulipecos es la edición del *Informe al Virrey de España* de José de Escandón (México: Varqas Rea, 1943; reimpresso en México: Duplimasters 1979). En su *informe*, fechado el 26 de noviembre de 1760, el fundador de Nuevo Santander, Tamaulipas, se refirió a "las primeras manifestaciones culturales de aquella provincia". El juramento de lealtad a Carlos III incluso no solamente el Te Deum del 8 de noviembre de 1760, sino también sones de la Huasteca, con guitarras y violines, huapangos y otros "bailes de la costa".

Las investigaciones de Saldívar y Silva<sup>13</sup> culminarán con su monumental *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1981). En esta bibliografía comentada que abarca cinco décadas, incluirá los escritos acerca de la música y la música misma. Las fuentes de impresiones y manuscritos serán acreditadas a las diversas bibliotecas de donde procedan. Como existen folletos con reglas para los coros de la catedral, o textos de villancicos que proporcionan frecuentemente datos musicales accesorios, esta clase de material secundario estará incluido y propiamente seleccionado en la próxima bibliografía cronológicamente asentada. Así podrá Saldívar dar crédito al nativo Francisco López Casillas<sup>14</sup> como maestro de capilla de la ciudad de México (1654-1674), con la composición de

<sup>11</sup> Transcrito y analizado en los 2 volúmenes de "El Desarrollo de la Guitarra Barroca en España, incluyendo un comentario y transcripción de "Pasacalle y Obras" (1732), (University of Maryland Tesis Doctoral, 1979).

<sup>12</sup> Especificado en el programa: *Documentos de la rebelión de Catarino E. Garza en la frontera de Tamaulipas y sur de Texas 1891-1892* (1943). *Historia compendiada de Tamaulipas* (México: Editorial Beatriz de Silva, 1945 (358 pgs.); *Los Indios de Tamaulipas* (1943). Además, recopiló y editó siete volúmenes del *Archivo de la Historia de Tamaulipas*.

<sup>13</sup> Además de su pionera historia de la música en México, hasta 1821, un *Catálogo de impresos Pre-1956 de la Unión Nacional, DXVI, 77-78* proporciona *El jarabe, baile popular mexicano* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937) y "Mariano Elázaga y las canciones de la Independencia", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, LXIII/3* (Mayo-Junio 1947), 641-656).

<sup>14</sup> Aparte del copioso material sobre López Capillas ya existente, véase "La Misa Hexacordal: 1600-1720" en la tesis doctoral de Lester Dwane Brothers, de la Universidad de California, Los Angeles (1973) University Microfilms 73-32053), I, 233-284 y II, 235-266. Jo Ann Smith (10939 Exposition Blvd, Los Angeles, Cal. 90064, Tel. (213) 475-5696), quien prepara su doctorado en UCLA y es profesora en Cal Arts, ha terminado la transcripción completa y finamente acabada de la única Misa sobreviviente de López Capillas y de su repertorio de Magnificats.

villancicos en honor de la Virgen de Guadalupe.<sup>15</sup> Saldívar confiere a Nicolás de Espindola la primera mención de las *posadas*<sup>16</sup> (en el sentido mexicano de Navidad), con sus *Jornadas que hizo la Santísima Virgen María desde Nazaret a Bethlem... en México*, Imprenta de Rivera Calderón, año de 1714.<sup>17</sup> Y considera la Regla de N.S.P.S. Francisco y... breve explicación del canto llano (México: Joseph Bernardo de Hogal, 1725)<sup>18</sup> como el primer manual de un instructor nativo, impreso en México. El primer método para piano impreso en México fue el *Instructor Filarmónico*<sup>19</sup> de José Antonio Gómez, publicado en series (suplementos) durante dos años, a partir de octubre de 1842. En estos obsequios semanarios en tres tomos, el segundo le fue dedicado a los "acompañamientos musicales"; el tercero a la "armonía, composición" (de este último, fechado en 1844 solamente sobreviven 24 páginas).

En el ramo de *catálogos*, Saldívar posee una lista de obras de Beethoven, subastadas en 1829 (suplementada con varias transcripciones guitarrísticas) que Saldívar se propone publicar separadamente en edición facsimilar. Entre su colección de programas impresos se hallan los del primer Centenario de Beethoven, efectuados en el Gran Teatro Nacional los días 29 y 30 de diciem-

---

<sup>15</sup> **Suplemento Especial III a la Biblioteca Hispano Americana Septentrional que escribieron el Dr. Don José Mariano Berinstein de Souza... Volumen Octavo (México: Ediciones Fuente Cultural, 1951), pgs. 34-35: Letras que se cantaron en... los Maitines de la Aparición de la Santísima Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe... Año 1669... En México: Por la Viuda de Bernardo Calderon. La página titular de este cuarto de seis páginas está decorado con un grabado de la virgen.**

Francisco González de Cossío fue el descubridor de este folletito. (Previamente se discutía la prioridad entre Antonio de Salazar y Manuel de Zumaya como compositores asimismo las Letras de López Capillas que se cantaron en la festividad de octava, que la Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México celebró con motivo de la Dedicación de su Imperial Templo... En México: Por Hipólito de Rivera. Año de 1676.

<sup>16</sup> Véase el artículo "Posadas" en el **Diccionario Porrúa de Historia, Bibliografía y Geografía de México**, 4a. ed. (México: Editorial Porrúa, 1976), II, 1666-1667; también "Una Bibliografía Mexicana Sobre la Navidad" **Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público**, Suplemento al No. 333 (15 de diciembre de 1965), 2-15.

<sup>17</sup> **Suplemento Especial III**, 23, ítem 273. Reimpresiones de 1729 (Joseph Bernardo de Hogal). Véase José Toribio Medina, **La Imprenta en México (1539-1821)**, IV (Santiago de Chile: En Casa del Autor, 1909), 264-265 y V (1910), 55.

<sup>18</sup> Copias en la Biblioteca del Congreso (Libros Raros), Newberry, John Carter Brown y las Bibliotecas Bancroft, 22 más 80 páginas. Hay un grabado en cobre de la mano guiloniana entre las pgs. 52-53; impresiones de canto llano ocupan la p. 56, numeradas, hasta el fin.

<sup>19</sup> Antonio Palau y Ducet desconoce este periódico y solamente le da crédito a José Antonio Gómez por una publicación: **Gramática razonada musical** (México 1832) que contiene siete grabados. Amado Santa Cruz y Francisco Cabrera litografiaron el **Instructor Filarmónico**. La Biblioteca Bancroft posee una copia (**Varios papeles**, v. 51, No. 16) del Prospecto y reglamento de la gran Sociedad Filarmónica y Conservatorio Mexicano de ciencias y bellas artes, dirigida por José Antonio Gómez (México: Impr. del Iris, dirigida por A. Díaz, 1839).

bre de 1870. De acuerdo con Saldívar la biografía de Beethoven escrita por Alfred Bablot<sup>20</sup> en estos programas, puede ser considerada como una contribución original a la musicología. En 1871 Aniceto Ortega (del Villar) (1825-1875) honró la memoria de Beethoven, no sólo con una *Invocación a Beethoven* (A. Wagner y Levien), sino además con una *Danza Tlaxcalteca* incluida en su "episodio musical" *Guatimotzin* en un acto y dos escenas (13 de septiembre de 1871<sup>21</sup> Gran Teatro Nacional), en el que se escuchan reminiscencias del tercer movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven.<sup>22</sup>

Después de que la segunda generación de los descendientes de Ortega le habían vendido a los hermanos Porrúa Estrada la nutrida biblioteca de su antepasado (Librería Porrúa Hermanos, Avenida República Argentina 15), Saldívar compró todos los remanentes allá por 1935. Entre los ejemplares raros se hallaba una copia de la primera edición del Sexteto Op. 71, para 2 clarinetes, 2 cornos y 2 fagotes de Beethoven (Leipzig, Breitkopf & Haertel [abril de 1810] obsequiado por Lucien Biart<sup>23</sup> a Ortega. Pese a ser el legítimo comprador de la biblioteca musical completa de Ortega, al darse cuenta del excepcional valor de las partes del Sexteto, se las restituyó a Porrúa. Sólo 24 horas después éste se las había ya vendido a un coleccionista de Beethoven a su justo precio y para su único y exclusivo provecho. Este episodio de la sensibilidad de Saldívar es solamente un ejemplo de su integridad moral, reconocida desde tiempo atrás por los coleccionistas.

La *Biblioteca Mexicana del Siglo XVI*, editada por Agustín Millares Carlo (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), págs. 277-278, registra el *Graduale Dominicale* de 1576 como el primero cuya fecha exacta puede ser identificada. La próxima *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía* clasificará, además de los libros de canto publicados en México antes de 1800, el contenido y fecha del folio-280 *Graduale Dominicale*, recogido en el Millares Carlo, págs. 503-504 entre los impresos del siglo XVI que sobre-

<sup>20</sup> Nacido en Burdeos, Bablot acompañó a Anna Bishop a México en 1849. Inmediatamente después de su llegada fundó un periódico y se inmiscuyó en la política mexicana. Disgustó a Santa Anna, pero se aprovechó del entusiasta apoyo de Juárez. De 1881 hasta su muerte, ocurrida en 1892 en Tacubaya, D. F. dirigió el Conservatorio Nacional de Música.

<sup>21</sup> Enrique Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del Teatro en México*, 3a. edición. (México: Editorial Porrúa, 1961), II, 834.

<sup>22</sup> Otto Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica* (México Editorial Atlante, 1947), cita el "primer" movimiento de la opus 92, pero el ejemplo es un eco del tercero y no del primero.

<sup>23</sup> En *Les Aztèques: histoire, moeurs, coutumes* (Paris: A. Hennuyer, 1885), 229-230, Lucien Biart (1829-1897) dictaminó acerca de la música y los instrumentos aztecas. Algunos escritores mexicanos tan recientes como Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) no resistieron a la tentación de reproducir tales afirmaciones (El arte musical en México, 1917).

viven sólo fragmentariamente.<sup>24</sup> Para poner punto final a los ejemplos que hemos proporcionado del próximo "RISM" mexicano de Saldivar, basta afirmar compendiadamente que su publicación promete crear una época nueva en la historiografía y bibliografía musical mexicana.

Su erudita esposa, Elisa Osorio Bolio de Saldivar, colaboradora en la escritura de la fina historia de 1934, publicó su primera obra personal en 1943: *En el valle del Mezquital* (Talleres Gráficos de la Nación).<sup>25</sup> Sus siguientes tres libros<sup>6</sup> se concentraron en el jardín de niños —especialidad que tras "cincuenta años de servicio a la juventud" ganó para ella una distinción presidencial el 5 de mayo de 1980: *medalla de mérito docente maestro Ignacio M. Altamirano*.

Nota bene: se recibió noticia de que el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México estaba colaborando para establecer un Departamento de Musicología en su recinto. A Juan José Escorza (México, D. F. 30 de enero de 1956 Tel.: 398-46-35) le ha sido encomendada la tarea de coordinar todos los elementos indispensables para la trascendental tarea.

---

#### De última hora (Viene de la sección de Conciertos)

ERIC LANDERER.—El pianista checoslovaco ofreció dos recitales en Hacienda y el Palacio Nacional. Uno se resiste a comprender la razón de la poca propaganda recibida por estos eventos que el poco público ya acostumbrado a ellos acepta con tanto entusiasmo. A Landerer ya le conoce un grupo y le sigue cada vez que se presenta allí. Esta vez la Sonata en La mayor de Mozart se escuchó con velocidad alada en sus partes ligeras. Y para Prokofiev le es muy familiar al pianista el estilo de contrastes patentes entre lo energético y rítmico y lo expresivo y melodioso. Esa bella *Quinta Sonata* la dice Landerer de maravilla. Y como Francia es el país que más ama, siente su música y la proyecta en todas sus dimensiones, sobre todo tratándose de Debussy y Ravel ("L'Isle Joyeuse" y "Jeux d'Eau"). Por fin, con los tres movimientos de aquellos trozos de "Petrouchka" que arregló Stravinsky para lucimiento de pianistas virtuosos, fueron demostrados el arranque y empuje

---

<sup>24</sup> En *Impresos Mexicanos del siglo XVI* (México, Imprenta Universitaria, 1935) No. 27, pgs. 123-133, Emilio Valtón denunció la copia errónea de la Biblioteca Nacional Mexicana (O-I-7-1) que en 1920 era de la propiedad de Jorge Enciso (1879-1969). Manuel Romero de Terreros y Vinet, autor de "Un Cantoral mexicano del siglo XVI", *Biblos* (México), II, 101 (diciembre 20 de 1920), 202, identificó el gradual de Enciso como comisionado por los dominicos para uso de establecidas misiones.—Una copia mejor preservada de este *Graduale Dominicale*, recobrada en Tapalapa, o Papalpa, Chiapas, lleva en el colofón la fecha de 1564, pero en la página titular está impresa la de 1565. Antonio de Espinosa lo imprimió a costas de Pedro Ocharte.

<sup>25</sup> (Nacida en Pachuca). Su obra trata de los Indígenas en su nativo Estado de Hidalgo.

<sup>26</sup> *Técnica de cantos y juegos para el jardín de niños* (1952), *Diez personalidades del jardín de niños mexicano* (1975); véase *Handbook of Latin American Studies*: No. 38 (Gainsville: University of Florida Press, 1976), 563 (item 9162) y *Ritmos, cantos y juegos* (1976).

# Música y Danza en las Obras de Cervantes y Algunas de sus Presencias en México

## II

### Notas al programa de Música y Danza en el Octavo Festival Cervantino de Guanajuato

— 1 —

¿Dónde estás, señora mía? del romance del Marqués de Mantua, es el que menciona Cervantes en *Don Quijote* en el Cap. V de la Primera Parte, aunque cambiando los dos versos finales de la cuarteta así:

¿Dónde estás, señora mía,  
que no te duele mi mal?  
o no lo sabes, señora,  
o eres falsa y desleal.

Romance que recitó Don Quijote hasta los versos que dicen:

O noble marqués de Mantua  
mi tío y señor carnal.

Procede el texto del romance del *Cancionero de Romances, Amberes*, S. A., reimpresso con introducción y notas de Ramón Menéndez Pidal, en 1945, donde va del f. 29 r. al 42 v.; y es el que principia: "De mantua salió el marqués / Danés Vrgel el leale" / y termina: "si allá quereys yr señores / fallar eys lo dé verdade". Y la parte recitada por Don Quijote, aunque no transcrita está contenida desde el f. 32 r. hasta el 33 v., en los que se lee:

“¿dónde estás, señora mía?  
que no te pena mi male;  
de mis pequeñas heridas  
compassión solías tomare  
agora de las mortales  
no tienes ningún pesare.  
No te doy culpa, señora,  
que descanso en el hablare  
mi dolor ques muy sobrado  
me haze desatinare.  
Tu no sabes de mi male  
ni de mi angustia mortale;  
yo te pedí la licencia  
para mi muerte buscare,  
pues yo la hallé señora,  
a nadie deuo culpare.  
Quanto mas a tí, mi bien,  
que no me la querías dare  
mas quando mas no podiste,

bien sentí tu gran pesare.  
En la fe de tu querer  
según te vi demostrare,  
esposa mía y señora,  
no cures de me esperare,  
fasta el día del juyzio  
no nos podemos juntare.  
Si viuiendo me quesierte,  
al morir lo as demostrare,  
no en hazer grandes estremos,  
mas por el alma rogare.  
O, mi primo Montesinos,  
infante don Meriano,  
desecha es la compañía  
en que solíamos andare.  
Ya no esperéis mas de verme,  
nos cumple mas de buscare,  
que en balde trabajar eys,  
pues no me podréis hallare.



O, esforcado don Renaldos,  
o, buen paladín Roldane,  
o, valiente don Vrgel,  
o, don Ricardo Normante,  
o, marqués don Oliueros,  
o, Durandarte el galante,  
o, archiduque don Estolfo,  
o, gran duque de Milane,  
¿dónde soys todos vosotros?  
¿no venís a me ayudare?  
o, emperador Carlo Magno,  
mi buen señor naturale,  
si supieses tu mi muerte  
cómo la harías vengare;  
avn que me mató tu hijo,  
justicia querías guardare,  
pues me mató a trayción  
veniéndole acompañare.  
O, príncipe don Carloto,  
que yra tan desigual  
te mouió, sobre tal caso,  
a querer me assí matare,  
rogando me que viniesses  
contigo por te aguardare.  
O, desventurado yo,  
cómo venía sin cuydare  
que tan alto cauallero  
pudiese hazer tal maldade.

Además se halla este romance en el *Romancero Caballeresco*, Madrid, 2a. Ed., 1904, p. 41 y sigs.

La música es un coro a tres voces, anónima del siglo XVI, procedente del *Cancionero de Turin*.

— 2 —

El romance de la Venta de Don Quijote:

*Con pavor recordó el moro*

tiene un texto que no ha sido recogido en los romanceros. Cervantes sólo reproduce dos versos completos y parcialmente otros dos:

Mis arreos son las armas.

mi descanso el pelear.

... camas ... duras peñas

... dormir siempre velar.

los cuales forman parte de un romance que en el *Romancero General* lleva el título de *La Constançia* (No. 300) y en el *Cancionero de Romances* está en el f. 252 con el título de *Otro romance*; pero también aparecen en el romance *Moriana y el moro Galván* (No. 7 del *Romancero General*), del que Querol transcribe el fragmento siguiente:

Alzó los ojos Moriana,  
conociérale el mirar:

Pensando venir a caza  
mi muerte vine a cazare,  
no me pesa del morir,  
pues es cosa naturale,  
mas por morir como muero,  
sin merescer ningun male,  
y en tel parte donde nunca  
la mi muerte se sabrae.  
O, alto dios poderoso,  
justiciero y de verdade  
sobre mi muerte ynocente  
justicia quieras mostrare  
desta ánima pecadora  
quieras auer piedade  
o triste reyna mi madre  
dios te quiera consolare  
que ya es quebrado el espejo  
en que te solias mirare  
siempre de mi recelaste  
recebir algun pesare  
agora de aquí adelante  
no te cumple recelare  
en las justas y torneos  
consejo me solias dare  
agora triste en la muerte  
aun no me puedes hablare  
o noble marqués de Mantua  
mi señor tio carnale ..."

lágrimas en los sus ojos  
en la faz del moro dan—

Con pavor recordó el moro  
y empezara de hablar:

—¿Qué es esto, la mi señora?

¿Quien vos ha fecho pesar?

Si os enojaron mis moros

luego los faré matar . . .

Y si pesar los cristianos

yo los haré conquistar.

*Mis arreos son las armas, etc."*

Los primeros versos citados están en *Don Quijote*, Parte I ( cap. II. La música fue tomada de *El Maestro*, tratado de música para vihuela, por Luis Milán, Valencia, 1536 (hay una adaptación a la tecla por L. Echrade, Leipzig, 1927), y será cantada por soprano con acompañamiento de vihuela, con el texto el que puso música el citado Milán, el que no ha sido incorporado a ningún romancero:

*"Con pavor recordó el moro*

*y empezó de gritos dar,*

*no dejando cosa a vida*

*de cuantas puede matar.*

*Mis arreos son las armas,*

*mi descanso es pelear*

*hasta que halle la muerte*

*que amor no me quiere dar.*

*Mi cama las duras peñas;*

*mi dormir, siempre es velar,*

*mis vestidos son pesares*

*que no se pueden rasgar"*

Se le ha considerado como escrito antes del siglo XV.

También hay una parodia: *A las armas, Mariscote*, que en parte dice:

"Mis arreos son muchos cuentos,

mi descanso es el burlar.

mi cama, blanda y mullida;

mi dormir, siempre engordar".

— 3 —

La pavana que se bailará antes de iniciar el segundo romance no está mencionada por Cervantes. Los responsables de la música y la danza la incluyeron en el programa por razones de acústica y de estética; aunque siempre se ha sabido que se introdujo en España en la primera mitad del siglo XVI, ya estaba en decadencia o casi había desaparecido de los salones españoles al finalizar el siglo, pero en otros países estuvo en boga durante todo el XVI y el XVII. Paul Netl (*La música en la danza*, Buenos Aires, 1945), y otros autores le atribuyen origen hispánico y afirman que no tiene nada que ver con la padovana ni con Padua. Su origen puede estar en México, a partir de la danza del guajolote, al que los españoles llamaron pavo y hay historiador que afirma que cuando Cortés estuvo en Sevilla en 1528 la bailó con su sé-

quito y que dejaban las espadas debajo de las capas para ampliarlas en los movimientos y giros, como fue la costumbre en adelante.

— 4 —

En la Parte II, cap. IX de *Don Quijote*, se oye decir de boca de Sancho: "Así pudiera cantar el romance de Calainos" sin referencia a ningún verso. En el *Cancionero de Romances*, sin fecha, en los ff. 92 v. a 100r está el "Romance del Moro Calaynos de cómo requería de amores a la infanta de Sevilla y ella le demandó en arras tres cabezas de los doze pares de Francia". Y como los resultados y desenlace culminaron en una fanfarronada, "se han convertido en expresión proverbial para denotar palabras escritas de cosas que no valen nada" al decir de Clemencin.

En *Persiles y Segismunda*, vuelve a mencionar el romance de Calainos, al incluir en la dedicatoria el verso:

"Puesto ya el pie en el estribo . . ."

Aunque en el *Cancionero de Romances* se lee:

"el pie tiene en el estribo . . ."

La música, para soprano y vihuela, se halla en la obra de Enriquez de Valderrábano: *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547. Música semejante, pero un tono más baja la incluyó Luis Milán en *El Maestro*, Valencia, 1536 y fue escogida para facilidad de la soprano.

— 5 —

Al tratar de la parte I, cap. V de *Don Quijote*, ya quedó dicho la parte que sobre la muerte de Valdobinos a manos de Carloto relató él mismo al marqués de Mantua, momentos antes de morir; pero en relación con la estrofa:

"Sospiraste, Valdobinos,  
la cosa que más quería:  
o tenéis miedo a los moros  
o en Francia tenéis amiga".

"no hay composición musical propia de este romance". Por eso Pedrell adaptó la melodía de *Pensó el mal villano* incluida en *De Música libri septem* de Salinas, nos dice Querol en el tomo del texto de su obra citada y en el de música presenta la música que está en *El Maestro*, 1536, de Luis Milán, para tenor y vihuela, que es la que se canta.

En la *Antología de la poesía española en la Edad Media Castellana, Catalana y Gallega*, Barcelona, 1948, se lee completo el romance de Valdobinos:

Tan clara luce la luna cuando sale Valdobinos Por encuentro se la hubo y siete años la tuviera Cumpliéndose sus siete años —¿Sospiraste, Valdobinos, O vos habéis miedo a moros, —Que no tengo miedo a moros, que vos mora y yo cristiano y como la carne en viernes, —Por tu amor, mi Valdobinos, Si quisieres, por mujer;	como es lo a medio día, de los caños de Sevilla. una morica garrida, Valdobinos por amiga Valdobinos que sospira: amigo que yo más quería? a adamades otra amiga— ni menos tengo otra amiga—, hacemos la mala vida, que mi ley lo defendía—, cristiana me tornaría. si no, sea por amiga.
--	--

Romance *Por unos puertos arriba*.

Aunque Cardenio es un personaje creado por Cervantes, quien cita el romance de ese nombre en *Don Quijote*, parte I, caps. XXIII y XXIV, de hecho existe un *Romance de Juan del Encina*, impreso en pliegos sueltos y en cancioneros que a la letra dice:

“Por unos puertos arriba  
de montaña muy oscura  
caminaba el caballero  
lastimado de tristura.  
El caballo deja muerto,  
y él a pie por su ventura,  
andando de sierra en sierra,  
de camino no se cura.  
Huyendo de las florestas,  
huyendo de la frescura,  
métese de mata en mata  
por la mayor espesura.  
Las manos lleva añudadas,  
de luto la vestidura,  
los ojos puestos en tierra

Sospirando sin mesura;  
en sus lágrimas bañado,  
más que mortal su figura;  
su beber y su comer  
es de lloro y amargura,  
que de noche ni de día  
nunca duerme ni asegura.  
Despedido de su amiga,  
por su más que desventura,  
a haberle de consolar  
no basta seso e cordura;  
viviendo penada vida,  
más pensada la procura,  
que los corazones tristes  
quieren más menos holgura”.

En el *Cancionero de Palacio*, bajo el No. 81 de la edición de Barbieri y del 107 de la H. Anglés, está la música, que es de A. Ribera, escrita para coro.

El romance de Don Gayferos, que está citado en *Don Quijote*, II Parte, cap. XXVI, con los versos:

“Caballero, si a Francia ides  
por Gayferos preguntad . . .”

y cuyo texto se encuentra en el *Cancionero de Romances*, Anveres, sin año, desde el f. 59 v. casi al final, hasta el f. 65 r.; y también se halla en los *Romances Caballerescos*, 2a. Ed., Madrid, 1904, donde ocupa las pp. 147 a 157.

Además, está en las pp. 280-281 de la obra de Conrado Guardiola Alcover: *El Romancero y otra poesía de tipo tradicional*, Zaragoza, Ebro, 1973.

La música es una obra anónima del siglo XVI, que forma parte del *Código Musical de la Casa de Medinaceli*, editado por Querol.

Seis veces menciona Cervantes la expresión *dulce enemiga*, según las contó Querol en sólo *Don Quijote*: En la parte primera, capítulo XIII, dice Don Quijote: ‘Yo no podré afirmar si la *dulce mi enemiga* gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo.’ En el XXV, en la carta a Dulcinea del Toboso: ‘Mi buen escudero Sancho te hará relación, o bella ingrata, *amada enemiga mía*, del modo que por tu causa quedo’. En el XXVII: ‘O memoria, enemiga mortal de mi descanso.’ ¿De qué me sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella ausente *enemiga mía*? En el XLIII dice Don Quijote: ‘Yo os juro por aquella ausente *enemiga dulce mía*. . .’ Y en el capítulo XLVIII, en boca del culto canónigo, cita *La Enemiga favorable* del li-

cenciado Francisco de Tárrega, canónigo de Valencia. Finalmente, en el XXXVIII de la parte segunda dice que la canción que dió en tierra con la resistencia de la Trifaldi, guardadora de la Infanta Antonomasia fue de esta manera' pero lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que si mal no me acuerdo decían:

"De la dulce mi enemiga  
nace un mal que al alma hiere,  
y, por más tormentos, quiere  
que se sienta y no se diga".

Y en la larga disertación que Querol le dedica en las pp. 71 a 73 de su obra citada, dice que Pellicer supone que la copla es traducción de otra italiana de Serafín Aquino, muerto en 1500, aunque en el *Cancionero de Palacio* aparece como de autor anónimo, pero por otras consideraciones Querol deja la duda de que el italiano pudo ser el traductor, si bien la expresión la encontró Menéndez Pidal —dice Querol "En las *Biographies des trovateurs...*: 'Sordels... amat una gentil domna e bella Proensa; et apellava la en los sieus chantars que él fazia per lieis, *doussa anemia*". Y entre los comentaristas del *Quijote* "que menciona más antiguo ejemplo de esta expresión... es Clemencín... citando del Tristán francés "ma douce ennemie". Pero, Agrega Querol, que su "amigo el Dr. Marius Schneider, Director del Museo de Etnografía Musical de Berlín [dice que] esta expresión es mucho más antigua" y por las condiciones que privaban cuando estaba escribiendo le impedían presentar la documentación correspondiente.

La música procede del No. 147 del *Cancionero Musical de Palacio*, atribuida a Gabriel, que según ese editor, "se apellidaba Mena".

— 9 —

El Romance de Abindarraez y Jalifa, citado en *El celos Extremeño* y en *Don Quijote*, Parte ú, cap. V, que tiene por nombre *Mañana de San Juan*, parece referirse al Abindarraez novelesco llamado El Tío, en contraposición al Abindarraez histórico, llamado El Sobrino. El texto, de 52 versos, lo transcribe completo Querol en la pp 78-79 de *La Música en las obras de Cervantes*.

La música fue publicada por Diego Pisador más de medio siglo antes de que Cervantes lo mencionara (*Libro de Música de Vihuela*, Salamanca, 1552), y fue transcrita por T. Pujol y es para tenor y clavecín.

— 10 —

El romance de moros y moras *Tres morillas me enamoran en Jaen*, aunque específicamente no lo menciona Cervantes, es uno de los tres que escogió como muestra Querol, de los muchos que cantaban Loaysa en *El Celoso Extremeño*, el cual ha sido objeto de múltiples ediciones, y en México fue muy difundido por el Instituto Nacional de Bellas Artes en una edición mimeográfica destinada a los maestros de música de las escuelas de todo el país, que tomó de la versión de Pujol incluido en un librito titulado *Música Popular Española*.

La que se va a cantar es la contenida en el *Cancionero Musical de Palacio*, tomada del núm. 147 de la edición de Barbieri.

Otro de los romances de moros y moras escogido por Querol es el de *Pasébase el rey moro* por la ciudad de Granada... que se menciona en *El Celoso Extremeño*, del que, citando a Menéndez y Pelayo y Giner Pérez de Hita, quien lo considera como de origen árabe, fue tan estimado por los moriscos que en Granada "hubo de prohibirse" porque cada vez que se cantaba llegaba hasta perturbar el orden público.

Las ediciones del siglo XVI fueron numerosas en España, casi todas con texto y música como las de: Luis de Narváez, *Los seis libros del Delphin de música en cifras para vihuela*, Valladolid, 1538; Diego Pisador, *Libro de Música de vihuela*, Salamanca, 1552; Miquel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla, 1554, y hay una versión de Palero en el libro de Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557.

Para la canción *Dulce esperanza mía*, parece que el historiador de la Música de España H. Soriano Fuentes inventó el nombre de un músico, Salvador Luis, y una historia en que atribuye a Cervantes haber entregado a ese músico la poesía de seis versos que dice:

"Dulce esperanza mía,  
que rompiendo imposibles y malezas,  
sigues firme la vía  
que tu misma te finges y aderezas;  
no te desmaye el verte  
a cada paso junto al de la muerte".

Se considera que ésta es la única canción con letra original de Cervantes, pero no se ha encontrado música coetánea; pero para esta audición no ha aprovechado la que al parecer compuso el propio Soriano Fuentes en el siglo XVIII, cuyo manuscrito original está en poder de Querol, y aunque está escrita para soprano y clavecín, la canta un tenor porque el tema es de varón.

La menciona Cervantes en *Don Quijote*, Part. I, Cap. XLIII.

*Romerico Florido* es una folía, posiblemente procede del *Cancionero de Sablonara*, que se conserva manuscrito en Munich, o quizá, poco menos probable, del *Libro de Tonos humanos*, recopilado por Diego Pizarro, que está en la Bibl. Nacional de Madrid, bajo el número 1262. La música es de Mateo Romeo (1575-1647), de origen flamenco, al que llamaban "Maestro Capitán".

En México, en el Códice Saldívar No. 2 hay una folía portuguesa y en el No. 4 hay folias españolas, folias francesas y folias italianas, y en el ms. 152 de la Bibl. Nac. de México simplemente folias.

Las menciones de la folía en Cervantes están en *Don Quijote*, *La Ilustre Fregona* y *La Gran Sultana*.

*Jácara.*

En el recientemente creado en México Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical hay varias jácaras procedentes de un lote comprado al general Jesús Sánchez Garza, quien me platicó que fueron al Convento de la Concepción de Puebla, donde salieron al comercio público durante la expropiación de los conventos hacia 1870. Además se menciona con mucha frecuencia por Sor Juana Inés de la Cruz, quien tiene varias obras de ese tipo, y es clásica su afirmación de que "*una jácara es lo mismo que un corrido*".

La menciona Cervantes en *El Rufián Dichoso*, y la que vamos a oír procede del autor anónimo del siglo XVII, contenida en el ms. 1262 de la Bibl. Nac. de Madrid y del *Cancionero de Sablonara*, de Munich, escrita para coro y clavecín.

— 15 y 16 —

El Villano, dice Guardiola Alcover en *El Romancero y otra poesía de tipo tradicional*, Zaragoza, 1973, que precede al villancico, "bajo las formas villancete y villancillo, composiciones líricas cortas, cantadas por villancicos" y aquél tiene "un carácter marcadamente rústico de donde le vino el nombre"; aunque también hubo un baile ceremonial del Villano en contraposición al "Villano a lo burdo" como lo llama Cervantes".

La referencia cervantina está en *El Rufián viudo*: "Al villano se lo dan".

La música que canta el coro es del siglo XVIII, conservada en el manuscrito 811, p. 58, de la Bibl. Nac. de Madrid.

En México se conservan villanos en los Códices musicales Saldívar No. 2 y No. 4.

— 17 —

La Chacona, que menciona Cervantes en *La Ilustre Fregona* no sabemos que aparezca en algún manuscrito musical mexicano, pero los pasos con que se baila son muy parecidos a algunas de las partes del *Jarabe*.

La que vamos a escuchar procede del libro de J. Aranés, siglos XVI-XVII, llamado *Libro II de Tonos y Villancicos*, Roma, 1624.

— 18 —

La música del romance: Vuelve, vuelve Barquilla, que menciona Cervantes en *La Galatea*, *El Viaje al Parnaso* y *la Dragonesa*, es una composición anónima del siglo XVII, contenida en un ms. en poder de Querol, y está escrita para soprano y coro.

— 19 —

Finalmente los *Tres Epitafios* de Rodolfo Halffter son una obra moderna, escrita hace pocas décadas, dedicadas a exaltar la eternidad de los personajes de la obra clásica de Cervantes: *Don Quijote*, *Dulcinea* y *Sancho Panza*.

# La Música de Roma

Por JORGE VELAZCO

A Rubén Bonifaz Nuño

*Quod vides perisse, perditum ducas*

La música de la antigüedad está perdida para siempre. De los grandes monumentos artísticos de los antepasados remotos del siglo XX, el de la música ha desaparecido al grado que ni siquiera perduran sus ruinas. Tan sólo vestigios, muchas veces inconexos o fragmentarios, y testimonios, muchas veces de personas sin conocimientos o interés, alcanzan a indicarnos el camino espléndido de la música del pasado.

Y, sin embargo, el estudio, la práctica de la música en los pueblos antiguos, es tan fascinante como cualquiera de los múltiples aspectos conocidos de su vida diaria. Aún más, pues la cultura musical es el área general de comunicación humana, ya que no depende del conocimiento del lenguaje hablado para su recepción y comprensión, y sus instituciones se dirigen al intelecto a través de la emotividad, que puede suponerse un elemento común y básicamente similar en todo ser humano.

Roma, a través de sus fascinadora evolución histórica, produjo música que ha muerto a un grado casi absoluto. Nuestros amados padres, los romanos, influidos por nuestros venerados abuelos, los griegos, y proclives a la influencia etrusca y oriental, desarrollaron un arte musical cuyo rastro visible se ha perdido pero que se halla presente en toda nuestra música a través de la herencia que legaron a toda nuestra civilización. El hecho de que no podamos reconocer distintamente los elementos romanos<sup>1</sup> y los diversos de ellos en nuestra música, tan sólo prueba que la música no es mosaico, sino fusión vital y que el grado de absorción propia del arte sonoro permite la incorporación completa de dispares elementos. Los primitivos cristianos, aun romanos, y los cantores del pueblo, recibieron la música de Roma —no había otra— que llevaba en sí, como un crisol, la síntesis griega, egipcia, asiria, caldea, etrusca, fenicia, siria e incluso la escita y la púnica.

No hay que olvidar la gran dificultad de hablar sobre música romana en general. En primer lugar, la totalidad del material de estudio conocido se refiere a los instrumentos, a las circunstancias profesionales de los músicos o al papel de la música en diversas situaciones; pero carecemos por completo de fuentes de información sobre la música misma. Por otra parte, no es

---

<sup>1</sup> Se dice que este tema cantado en la región de Auvernia, desde siempre, es una canción que las tropas de César entonaban en la Galia y que fue recibida y adoptada por el pueblo. La letra, de gran antigüedad, sugiere remotas conexiones con la religión romana diaria, que al pasar a la Edad Media se convirtió en oculto y misterioso rito (figura 1).



licito hablar del largo periodo romano, que cubrió muchos siglos y acogió muchas influencias a la par que generaba otras, tomando una posición simplista o excesivamente generalizadora. La necesidad del trabajo de expertos en el mundo romano y de arqueólogos vuelven aún más difícil a este tipo de juicios ya que, es bien sabido, no es posible aplicar el mismo criterio de interpretación que se usa en un determinado periodo del mundo grecorromano a su integridad, que lo válido para una época puede no serlo para otra y que la distinción entre lo que es propiamente griego y lo romano en materias artísticas no puede ser establecida rigidamente.

La idea de que la música romana fue una de absoluta monodía que no conoció la armonía o el menor elemento polifónico es una concepción tan rígida y limitada que debe desecharse sin más, sobre todo por el hecho de estar basada en un supuesto imaginativo y no en datos fidedignos acerca de la música en sí que es desconocida para nosotros. Pese a todo, es claro que tres grandes influencias operaron sobre Roma. La primera fue aquella de los etruscos, la segunda vino de Grecia, y la tercera, no la menos importante, llegó del Oriente. Roma no sólo recibió estas influencias sino que adoptó, mezcló y desarrolló lo que sus pueblos afluentes le llevaron. Entre ellos estaban instrumentos musicales y música que se integraron, como sólo la música puede hacerlo, a la vida romana que tenía, como todo pueblo ha tenido, sus propias instituciones musicales. Había música de características propias, que se componía especialmente para la comedia latina. Las canciones y los toques del ejército romano eran de origen nativo. Los "cantos de la antigua Roma" se habían cantado —según Catón el Viejo— al son de la *tibia* en los banquetes, a pesar de que en la época de Cicerón habían desaparecido. En la música popular del Imperio es teóricamente posible separar la raíz latina de las tradiciones griegas.

### *Música y músicos*

Ya desde los tiempos arcaicos de Roma se tienen vestigios musicales. La severidad del primer mundo romano se reflejó en la idea de que la ostentación musical de los extranjeros conducía a la relajación de la moral por la vía del afeminamiento. En el siglo V a. C. la Ley de las Doce Tablas prohibió llevar más de diez flautistas a un funeral. Todavía en el 115 a. C. hubo una ley que imponía la actuación del músico latino en Roma. La expansión romana dejó entrar a la influencia extranjera con su nueva música y la primera que se recibió fue la de los músicos griegos.<sup>2</sup> El comercio trajo nuevas modas, condicionó la demanda de lujos y admitió la presencia en Roma de grupos extranjeros que conservaban su identidad nacional, practicaban sus propias costumbres religiosas y tocaban su propia música. Las nuevas religiones fueron primero perseguidas, luego toleradas y finalmente practicadas

<sup>2</sup> La absorción debe haber tenido algunas dificultades ya que Polibio relata una historia sobre la incompreensión del arte de algunos músicos griegos que tocaron en Roma, en el 167 a. C., y fueron escarnecidos por el público y obligados a suspender su concierto e improvisar un espectáculo más acorde con el gusto romano. Si bien algunas objeciones a la música extranjera, como la que Juvenal hizo contra los orontes sirios, pueden estar más relacionados con la reacción inmunológica nacionalista (y, por ende, con una esfera sociopolítica) que con el disgusto por esa forma de arte.

por diversos emperadores en diferentes épocas. La Segunda Guerra Púnica trajo el culto a Cibeles, la Gran Madre, que provenía de Frigia y llegó a Roma en el 204 a. C. Los ciudadanos romanos tenían prohibido vestir la túnica ceremonial o tomar parte en las ceremonias del culto, pero los instrumentos musicales —y, presumiblemente, la música— fueron rápidamente adoptados por los romanos. Platillos, pandereta y flautas de Cibeles aparecen en pinturas, relieves y textos. La flauta Berecintia con su corno curvo (*inflexo Berecynthia tibia cornu*), la flauta demente (*furiosa tibia*) y los tambores bajos (*inania tympana*). Las flautas extranjeras eran más poderosas que las gemelas corrientes y las eclipsaron parcialmente, si bien la fuerte tradición de los primitivos aulos permaneció viva hasta el fin del Imperio. En el Museo Capitolino se conservan diversas piezas escultóricas que retratan instrumentos musicales, tanto autóctonos como adoptados.

Durante el Imperio, los recitales musicales se volvieron muy populares. La costumbre griega de cantar acompañándose de un *kithara* —ampliamente extendida en el Atica y el Peloponeso, y conocida en cierto grado en Roma y las provincias occidentales— resultó una intrusión en las costumbres romanas y no fue completamente adoptada a pesar de la intensa actividad de los maestros griegos y del apoyo de varios emperadores —entre los que destaca Nerón, quien era un virtuoso frustrado que desempeñaba el empleo de emperador de Roma.

Durante el imperio de Adriano hubo un pasajero furor por la música griega en su corte, que dio grandes ventajas a Mesomedes, pero antes y después de ese periodo (corto por cierto) el compositor no tuvo, ni aspiró a tener, categoría de consagrado o clásico. El músico por excelencia, alrededor de cuya actividad estaba centrado el arte musical romano, era el ejecutante, que a veces componía su propia música pero subordinándola siempre a su papel de intérprete.

Los virtuosos capturaron el interés y el corazón de los romanos del Imperio, tal vez a causa de su cercanía con la actividad circense y la consecuente afición romana. Los solistas virtuosos de moda en Roma eran adorados por la plebe, tenían un ardiente público que los reclamaba, se les pagaban sumas fabulosas por sus actuaciones y se les permitían toda clase de pataletas y extravagancias en su conducta, dentro y fuera del escenario. Estos virtuosos eran músicos itinerantes, tal vez por la imposibilidad de permanecer largo tiempo en un mismo lugar que tal actividad trae implicada; se agruparon en uniones profesionales a la manera de los comerciantes y llegaron a ejercer un monopolio casi absoluto hacia el siglo II d. C. Al virtuoso se le rendían honores, se le otorgaba la ciudadanía honoraria y se le erigían estatuas. Vespasiano pagó 400,000 sestericios al acto trágico Apolinaris, quien actuó en la reapertura del teatro de Marcelo, acompañado por dos *citharoedi* (ejecutantes de cítara) que recibieron 200,000 sestericios por su actuación. Dos inscripciones de Afrodísias (Asia Menor) dan testimonio de un premio de 3,250 *denarii* pagados al primer *citharoedus* de un concurso. Ignoramos casi todo acerca del estilo de ejecución de tales estrellas. Lo más que se conoce es la fuerza y duración con que eran capaces de tocar o cantar, pero se podría aseverar que debe haber existido un nivel de ejecución elevado, tanto artística como técnicamente las claques, verdaderas instituciones, no aceptaban cubrir a ejecutantes débiles o incapaces de conmover a la muchedumbre. Algu-

nas piezas eran tan bien conocidas por la multitud que se les tarareaba en las calles.

En la época de Augusto un *collegium symphonicorum* que se ocupaba de ofrecer servicios religiosos públicos en Roma fue reconocido por el Senado como una asociación legítima, mediante un decreto especial. En Grecia, uniones locales de este tipo terminaron fusionándose en un "sagrado sínodo ecuménico de artistas al servicio de Dionisios"; pero los griegos no aceptaron a los músicos como clase social elevada, a pesar del majestuoso título de la liga musical y de los altos salarios que devengaban. Los maestros de retórica y gramática y los médicos tenían una posición social más elevada que la de los músicos. En Roma, esta situación fue casi idéntica a la griega, con algunas variantes en cuanto a los salarios de los maestros.

Los maestros de música existían como profesionales, y se sabe que en el siglo II a. C. en una escuela elemental de Teos, en Asia Menor, se pagaron de 500 a 600 dracmas anuales a profesores de lectura y escritura; 500 dracmas a profesores de gimnasia, y 700 a un maestro de música. La situación personal de estos profesionales puede haber influido en los salarios, pero, en todo caso, la situación no podría haber violentado notablemente las costumbres sociales generales. Los deberes de este maestro eran dar instrucción en música y enseñar a tocar la *kithara* tanto con *plectrum* como con los dedos, no se sabe de flautas u otros instrumentos, y algunos niños recibían únicamente la instrucción teórica, aparte del hecho de que no todos los niños de la escuela asistían a la clase de música. Había un examen final y la importancia del sueldo asignado da una idea del lugar social de la música, ya que el salario normal de un artesano reputado era de un dracma diario y un médico no ganaba más de 1,000 dracmas al año.

Existe un papiro hallado en Alejandría, que data del 13 a. C. y que contiene un contrato de aprendizaje y enseñanza entre el dueño de un esclavo (el alumno) y un maestro de música. El papiro es fragmentario y algunos de sus términos técnicos no han sido completamente descifrados, pero se refiere al aprendizaje del joven esclavo; dice que debía enseñársele a tocar diversas melodías en varios instrumentos específicos y que debía ser capaz de acompañarse a sí mismo y a otros ejecutantes. El pago era de 100 dracmas y se liquidaría en dos exhibiciones. El término del contrato era de un año y al final del mismo el esclavo debía ser examinado por un jurado de tres músicos nombrado por el dueño para certificar su avance.

La enseñanza pudo haber sido de oído, ya que no se conoce hasta la fecha sistema romano de notación musical. Además, todos los testimonios gráficos de músicos los representan tocando de oído o de memoria, y no se conoce pintura, relieve o escultura que presente músicos leyendo al tocar. Mientras no se haga un descubrimiento que pueda desvirtuar esta conclusión podemos pensar que el alumno aprendía viendo al maestro y siguiendo sus consejos prácticos, ya que no parece que haya existido texto alguno para aprender música. En todo caso el sistema de notación musical romano es desconocido y si existió debe haber sido algún conocimiento críptico y mágico reservado a los miembros de un cerrado grupo profesional que se perdió con la muerte de ellos.

Los músicos ocuparon un lugar privilegiado dentro de los trabajadores de la sociedad romana. Numa, sucesor de Rómulo y primer rey de Roma, dividió al pueblo romano en una serie de gremios y en su lista aparecen, en primer lugar, los flautistas. Cuando los flautistas sagrados se ponían en huelga (lo hicieron una vez) el Estado se alarmaba y los sobornaba para que volvieran al trabajo. Un flautista estaba usualmente presente y cerca del altar durante los sacrificios, si bien su presencia podría haber estado relacionada con la necesidad de cubrir algún eventual sonido desagradable proveniente de la víctima. Posteriormente, en las entradas triunfales y en las procesiones imperiales los músicos estaban presentes y en los primeros lugares (por razón de oficio más que por su poder o fuerza), y se ve siempre a un ejecutante de *tuba* cerca del emperador en los momentos más brillantes de la vida oficial. El sabio uso de la música para estimular o calmar a una muchedumbre fue conocido y abundantemente empleado en el mundo antiguo. La leyenda de Jericó es tan sólo uno de muy numerosos ejemplos.

Ya desde el siglo VI a. C. se dio situación social a los ejecutantes de *tuba* y *cornu*, al nombrarlos una clase oficial dentro de los ciudadanos romanos; el orden de precedencia fue: ejecutantes de *tuba*, de *cornu* y al final, algo despreciados y fuera de la lista de clases ciudadanas, ejecutantes de *bucina*. Se organizaban en ligas y gremios que tenían rígidas condiciones de ingreso y otorgaban acceso a sistemas de seguridad social. Ya en el siglo III a. C. cuando alguien ingresaba en uno de estos gremios, hacía un pago de 750 *denarii* al fondo común, y si moría o se jubilaba, o era degradado en su rango o admitido al ejército, o tenía que hacer un viaje por mar, él o sus herederos recibían diversas sumas de dinero.

#### Los instrumentos

Nuestro campo más amplio del conocimiento de la música romana es el de los instrumentos musicales. Estos eran completos y complicados, capaces de lograr una gran sonoridad y, a pesar de que la voz humana debe haber retenido el primer lugar en la consideración general, el uso de la música instrumental y el papel de los instrumentos parece haber sido más amplio e importante que en Grecia.

La *tuba* era larga, recta y fabricada usualmente de bronce, si bien hubo ejemplares de hierro y de madera con cuero. Estaba compuesta de secciones que se acoplaban unas con otras y su longitud usual era de 130 cm. El instrumento era cilíndrico hasta casi su extremo, donde abruptamente se abría para formar la campana. El tudel era cónico, sustituible, y determinaba la calidad de la nota producida. Se usaba con frecuencia una banda de tela para mantener la boquilla estrechamente pegada a los labios al tocar, atada a un pequeño lazo cerca de la campana. Tal vez puedan ser obtenidos unos siete armónicos del instrumento que es bastante difícil tocar. Su origen es etrusco y era básicamente un instrumento militar.

El *salpinx* griego es el similar de la *tuba*, pero era más corto, su campana más amplia y se usaba fuera del ejército como instrumento solista en concursos musicales.

Otro instrumento de origen etrusco y que se usó al principio en actividades militares era el *cornu*. Era cónico y se curvaba en más de la mitad de un círculo. Estaba hecho de bronce y en sus orígenes fue fabricado en cuerno. Tenía una barra de soporte que le permitía ser cargado sobre el

hombro del ejecutante mientras que la campana colgaba sobre su cabeza en la misma dirección del rostro. Tenía una boquilla separable, más largo que la de la *tuba*.

Un instrumento críptico, confundido en la época romana y en la actualidad con el *cornu*, era la *bucina*. El ejecutante de la *bucina*, el *bucinator* era muy severamente distinguido de los *cornicen*. No se conoce representación alguna de una *bucina*, pero se sabe que la condición social del *bucinator* era inferior y subordinada. En diversos ataúdes de los *cornicines* está esculpido el *cornu*, pero el *bucinator* no aparece nunca con su *bucina*. Las descripciones son algo contradictorias, pero parece haberse originado en un cuerno del animal para llegar después a la construcción metálica. Se le asociaba con los plebellos campesinos y se usaba en el ejército para señales rutinarias fuera del campo de batalla, donde la *tuba* y el *cornu* eran los únicos suficientemente poderosas para hacerse oír en el fragor de la lucha.

El *lituus* proviene de la Etruria y era un cuerno natural con una gran extensión recta formada por un tubo metálico y una boquilla muy larga. En el Museo del Vaticano hay un *lituus* de 140 cm hallado en Caere, que produce seis notas y está afinado en Sol. *lituus*, hallado en el Rhin, cerca de Dusesldorf, está afinado en La. Su sonido es el de una trompeta de suave voz y era usado por el ejército en ocasiones ceremoniales.

Ya desde la cuarta dinastía, en el siglo XXVI a. C., aparecen flautas de lengüeta en Egipto, directas antepasadas del *aulos* griego y la *tibia* romana. Se decía que el *qiglaros* griego era una especie egipcia de *aulos*.

El *aulos* griego, que era la *tibia* romana, es un instrumento de lengüeta ampliamente difundido por todo el mundo antiguo y, principalmente, en la zona del Mediterráneo Oriental. Casi invariablemente se usaba en pares y con un forbeia (*capistrum* en latín, *mouth band* en inglés) para mantener fijos ambos instrumentos en la boca y ayudar a lograr una presión constante en la columna de aire. Las flautas cortas de tres o cuatro agujeros eran conocidas desde los más antiguos tiempos romanos. Hacia el final de la República y durante los primeros tiempos del Imperio las flautas fueron alargadas y llegaron a tener 60 cm y hasta quince agujeros. Se desarrollaron artificios mecánicos para cubrir algunos agujeros. La flauta transversa sencilla existió, pero su difusión fue muy limitada y su uso poco frecuente.

La *tibia succentiva* (izquierda) se sotenía a un nivel más bajo que la *incentiva* (derecha); podría ser que el estilo hubiera pedido una respuesta de una a la otra, además de la posibilidad de tocar ambas simultáneamente.

Las flautas frigias que la *Magna Mater* llevó a Roma eran muy poderosas y salieron pronto del rito religioso al dominio popular; una flauta era recta y la otra terminaba en una gran campana curva. Ya fueran las clásicas o las extranjeras adaptadas, las *tibiae* existieron como compañeras constantes de la vida musical del Imperio.

Virgilio describe un instrumento que sólo puede ser el *utricularius*, o *ascaules*. Su nombre más aproximado es el de "gaita" en castellano y resulta difícil identificar las referencias al instrumento en varios textos, a causa de que la palabra *utricularius* está asociada con un vinatero más que con un músico.

El órgano, que fue inventado en Alejandría en el siglo III a. C. se convirtió en un instrumento muy importante durante el Imperio. Atribuido a Hero de Alejandría (c. 150 d. C.), investigaciones recientes parecen indicar que su inventor fue Ctesibius (c. 246-221 a. C.), hijo de un barbero, quien vivía en el barrio de Aspéndia. El *hydraulus*, tal como fue llamado el órgano romano de presión hidráulica, aparece en las fuentes literarias con profusión, pero no en forma analítica, así como en modelos de terracota y en diversos mosaicos. Dos *hydrauli* fueron desenterrados de Pompeya y en Aquincum se hallaron los restos de un *hydraulus* entre los escombros de una cava en la cual, según dicen los arqueólogos, cayó desde un salón de fiestas a causa de un incendio. El instrumento tiene una inscripción que ha permitido atribuirle la fecha de 228 d. C. y consta de cuatro filas de tubos, con trece flautas en cada una y restos de elevadores, apagadores y una tecla de control manual.

El órgano tubular, invento romano, ha sido uno de los instrumentos más consistentes, duraderos e importantes de nuestra civilización. La técnica ha electrificado sus mandos, ha obtenido fuelles de acción eléctrica y ha sofisticado el uso de registros acústicos; pero no ha modificado la base del *hydraulus* romano, el cual tenía ya las posibilidades polifónicas del órgano moderno al par que un sistema para variar sus registros.

El hermoso y poético instrumento hallado en Aquincum tiene por lo menos 16,000 posibilidades distintas de obtener diversas posiciones fónicas en sus tubos. Era un instrumento pequeño, apto para ser usado en la intimidad, en pequeñas reuniones familiares o agasajos —tal vez para entretener a los comensales de una taberna. Un instrumento reconstruido, que puede ser tocado, permite oír la hermosa voz del aparato, cuyo registro de dos octavas admite algunas delicadezas polifónicas y armónicas. Cada uno de los cuatro órdenes de tubos tiene una voz marcadamente característica y es posible en virtud de sus sonidos fundamentales, tocar a la tercera, a la quinta y a la octava. De suyo, el descubrimiento del instrumento permite afirmar la posibilidad de que la música romana haya conocido las consonancias medievales, tan caras al oído convencional del siglo XX.

Una placa de bronce hallada con el *hydraulus* dice:

G. IVL. VIATORINVS  
 DEC. COL. AQ. AEDI  
 LICIVS. PRAEF. COLL.  
 CENT HYDRAM COLL  
 S. S. DE SVO. D. D. MODES  
 TO. ET. PROBO. COS.  
 G. (aius) IVL (ius) VIATORINUS  
 dec(urio) col(oniae) Aq(uiuci aedi  
 licius praef(ectus) coll(egii)  
 cent(onariorum) hydram coll(egio)  
 s(upra) s(cripto) de Suo d(onum) d(edit) Modes  
 to et Probo co(n) s(ulibus)

El regalo del señor Viatorinus no fue sólo a Aquincum sino a la posteridad. Justo es guardarle un lugarcito en la historia, a cambio de tan espléndida donación.

El más bello dato que la investigación del *hydraulus* de Aquincum permite recabar es que se trata de un instrumento cromático, un instrumento

de teclado cromático de los romanos, tan moderno y con tantos recursos musicales básicos como cualquier instrumento del mismo tamaño que pueda hacer la tecnología del siglo XX.

Los *hydraulus* gigantes que se usaban en Roma y las grandes ciudades deben haber tenido todo recurso tímbrico posible, en virtud de que sus cuatro órdenes de tubos de alma, de madera, de lengüeta y el flautado otorgan riquísimas posibilidades.

El *syring* griego era usado más bien por los pastores y no parece haber tenido lugar en la música profesional. Doce flautillas de diverso tamaño se juntaban y sepegaban con cera, el ejecutante soplabla y movía el instrumento con las manos para obtener los sonidos deseados. El caramillo de los escasos afiladores callejeros que a veces ejercen su oficio, en vías de extinción, en la ciudad de México, es un descendiente directo de estos instrumentos.

Los instrumentos de persecución eran muchos y su importancia grande a causa del énfasis romano en el ritmo. Los más importantes y los más conocidos eran el *scabellum*, que consistía en un soporte con bisagras que detenía un cuadro de madera o metal que giraba y se accionaba con el pie, tal vez para batir el tiempo golpeando en el marco.

El *sisset* egipcio, que los griegos bautizaron como *seistrion* y los romanos como *sistrum* es un instrumento de la más remota antigüedad. Herodoto comenta que "los egipcios fueron los primeros en usar asambleas solemnes, procesiones y letanias a los dioses, todo lo cual aprendieron los griegos de ellos". El conocimiento posterior sugiere un posible origen mesopotámico de tales instituciones, pero el *sistrum* fue aceptado en el mundo romano como un instrumento de origen egipcio transmitido por los griegos y vinculado al culto de Isis. En el siglo III a. C. la difusión del culto de Isis y Serapis era grande en Grecia y su extensión a Roma motivó censuras del poeta Tibullus (c. 54-19 a. C.) hacia el instrumento extranjero. El *sistrum* era un pequeño aro de metal que se acoplaba a un dedo y se golpeaba con otro. Había también diversas clases de platillos, campanas, silbatos y panderos.

La lira griega y la *kithara* romana eran instrumentos diversos. En Roma la lira se extinguió y la *kithara* adquirió más cuerdas, la caja de resonancia se amplió y se hizo menos manuable. A menudo se tocaba sentado y hasta el fin del Imperio fue el más importante instrumento para los solistas. Las arpas, que fueron tan bien difundidas entre asirios, caldeos, egipcios y griegos alcanzaron una inmensa popularidad en Roma. Se tocaban con el ejecutante sentado que mantenía el instrumento sobre sus rodillas. La *pandura* fue un peculiar instrumento de cuerda que tenía un largo diapasón y trastes en el mismo. Era de origen oriental y su caja de resonancia era corta y ovalada hecha de piel sobre un marco de madera perforado por un agujero grande y varios más pequeños alrededor. Las cuerdas no estaban enrolladas en clavijas sino en lengüetas de metal (adornadas con borlas) que podían moverse permitiendo su afinación.

Existen descripciones literarias de instrumentos, hechas por poetas o escritores cuyos conocimientos musicales no permitían una precisa descripción técnica. La más bella, y la más precisa, describe una *tibia*: "Un viento, dos barcos, diez marineros remando y un timonel que dirige a ambos".

(Continuará)

Va loin, chants de ber - gers, chants de nos pè - res, va plus  
 loin Phé - bus a - vant, comme au - tre fois, cri - aient nos pè  
 res. Tou - jours plus loin de so - leil, ah! en so - leil, ah!

Figura 1. Canto de Auvernia.

## Canto de Auvernia. (ver página 21)

Debido a diversas circunstancias nos ha sido imposible publicar en este interesante artículo de Jorge Velazco todos los grabados y ejemplos musicales que acompañan al original. Esto es verdaderamente deplorable, porque sin dicho material se pierde una parte muy importante de su contenido intrínseco.

El notable musicólogo tuvo la amabilidad de permitirnos transcribir su trabajo, originalmente publicado por el Departamento de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Nuestras sinceras excusas (La Redacción)





## LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA HONRA A ROBERT STEVENSON

*El gran amigo Raymond López, Profesor de Música en la Universidad del Este de Los Angeles, nos envió la siguiente ACTA de una Asamblea Legislativa del cuerpo facultativo de la Universidad de California, Los Angeles, que le agradecemos debidamente. En esta revista se piensa que el Dr. Stevenson no ha menester de presentación alguna. Sus innumerables y valiosos artículos musicológicos publicados en Heterofonía y a través de un buen número de años (no se olvide que nuestra revista cumplió doce el pasado julio), lo han hecho una figura muy familiar y querida entre nuestros lectores y amigos. Para qué repetir que Heterofonía y su Directora se consideran orgullosas de contarle entre sus más preciados colaboradores y le están profundamente agradecidas por su generosidad. Así, pues, el honor que le acaba de ser otorgado en la famosa Universidad de California, Los Angeles, donde el Dr. Stevenson es profesor emérito de Música, nos llena de la mayor satisfacción. (La Redacción).*

\* \* \* \*

La nominación de Conferenciante Investigador del Cuerpo de Profesores de la Universidad de California, Los Angeles, es el más alto honor que dicha Facultad puede otorgar a uno de sus miembros. Este año la Mesa Directiva ha seleccionado a ROBERT STEVENSON, profesor en el Departamento de Música.

El Profesor Stevenson ha sido, indudablemente, el más alto contribuyente individual para sacar a la luz los monumentos latinoamericanos e ibéricos importantes de la música. El descubrió música del pasado en los archivos de muchas naciones, no como cualquier detective musical, sino detectando las influencias de culturas locales y las tradiciones de los países latinoamericanos en la música. Además, al investigar los antecedentes de esa música, sus exploraciones le han permitido, no sólo estudiarla, sino aportarle importantes contribuciones a la música española y a la portuguesa.

El interés del Profesor Stevenson por la música hispana fue de lo más natural; proviene de la cultura fronteriza de El Paso-Chihuahua; pero su obra como etnólogo e historiador de la música del Nuevo Mundo tiene como base la Música y las Letras. Se graduó en la Juilliard School of Music; posee un doctorado de la Eastman School of Music en Composición. Entre sus grandes maestros bástenos mencionar a Artur Schnabel y Ernest Huutcheson (piano); y a Stravinsky (composición). Como brillante pianista ofreció recitales en Town Hall y Wigmore Hall. En el campus de la UCLA sus conciertos son acontecimientos muy esperados y largamente recordados. Sus composiciones han obtenido premios y publicaciones de importantes casas editoras. Stokowski dirigió algunas. El Profesor Stevenson se halla en la UCLA desde 1949.

Al terminar su educación musical obtuvo títulos de Teología en las universidades de Harvard y Princeton. Sus antecedentes como compositor y musicólogo; sus conocimientos de Teología; la fluidez con que habla el latín, el francés, el español, el portugués y el alemán, más su habilidad como paleógrafo, le proporcionaron una combinación de herramientas para investigar los archivos de la América Latina, hasta entonces inexplorados por los nativos de esos países. Stevenson reconoció de inmediato grandes tesoros en aquellos documentos latinoamericanos que se hallaban en espera de ser desenterrados por alguien capaz de leer su gráfica y su lenguaje musical y que pudiera apreciar e investigar las estructuras sociales en las que había sido producida aquella música. Para tales objetivos, el Profesor Stevenson acudió a las fuentes mismas. No necesito abundar en hechos que justifiquen la habilidad especial requerida para dominar la xenofobia de los guardianes de archivos nacionales.

Entre su enorme número de descubrimientos, Stevenson ha percibido influencias indígenas en la música colonial. Descubrió, por ejemplo, que el quechua fue la primera lengua de la primera pieza publicada en el nuevo mundo; y los instrumentos musicales nativos utilizados en la música seria de Ibero y Latinoamérica; y la ópera *Fernando Cortés*, compuesta por el italiano Spontini, con el uso de instrumentos indígenas americanos.

Stevenson conoce la historia temprana de la música culta de la América Latina; redescubrió la primera ópera representada en Lima; informó a los puertorriqueños de que en España había sido representada una ópera de uno de sus primeros compositores. Descubrió una Misa de Palestrina en México. Ha investigado en las principales capitales: Lisboa, Madrid, México, Lima (entre otras). Así como en zonas reducidas, como Ayacucho, Arequipa, Cuzco en Perú; en casi todos los países de la América Latina y el Caribe, así como en España y Portugal. Siempre ha procurado integrar los valores musicales a sus descubrimientos y estimular ejecuciones de las obras por él reveladas.

Su bibliografía es fantástica: de 1952 a 1976 publicó 23 libros. Un puñado de los títulos da una idea de su obra: "Music in Mexico"; "La Música en la Catedral de Sevilla"; "The Music of Peru"; "Spanish Music in the age of Columbus"; "Music in Aztec and Inca Territories"; "La Música Colonial en Colombia"; "Renaissance and Baroque Music in the Americas"; "Music in El Paso"; "Christmas Music from Baroque Mexico"; "Foundations of New World Opera". Ha contribuido más artículos al "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" que ninguna otra autoridad mundial. Los artículos para

esta Enciclopedia recorren de Duke Ellington a Benny Goodman; de Vladimir Horowitz y Leontine Price a Antonio de Salazar y Lima. Es autor de innumerables artículos y críticas; más de 90 fueron publicadas en 1978-1979 solamente. Estas incluyen títulos tan variados como "Liszt en Madrid y Lisboa", "El más memorable de los Maestros Indígenas".\* "Baroque Music in Oaxaca Cathedral" and "American Awareness of the other Americas to 1900". Mencionamos estos artículos para probar la enorme productividad y versatilidad del Profesor Stevenson.

En la UCLA, Stevenson es un profesor que trabaja enormemente. Sus cursos de Música Hispana y los de Evolución del Rock son escuchados por enormes cantidades de estudiantes.

Señor Presidente: nuestro Comité se siente anonadado ante el profesionalismo y los logros de nuestro distinguido e incansable colega. Lo recomendamos a usted con entusiasmo y esperamos que esté de acuerdo con nuestra feliz elección y apruebe la moción para nombrar al Profesor Robert Stevenson Conferenciante Investigador de la Facultad de la Universidad de California, Los Angeles, para el año 1980-1981.

*Por supuesto que Robert Stevenson recibió la nominación, siendo solamente el segundo músico en la historia de esa Institución a quien se honra en tal forma. El primero fue Arnold Schoenberg.*



## EL MISTERIO DE GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Por SOPHIE CHEINER

*Fauré en su juventud.*

Lo mágico en el Arte consiste en el constante cambio de la ubicuidad que no se presta a la explicación. Su encanto da luz y calor a la obra y provoca en el hombre ese estado de éxtasis que permite descubrir el fondo de nuestro ser. De la noble corriente de la luz y del calor proviene el encanto de la efu-

\* Ambos publicados por Heterofonía. El primero en el Vol. VIII (No. 68), pgs. 6-17. El segundo en el Vol. XI, No. 61, pgs. 3-9. (T).

sión e infusión. No se puede definir el misterio faureano sin estos dos predicados contradictorios.

No todos aman la obra de FAURE, porque toman el síndrome de la fuerza y de la dulzura en su obra por una seducción afeminada. Los "CRESCENDI" de FAURE se despliegan y retractan como el pecho del mar durante sus reflujos. En lugar de llegar al fortísimo, descontado estos crescendi, terminan en un súbito pianissimo. Sin embargo, Fauré es la fuerza que finge la debilidad. Sus arabescos sinuosos y ondulantes no pierden su flexibilidad. Son como improvisaciones continuas que tienden a la altitud y a la luz. Se disipan en las nubes, aleteándole al azul como golondrinas. El arabesco faureano es el símbolo de la renovación y de la juventud alada. Su música, saluda al sol primaveral como campanas matutinas; es la evidencia misma de la esperanza; es la promesa de redención; es todo lo opuesto a la vulgaridad utilitaria. Semejante a la magia de la lira de Orfeo que amansa a los animales feroces, el encanto de Fauré impone una ley a las peripecias convulsionarias de la vida pasional. La música de Fauré es el encanto de la oración y de la consolación espiritual: logra este apaciguante hieratismo por medio de cadencias gregorianas y por el uso de la escala menor sin elevación del semi-tono en el séptimo grado. Fauré es el mago de todo lo nocturno que da al ser humano su ración de nuevas posibilidades poéticas. Es también por esta razón que da marcada preferencia al tono lunar de Fa Sostenido Mayor que simboliza para él la hora exquisita, cuando las luciérnagas del cielo centellean a través de la tiniebla silvestre de esta escala. Su mismo REQUIEM es un Nocturno a la Muerte en SIETE Noches. La Música de FAURE es una recensión de todos los momentos nocturnos: del CREPUSCULO, del CLARO DE LUNA y de NOCHE EN PLENO MEDIO DIA que crea la penumbra de las malezas. La noche faureana es dulce y se halla infiltrada de silencios en su cuarto Nocturno, donde aleteos de alas invisibles pueblan la transparencia de las tinieblas. La noche de FAURE no tiene nada de estas pesadillas y delirios negros que caracterizan a las noches hofmannianas y las de SCHUMANN. La noche de Fauré revela ruidos misteriosos en SOTTO VOCE. Sus armonías enguantadas apagan cualquier ruido para poder respirar con libertad y cantar las melodías del alma pura. Lo fluido en la obra de FAURE no excluye la precisión sonora. Ama expresarse sin gritos, pues su voz es la voz meditativa del alma. Esto explica también el poco interés que demostraba hacia una paleta orquestal recargada con abigarrados timbres. Tres formas cultivaba de preferencia Fauré: la de la CANCION de CUNA, la del NOCTURNO y la de la BARCAROLA: éstas representan los tres rostros de una sola paz espiritual.

Para quienes le conocieron, la vida de Fauré, fué una vida larga y laboriosa, una vida llena de sabiduría olímpica. Frío en apariencia, distante, para los que le conocían de cerca, era la bondad misma. Colette contaba las proezas del Maestro durante las conocidas veladas que se efectuaban en los salones de Mme. de SAINT-MARCEAUX, cuando Fauré y MESSAGNER se ponían súbitamente al piano para improvisar a cuatro manos las más imprevistas cuadrillas sobre temas wagnerianos. Los dos músicos han heredado de su época aquel espíritu pilluelo que no despreciaban ni VERLAINE, ni MALLARME. La conocida arpista francesa e intérprete predilecta de Fauré, MICHELINE KAHAN, conservó todo un surtido de bromas en versos del

Maestro. Fauré fué siempre muy comprensivo para con sus discípulos. Nunca dejaban éstos de expresar su agradecimiento al Maestro que los defendía ante todo mundo. Modesto como todos los verdaderos grandes, Fauré nunca hablaba de sus obras o de sus proyectos...

Muchos se resisten al encanto que emana de su música, pues la emoción contenida que se desprende de las páginas faureanas es una especie de confianza fuera de la explosión barata.

El Andante de su segunda sonata para piano y violín, es en este sentido una de las cimas de la música francesa. Fauré no desconoce los senderos escarpados, pero siempre vuelve hacia la pequeña luz del hogar. Su fin fué penoso. Al perder el oído, tuvo que renunciar al puesto de Director del Conservatorio de París. Le quedaban sólo sus derechos de autor para subsistir. Todo mundo sabe que la más bella de las sinfonías contemporáneas no se toca más de dos veces al año y da al compositor apenas lo suficiente para comprarse un pañuelo y llorar.

En 1922 sus amigos, afligidos de ver al gran hombre en lucha con la existencia, organizaron para él un inmenso Festival en la Sorbona. Marguerite LONG, CORTOT y THIBAUT fueron los principales intérpretes de las más bellas obras faureanas. Los resultados económicos de esta manifestación permitieron a Fauré terminar sin demasiada amargura su vida terrestre. A los 75 años todavía soñaba con horizontes quiméricos y con cruceros fabulosos. Su escritura, teñida de una deliciosa melancolía, es transparente como una joya de cristal y con una sutileza llena de vida. Corre sin parar de la tierra al mar y del mar hacia el cielo. La verdadera música raramente paga a sus adeptos.

## UN CORTO VIAJE A LOS ANGELES

Por ESPERANZA PULIDO



Pasé la mitad de agosto en Los Angeles, California. Deseaba ardientemente conocer la Universidad de California y visitar su famosa Biblioteca de Música y Biblioteca de Investigaciones. Creí poder adquirir microfilms de algu-

nos libros antiguos que en México, si alguna vez existieron, han desaparecido para siempre. No contaba con que me esperaba allí el más ilustre y sincero amigo con que me ha favorecido la vida: el Dr. *Robert Stevenson*, a quien todo mundo respeta y admira en aquella benemérita universidad. No solamente permitió él que se me abrieran accesos muy valiosos a donde él mismo me condujo, sino que indujo al eficaz y ocupadísimo joven coreano encargado del departamento de xeroxes para la pronta factura y encuadernación de diez obras, que solamente él pudo haber obtenido de la Biblioteca de Investigaciones, el total de las cuales alcanzaba un número de 1,500 páginas. ¡Cuán feliz me sentí con la adquisición de tales tesoros bibliográficos, entre los que el *Juan Bermudo* y *Foundations of New World Opera* del propio Stevenson me llenaron de euforia. Y todavía me propuso al admirable sabio enviarme él mismo todo aquel material por correo, para evitarme molestias; pero ¿cómo iba yo a confiarle al correo mis tesoros?

Cuando penetra uno por primera vez en el *campus* de la Universidad de California se da cuenta de que difícilmente podría competir con ella ninguna colega internacional, en lo referente a espacio, enormidad de toda clase de construcciones, belleza arquitectónica, grandes cantidades de espacios vitales, verdes y floridos de los que cada Facultad goza en abundancia. Allí se siente uno verdaderamente anonadado, pero respirando a pulmón batiente. Después de ocuparse plenamente de "mis libros", Robert Stevenson me llevó a presentar con varias personalidades y departamentos que me interesaron sobremanera (cómo me brindó en abundancia su precioso tiempo). Y organizó dos almuerzos; uno con los dirigentes del Departamento de Estudios Latinoamericanos, del que es Director el Dr. Ludwig Lauerhass, Jr., quien me demostró simpatía e interés por las causas de nuestros países. Si bien este Centro no tiene *satatus* de Facultad, ofrece programas de estudios a nivel de Bachiller, Maestría y Doctorado. Posee un cuerpo docente impresionante, en el que más de 15 profesores son latinoamericanos, o de ascendencia latinoamericana. En el mencionado ágape estuvieron presentes, con grandes muestras de simpatía para la invitada: el Dr. Stevenson, la subdirectora del Centro Kathleen B. Fisher, Carlos Hagen, Director de la Biblioteca de Mapas de la UCLA, Collen Trujillo, Editora del Centro, Nelly Rodríguez Williams, Ayudante del Director, el Etnomusicólogo Steve Loza y el Profesor de Danza Emilio Pulido. Recuerdo este evento con entusiasmo y gratitud.

En el Centro de Estudios Chicanos me presentó Robert Stevenson con el Director Dr. Juan Gómez Quiñones, quien es además Profesor Asociado de Historia, Editor del "Aztlán International Journal", Miembro de la Mesa Directiva de Universidades y Bachilleres Estatales de California. En el almuerzo estuvieron, además del Dr. Gómez Q., el Dr. Robert Stevenson, el Dr. Enrique Cobos, Profesor de Música en el East Los Angeles Jr. College; el Dr. Julián Reyna, Ayudante del Dr. Gómez; el Dr. Carlos M. Haro, Director del Centro de Investigaciones Chicanas, la Dra. Concepción Valadez, el Dr. Carlos Vélez, Antropólogo y María Luisa Cárdenas, Secretaria Ejecutiva del Canciller Winston Deby. A todas estas personas tanto como a las del Centro de Estudios Latinoamericanos, expreso mi agradecimiento por medio de estas líneas.

Además de que los problemas de los Chicanos me han siempre interesado en gran manera, lo que aprendí acerca de ellos en el Centro, gracias a los oficios de Stevenson y lo que conversamos en este almuerzo memorable, me induce a tratar de comprender mejor tales problemas y procurar intercambios con personas tan valiosas como las que tuve la buena suerte de conocer. Los notables norteamericanos de ascendencia mexicana que conocí (pude comprobarlo) están orgullosos de llamarse "Chicanos" y llevar a cabo una labor altamente constructiva en la Universidad de California. No dudo que en otros centros educativos suceda lo mismo, como por ejemplo en la Universidad del Este de Los Angeles y otras. Estoy convencida de que aquí en México ignoramos casi totalmente esos problemas y no hacemos nada por conocerlos y tratar de colaborar para su resolución. Son extremadamente complejos y sólo gente de muy buena voluntad es capaz de abordarlos con espíritu constructivo.

Otro amigo dilecto de Los Angeles es Raymond Lopez. Ray me invitó un día a su atractiva casa, que mantiene en orden y limpieza extraordinarios. Y como cocina muy bien me brindó un muy sobroso almuerzo. Por la tarde me llevó a la Biblioteca Huntington que también posee incunables y ejemplares únicos de obras valiosísimas. Como sitio ofrece bellezas deslumbrantes. Tardaría uno largos días solamente para indagar el número de los tesoros bibliográficos de esta Biblioteca (aunque existen datos en escritos diversos). No es una biblioteca musical, pero posee uno de los rarísimos ejemplares existentes de la *Psalmodia Christiana* de Bernardino de Sahagún, con alguna música religiosa que cantaban los indígenas en su lengua náhuatl (siglo XVI). Ray Lopez es maestro de Música en el East Los Angeles College y allí hace una gran labor en pro de la de México.

Volviendo a la UCLA, también requeriría uno de largo tiempo para visitar a fondo la Biblioteca Powell, cuyo precioso edificio se asemeja a una iglesia veronesa. Y el Royce Hall que se parece a la Basílica de San Ambrosio de Milán. Y el Kinsey Hall que quiere ser medieval. Una especie de festones de arcos romanos aparecen conforme se aproxima uno al alto Dep. de Física, llamado Knudsen Hall. En el Dep. de Música están el Schoenberg Hall y la Biblioteca de Música. El Instituto de Biología Molecular es impresionante, así como el Moore Hall y todo el resto de las estupendas construcciones.

Creo que este corto viaje fue magnífico y bien aprovechado ¡Mil gracias, querido amigo Robert Stevenson!

## Con Consuelo Luna Directora de la Escuela "Vida y Movimiento"

Esperanza Pulido —*¿En qué etapa de los cursos de esta Escuela se hallan ustedes ahora que todavía es tiempo de vacaciones?*

Consuelo Luna —En los Cursos de Verano, de los cuales esto es el segundo.

—*¿Quién fundó esta Escuela?*

—La Señora de López Portillo, esposa del Presidente de la República. Es una Escuela destinada a formar músicos profesionales de alto nivel. Los jóvenes que vienen aquí son todos posgraduados. Se preparan en el Conservatorio y la Escuela de la Universidad y la Escuela Superior de Música que dirige Paco Núñez.

—*Como dijo José Antonio Alcaraz en uno de sus artículos de "Proceso", "... es digno, justo, equitativo y saludable volver la mirada hacia un organismo cuyo trabajo le hace constituirse en brillante excepción, pues en un plazo muy breve ha llevado a cabo con gran intensidad y lucidez sus tareas, por lo que gradualmente se ha ido concretando como un factor muy notorio". Pero también expresaba antes que para ganar una guerra "Napoleón (seguida la conseja) decía que hacía falta dinero, dinero, y dinero". Como ustedes lo tienen aquí en suficiente monto, ¿qué resultados notables ha observado usted?*

—Muy alentadores. El año pasado se integraron cinco jóvenes a la Filarmónica de la Ciudad de México, en calidad de becarios de la orquesta, pero siguen viniendo a esta escuela. La Filarmónica ha becado 14 muchachos en Inglaterra, para que prosigan allá sus estudios. Son jóvenes bisoños procedentes de diversas escuelas de música.

Los cursos normales se inician en septiembre y terminan en julio. Son atendidos por músicos de la Filarmónica, para las clases instrumentales y para la práctica de orquesta.

—*¿Cuáles son las principales tareas de los jóvenes admitidos aquí?*

—Les obliga la clase de instrumento, la práctica de orquesta sinfónica y la práctica de música de cámara. La orquesta está a cargo de Francisco Savín, quien da también clase de Dirección, pero no sabemos si podremos continuar con ésta.

—*¿Cómo funciona la orquesta que formaron ustedes aquí y bautizaron como "Orquesta Vida y Movimiento", o sea el mismo título de la Escuela?*

—El 100% de sus componentes es de muchachos mexicanos. Después de una selección muy rigurosa, se les concede a estos muchachos una beca



bastante sustanciosa, para que puedan dedicarse exclusivamente a sus estudios. Los resultados no se han hecho esperar. La orquesta hace su práctica en las delegaciones del D. F., donde se congregan escuelas. Ya tuvieron, además, una temporada en el Teatro de la Ciudad. Todo ésto se lleva a cabo para adiestramiento de los estudiantes. La Escuela Superior de Música ha colaborado, y lo mismo la de Música y Danza de Monterrey.

—¿Qué clase de colaboración?

—Tocando como solistas con la orquesta. Yo misma ejecuté el Cuarto Concierto de Beethoven con ellos. Por otra parte, constantemente enviamos a algunos muchachos a tocar a escuelas, como la Nacional de Ciegos.

—¿Los profesores extranjeros de la Filarmónica de la Ciudad de México vienen ya contratados para dar clases en la Escuela Vida y Movimiento?

—Yo hago una solicitud y la Escuela paga a los maestros. Los sueldos no son muy superiores a los del Conservatorio. Los maestros tienen la obligación de impartir dos horas semanales de enseñanza a cada alumno.

—¿Qué ventajas especiales obtiene el alumno en estos cursos de verano?

—Enormes, porque traemos a algunos de los más famosos instrumentistas mundiales para dar cursos de un mes y hasta de seis semanas: el Quinteto de Alientos de la Filarmónica de Berlín, el contrabajista Bertran Turetzky, el clarinetista Jesús Villarojo, el flautista Alain Marion (quien en esos momentos se hallaba dando una clase y tocando él mismo su flauta en forma magistral). Tenemos asimismo a Ana María Tradatti, nuestra argentina que también colabora con la Superior de Música, y otros.

—¿Está usted satisfecha de los resultados?

—¡Ya lo creo! Imagínese usted el placer que produce saber que los muchachos que están recibiendo en estos momentos una clase del maestro Alain Marion no podrían estudiar con él en ninguna otra parte. . .

—¿Quién elige a los maestros?

—Todo se hace bajo las órdenes de Fernando Lozano. El es el Director General de la Escuela. Fernando indica los lineamientos y aquí nos ponemos a trabajar para darles cumplimiento. Todos los maestros que imparten cursos ofrecen un recital con los alumnos. Hoy, por ejemplo, tendrán uno de trombón.

Manuel Enríquez imparte un curso de Música de Cámara. Todo el repertorio, pero con enfoque en los clásicos por ahora.

—Esta escuela es muy agradable a los sentidos.

—Pero más lo será aquella a donde vamos a mudarnos. Me daría mucho gusto que la viera.

(Y fuimos allá. Ya casi la terminan. Está en el complejo donde se halla la Sala Ollin Yolitztlí que es muy bella y las oficinas esplendorosas de la Filarmónica de la Ciudad de México. Será una escuela única en esta ciudad y como ya se están palpando los resultados prácticos y positivos de esta labor, debemos todos los músicos de México estar felices y orgullosos.

Como me dijo un día Jorge Velasco: "La Señora López Portillo ha hecho más por la música de México que ninguna otra de las esposas de presidentes del pasado". ¡Tarea muy encomiable la suya!



## FALLECIMIENTO DE MANUEL MEDINA Y ALVARADO

Por. E. P.

En el actual mundo de la música pocos saben quién fue Manuel Medina y Alvarado; pero quienes lo conocieron en su juventud y en su madurez pudieron admirar su "Sapiencia y Bonhomía", como indicaron en una esquela de defunción "sus amigos" el 12 de agosto del presente año (un día después de su muerte). Sólo que dadas las circunstancias, no les hubiera sido posible a esos amigos aclarar el grado de sapiencia de Manuel.

Manuel Medina y Alvarado, nació en Uruapan, Michoacán, no estoy segura si en 1908. o 1909. Era descendiente de Pedro de Alvarado (todavía entre sus parientes cercanos siguen apareciendo pelirrojos, como lo era el "Tonatiuh". Fue miembro de la generación de Juan Pellicer, Adolfo López Mateos, etc. quienes, en su período de preparatorio emprendieron un viaje "a golpe de calcetín" (como decía Manuel), a través de montañas y valles hasta la ciudad de Guatemala, donde fueron recibidos con algazara.

En la Universidad de México estudió la carrera de Químico, que dejó trunca, porque se sentía mucho más atraído por la Música (adoraba las altas matemáticas), especialmente en su parte estética y musicológica. De haberse dedicado exclusivamente a esta última disciplina, habría sido uno de los mejores musicólogos de México, porque aparte de su gran cultura general poseía una memoria fantástica y "un" oído excepcionalmente agudo. Como instrumento musical, el piano, el órgano y la guitarra fueron su pasión: conocía perfectamente casi toda la obra de Bach para claves, y de Chopin, Schumann y Liszt había memorizado el total con sus números de opus. No tocaba ninguno de los 3 instrumentos mencionados, pero conocía todos sus secretos. La autora de estas líneas posee una edición de los Estudios de Chopin, anotada por Manuel, según interpretaciones de algunos de sus pianistas predilectos, como Friedmann, Giesekeing, Cortot y otros. Era un crítico implacable y mordaz, sin pelos en la lengua. Por tal motivo su estancia en "Revista de Revistas" como crítico musical no fue demasiado prolongada: los editores de periódicos son demasiado temerosos y Manuel era absolutamente insobornable. Nunca conocí crítico de más honrado e independiente criterio.

Fundó con Fernando Puig, la revista musical *Contrapunto*, de la cual solamente se editaron unos cuantos números, según destino de la mayoría de revistas musicales entre nosotros. Pero *Contrapunto* publicó algunas de las críticas musicales más acertadas que se han leído en esta ciudad, porque aparte de su propia pluma contaba con otras muy valiosas.

Manuel será muy extrañado en las tertulias nocturnas de sus numerosos amigos, donde era el centro de las conversaciones y controversias en torno a cualquiera de las disciplinas del hombre y, además, poseía un anecdótico fabuloso. Nosotros sus familiares, también lo echaremos de menos. Q.E.P.D.

## Revista de Revistas

**LE COURRIER MUSICAL.**—El último número recibido corresponde al primer trimestre de 1980, que, a propósito es el primero del 18º año de existencia de esta importante publicación francesa. Las 122 páginas de su anterior época (descontando las de "hors text" (suplementarias), comenzaron cuando la revista se volvió bimensual, en vez de trimestral, cual es el presente caso. Se explica en la página Editorial que "esta reforma no afecta el contenido, el cual se mantendrá en el plan acostumbrado". Así, pues, encontramos los mismos artículos de fondo debidos a plumas conocidas; como el dedicado a Jacques Offenbach, con motivo del centenario de la muerte de este compositor francés; otro en torno la factura de órganos en Francia; y las acostumbradas reseñas breves de primeras audiciones de música francesa contemporánea y ficheros de compositores franceses. En fin, hemos leído este número con el mismo interés de siempre.

**BOLETIN DEL CENIDIM.**—En el número correspondiente a Junio-Julio de 1980 hallamos información referente a los últimos cursos y conferencias ofrecidos por ese Instituto Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez". Esta nueva iniciativa comenzó en junio pasado con una serie de conferencias de la maestra Victoria Eli sobre la música cubana.—El siguiente evento sería un Seminario para el conocimiento de una metodología aplicable a la catalogación de archivos musicales (que nos parece importantísimo). Este tendrá o tendría una duración de un mes. Después siguió el P. Samuel Rubio, quien durante dos meses enseñó a un grupo muy considerable de jóvenes la Transcripción de música polifónica de los siglos XVI y XVII y un análisis de géneros dentro del estilo polifónico. El P. Rubio, persona muy sabia en su materia, es autor, entre otras obras, de "La Polifonía Clásica y Catálogo del Archivo de Música del Monasterio del Escorial".

**NZ NEUE ZEITSCHRIFT FUR MUSIK.**—El último número recibido de Marzo-Abril está dedicado en gran parte al Ballet en sus varias manifestaciones; pero nos interesó un estreno de Stockhausen en la Ópera de París, descrito por S. Doehring, quien después de referirse a la Temporada parisienne de 1979-1980 "última de la era de Liebermann" —dice—, reseña la representación de "Der Jahreslauf" (La Carrera de los Años) bajo la dirección del propio compositor, y afirma que la ópera de Stockhausen triunfó en toda la línea: Refiriéndose a la obra, dice el crítico que Der Jahreslauf, no puede ser considerada como una ópera en el sentido tradicional de la forma. Es —dice— como una parte de un gran ciclo escénico de un combate entre el arcángel Miguel y Lucifer. A largos rasgos podría decirse que se trata de una especie

de Misterio Cómico, semejante en concepto a la "Fantasía de Prometeo" de Scriabine. Los "corredores" son bailarines en trajes fantásticos, que giran tan rápidamente como es el número de años que representan: los milenios, los siglos, los decenios y los años. Stockhausen presenta al Diablo como una fuerza que siempre propaga el mal, pero siempre crea el Bien. Al final aparecen dos figuras: la del demonio y una gran cabeza de ángel a ambos lados del escenario.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—El último número es el 148 del último trimestre del año de 1979. Aparte de una entrevista titulada "Nueve Preguntas a *Marlos Nobre*", joven compositor brasileño, *María Ester Grebe* realiza un detallado análisis de la obra *Ukinnakrinkin* del mismo, basada en textos indígenas de su país y dedicada a Alberto Ginastera, con quien estudió composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires, durante los años de 1963 y 1964. La problemática de esta obra —explica la distinguida musicóloga chilena—, gira en torno al conflicto creado entre la construcción lógica y estricta del primer movimiento y la construcción libre e indeterminada del segundo, conflicto que se resuelve en el tercer movimiento, en el cual la estrictez y la libertad se suman, produciendo una emancipación de los valores puramente expresivos. Por tanto es una composición que engendra sus propios valores jerárquicos para solucionar problemas constructivos específicos". Qué claridad de esta *maestra* para un resumen somero de algo tan complejo como lo es casi siempre el análisis de una obra contemporánea valiosa cualquiera. Después, cuando entra de lleno a desmenuzar cada movimiento el lector interesado (músico, por supuesto), recibe el trabajo bien hecho. El texto de esta obra está en dialecto Xucuru y la interacción de los tres niveles sonoros en que están basados esos niveles contrastantes es llevada por un trío de vientos, voz y piano.

MUSICA (Casa de las Américas de La Habana, Cuba). El No. 77-78 de este Boletín es el último recibido. Con éste se conmemoran 20 años de la Casa de las Américas, que con tanta cordialidad ha siempre recibido a los músicos de la América Latina que la visita y coadyuvando a las formas y expresiones de su música. Los editores reconocen con afecto los aportes generosos y muchas veces la presencia de esos hermanos músicos. "Quisiéramos impulsar [estos cinco lustros de labor] hacia un futuro de más amplios alcances, de anchas colaboraciones con los músicos de este Continente; y todos juntos uncinros a la conquista de una presencia universal de la música de nuestro pueblo..."

MUSICA y "Laboratorio MUSICA".—Este es también el título de dos lujosas revistas italianas que nos fueron amablemente enviadas por la Casa Ricordi de México. La primera es trimestral y se dedica a la información musical y discográfica. La segunda —mensual— tiene su campo en la música y la didáctica musical contemporáneas. Comencemos por esta última: Dirigida por *Luigi Nono*, cuenta con un cuerpo de redacción impresionante. El número que tenemos a la vista es del 10 de marzo pasado. Formato 28 x 21; 80 páginas de fino papel; profusión de grabados; mínimo aporte de anuncios. Creemos que depende económicamente de la cooperativa "Nuova Comunicazione" y está dedicada a la música de nuestros días. He aquí su lema: "Un

mezzo aperto a tutti per un dibattito senza alcuna censura, per trasformare, rinnovare e partecipare". (Un medio abierto a todos para debatir, sin censura alguna con objeto de transformar, renovar y participar.) Teniendo como Director a un Compositor como Nono, bien pueden imaginar los compositores contemporáneos que no conozcan esta publicación, que vale la pena conocerla y suscribirse a ella cuando las circunstancias lo permitan.

Por su parte, la revista *MUSICA* lleva cuatro años de vida; es trimestral y va por tanto en su número 19, pero el que tenemos a la vista es el 16. Está dirigida por *Umberto Masini* y cuenta también con un gran número de colaboradores. El formato es un poco más largo. Contiene 106 páginas de papel couché, numerosos grabados y una gran cantidad de anuncios. El forro es de cartulina, con preciosas fotos a todo color. Este número está dedicado totalmente a la ópera y a los discos. Aparte de estas secciones hay otra relativa a crítica de libros sobre música en general.



## CONCIERTOS

**BACH ANGELICA MORALES.**—En lo que va del año 1980, hasta estas fechas, el acontecimiento sobresaliente del mundo mexicano del recital ha sido el ciclo de los *Cuarenta y Ocho Preludios y Fugas del Clave Temperado* y las *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach, ejecutados en cinco sesiones (Pinacoteca Virerinal) por ANGELICA MORALES. Cierto es que JOERG DEMUS había ofrecido no mucho antes el total del "Clave", pero no las "Goldberg". Por otra parte, Angélica es la decana y la *non plus ultra* de los pianistas mexicanos y se trata de una verdadera y única hazaña.

Mas fuera de toda clase de consideraciones supérfluas, el Bach, en manos de Angélica, fue realmente Bach (y perdónese la redundancia). Después de largos años de no ininterpretar aquellas obras en público, ella fue madurando el estilo del compositor en su fuero interno y lo hizo suyo. Es tan difícil el rubato bachiano y es tan peligroso el justo punto de su expresividad, que

hay quienes lo vuelven romántico. Y entonces se arruina cualquier ejecución de su música. Angélica encontró el justo medio. En esta colosal obra de Bach la expresividad concentrada aparece no solamente en los preludios, sino también en algunas de las fugas, porque entonces los diez dedos de las manos, convertidos en dos, tres, cuatro y hasta cinco cantantes, deben atender a la clara enunciación de las voces. (Esto se puede lograr mejor en el piano que en el clavicémbalo, pese a las objeciones de los clavecinistas). ¡Qué bellamente cantó Angélica tantas incomparables melodías, sin perder el paso rítmico esencial!

Lástima que la acústica de la Pinacoteca sea tan deficiente y afecte la audición —sobre todo— de los auditores muy alejados del instrumento y los artistas; ello no obstante, las grabadoras profesionales en las que se captan las ejecuciones de Angélica, ahuyentando cualquier interferencia, lograron grabarlos en forma clara y precisa. Las Variaciones Goldberg coronaron grandiosamente la hazaña de Angélica Morales, a quien agradecemos efusivamente la dádiva. E.P.

SINFONICA NACIONAL.—La decana de las orquestas sinfónicas de esta ciudad, de la que es Titular *Sergio Peña*, tuvo una brillante Temporada de Primavera, con huéspedes como *Eduardo Mata*, quien programó un Homenaje a Carlos Chávez, con la Toccata para percusiones, los Nocturnos de Villaurrutia, cantados por Margarita Pruneda, y Claudine Carlson, la Chacona de Buxtehude, la Suite H.P.; sin embargo, como no pudimos asistir a este programa, vemos en la prensa que en el anuncio del 15 de junio se había agregado Xochipilli y el Terceto para percusiones y suprimido un "Chapultepec" que no es obra de Chávez, sino de Ponce. Sergio también dirigió algunos bellos programas.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Su Segunda Temporada de 1980 comenzó el 26 del mes pasado y se prolongará hasta el 12 de diciembre, con una serie de 11 conciertos dobles dirigidos por el Titular, Héctor Quintanar, el Director Asociado Jorge Velazco, el Subdirector Armando Zayas y el huésped Thomas Michalak. Como obras mexicanas fueron ejecutados "Fases" de Manuel Enríquez, "La Madrugada del Panadero de Rodolfo Halffter, "Night and Day Music" de Joaquín Gutiérrez Heras, "Máscaras" de Kuri-Aldana, "Cuatro Danzas" de *Atzimba*, de Ricardo Castro, y un estreno no especificado de Quintanar. Como la anunciada programación estaba sujeta a cambios de última hora, nos abstenemos de publicarla. La Sala Nezahualcoyótl es su sede.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Su Quinta Temporada de 1980, siempre en su propia sede (Sala Ollin Yoliztli) y en el Teatro de la Ciudad, será iniciada el 19 de este mes de octubre, para terminar el 16 de diciembre, bajo las direcciones del Titular *Fernando Lozano* y los huéspedes *Alfredo Bonavena* y *Emil Tcharakov*. Entre los solistas de gran prestigio aparece *Claudio Arrau*.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO. Este año no ha logrado Enrique Bátiz, Titular del conjunto, la misma exuberancia publicitaria a que nos tenía acostumbrados; pero no por ello desmerecen sus

esfuerzos. Su última Temporada del año actual se llevó a cabo durante los meses de Junio-Julio y Agosto en la Nezahualcóyotl, con Bátiz, Echenique, Buckley, Chai Dong Chung, Americo Marino, y Bystrik Rezucha al podio. Algo de lo más anunciado fue el *Requiem* de Verdi.

**ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.**—Tuvo una Temporada bastante larga y brillante en esta ciudad y su Sala Nezahualcóyotl. La OSX ha alcanzado un notable prestigio entre sus colegas metropolitanas y no tiene rival con las provincianas. Esto se le debe a la gran aptitud y trabajo de su Titular Herrera de la Fuente, quien dirige, además, una orquesta norteamericana en los E.U.A. Entre los programas que escuchamos nos interesó el estreno de una *Sinfonía Mínima* de Luis Sandi, que no lo es de contenido.

**ORQUESTA SINFONICA DE PITTSBURG.** Ofreció tres pares de conciertos: dos bajo la dirección de Eduardo Mata y otro de Rafael Fruhbeck de Burgos. El Titular de este conjunto es André Previn. Sin duda se trató de un intercambio muy provechoso para México.

**ORQUESTA PRO ARTE DE MUNICH.** Con su Titular *Kurt Redel*, ofreció un programa: Bach, Federico II, Pachebel y Marais.

**ORQUESTA FILARMONICA DE BROOKLYN.** La dirigió Jorge Velazco en calidad de huésped y tuvo como solistas a Ivan Davis y María Luisa Salinas (Nezahualcóyotl).

**ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM.**—Vino con sus directores *Bernard Haitink* y *Kiril Kondrasjin* para 7 conciertos en las salas Ollin Yoliztli y Nezahualcóyotl durante el pasado septiembre. Con esta orquesta llegó además el Ballet-Teatro de Holanda y ofreció dos programas dobles en Bellas Artes con coreografías de Jiri Kylian. Estos eventos fueron presentados como JORNADAS CULTURALES HOLANDE-SAS.

**ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.**—Su Titular Miguel Bernal Mateos continuó sus conciertos semanales en la Nezahualcóyotl, con el éxito acostumbrado.

**ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.** Su Titular Carlos Esteva ofreció el total de los Conciertos Brandenburgo de Bach en el Polyforum Siqueiros.

En los últimos tres meses hemos tenido una infinidad de recitales, pero falta espacio para reseñarlos.

**DON QUIJOTE DE LA MANCHA.**—El compositor alemán HANS WERNER HENZE realizó una nueva versión del Quijote de la Mancha de Paisiello. El estreno mundial se efectuó en Montepulciano, Italia, el año de 1976; pero en 1979 se montó la ópera por primera vez en Londres y en Alemania el año Pasado. La versión de Werner Henze es totalmente moderna en todos sus aspectos y por supuesto en el de la gran orquesta sinfónica, con aditamentos de saxofones sopranos, altos y tenores. A juzgar por las críticas de la prensa, la obra, arreglada así, fue aclamada en los tres países donde se conoce ya. Lástima que entre nosotros las óperas contemporáneas sean fruta prohibida.

# Noticias

**SALVADOR MORENO.**—El polifacético artista mexicano fue nombrado recientemente *Académico de Número* de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Barcelona, y *Correspondiente* de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Con estos son ya tres los honores que nuestro compatriota recibe en España, donde vive desde hace un buen número de años. Quizá haya regresado a su música y nos dé una sorpresa un día de éstos.

**TRIUNFO DE CARLOS BARAJAS EN MUNICH.**—Carlos sigue escalando los peldaños que conducen a la fama internacional. Recientemente tocó en Munich un programa que fue acogido con entusiasmo por el público y los críticos. Últimamente los horizontes musicales de Carlos Barajas son más vastos y su pianismo mejor centrado. Esto repercutió allá en sus interpretaciones de Bach, Mozart, Schumann, Ravel, las muy difíciles Variaciones de Brahms sobre un tema de Paganini y la Sonata en si bemol menor de Chopin, las dos obras de prueba con que Carlos confirmó su triunfo.

**LAS GIRAS DE ERIC LANDERER EN LIMA, BOGOTA Y MÉXICO.**—Reconociendo sus grandes méritos reales, la Alianza Francesa le organizó al pianista Eric Landerer dos giras de conciertos en Perú y Colombia y una en México. En Perú se trató de un verdadero maratón de ocho programas diferentes, a cual más bello, que algún día habrá de repetir en la ciudad de México. Este mes tocará para las Alianzas de las siguientes ciudades: Saltillo, Monterrey, Guadalajara, Colima, León, Querétaro, Guajuato, Chihuahua, Hermosillo, Mérida, Oaxaca, Veracruz y México. ¡Con razón adora Eric a Francia y a los franceses! Ellos han sabido comprender su arte.

**SERRATOS-SALVADOR.**—El dúo formado por Aurora Serratos y Guillermo Salvador se convirtió en trío, con la adición de Guillermo junior, quien fuera exitosamente presentado por sus padres en un programa de la Sala Chopin, donde tocó el joven con sus padres, la Sonata de Poulenc, "Mamá la Oca" de Ravel y "Cinco Danzas" de Moskowski. El joven demostró su talento y buena preparación.

**OPERA DE CAMARA EN LA CAPIJLA.**—El Instituto de Cultura Helénica presentó la Opera-Ballet de Monteverdi *EL BAILE DE LAS INGRATAS* con *Cristina Quesada, Alicia Cascante, Ricardo Galvez, Susana Herner, Elizabeth Thensel*, y un conjunto de 10 ingratas, sombras y relatores, entre los que distinguimos los nombres conocidos de *Margarita González* y *Alba Zatz*. Se trató de una versión escénica de *José Antonio Alcaraz* y Coreografía de Sara Pardo, bajo la dirección musical de *Luis Rivero* e Instrumentistas y grupo de danza de la Escuela "Vida y Movimiento". Por testimonios oculares del evento nos informamos del brillante éxito obtenido.



ORQUESTA SINFONICA DE GUADALAJARA.—Se presentó en la Ollin Yoliztli dentro del ciclo "La Provincia en el Distrito Federal".

KURT GROENEWOLD.—Pese a ejercer una profesión ajena a la Música, el pianista Kurt Groenewold se halla siempre muy activo en su segundo frente que seguramente será considerado por él como primero (porque la música es en extremo celosa). Kurt es hechura del muy distinguido maestro Juan Valle, quien ha producido muy buenos pianistas.

JOHN CAGE obtuvo en Alemania el Premio *Karl Sezuka* por su obra "Roaratorio".

KARLHEINZ STOCKHAUSEN fue nombrado Miembro de la Academia Norteamericana de Artes y Letras.

DIETER FISCHER DIESKAU ganó los 150,000 francos suizos del Premio Ernst-von-Siemens.

SAMUEL BARBER cumplió 70 años el 9 de marzo pasado.

SWJATOSLAW RICHTER celebró sus 65 el 20 del propio mes de marzo.

MARIO PERAGALLO alcanzó siete decenios el 25 de marzo.

SERGE LIFAR llegó a los 75 el 2 de abril.

En Alemania se le está dando mucha importancia a la investigación de la música popular. En el primer tercio de este año tuvieron lugar en Hamburgo unas jornadas de Jazz, desde un punto de vista musicológico. En Graz funciona una Sociedad Internacional para la investigación de Jazz. Y por lo que se refiere al Rock, la Universidad Libre de Berlín es la única institución de altos estudios que en lengua germana organiza conferencias y seminarios en terrenos de este género de música popular. En el presente semestre de invierno se estudiará allí la historia del rock alemán y habrá un Seminario para el rock de los años setentas.

OBITUARIOS.—En este año fallecieron: En Milán la soprano española ELVIRA DE HIDALGO, (21 de enero) a la edad de 87 años. Fue cantante de ópera en La Scala y en el Metropolitano de Nueva York y como maestra tuvo como alumna a María Callas.—En Haití falleció ANDRE COSTELANETZ el 13 de enero, a la edad de 76 años. Desde 1922 dirigió en estaciones norteamericanas de radio. Fue uno de los primeros en arreglar la música clásica en forma popular.—RICHARD RODGERS, uno de los más conocidos compositores de comedias musicales murió a los 77 años en N.Y. Fue autor de "El Sonido de la Música", "Oklahoma", "My Fair Lady", etc. El y MARIO FILIPESCHI fallecieron en diciembre de 1979. Este último, a la edad de 76 años, fue el tenor italiano que realizó con la Callas varias grabaciones de óperas.

SOCIEDAD ROBERT SCHUMANN.—Esta sociedad, fundada el año pasado, tuvo su primera reunión a principios de éste en Düsseldorf. Actualmente tiene ya unos 250 socios, un 10% de los cuales son extranjeros. Solamente un 30% son alemanes. En esta reunión inicial se habló de la colección "Robert y Clara Schumann" en el Instituto Heine, así como de otros varios asuntos relacionados con el gran compositor.

## DIGEST IN ENGLISH

**ROBERT STEVENSON**, Mexican Musicology, 1980.—Mexico's senior musicologist —José de Jesús Estrada Hernández— continues active in 1980. He still lives at Mercaderes 45, México 19, D. F. He has now busy upon the 3rd part of a viceregal music history. Details of his bibliography have not been assembled in any one lexicon. He was born at Teocaltiche, Jalisco Dec. 1 1898. Before departing for Europe he studied in Guadalajara with José Rolón. In Rome he was awarded a Master's in Organ. He also studied in Paris and Vienna. In Roma he also received a diploma in Gregorian Chant from the Scuola Pontificia. Upon returning to Mexico he began teaching organ at the National Conservatory of Music where he continued to Dec. 1975, when he was honored with a testimonial concert.—His "Misa de San Ignacio", for male voices and organ was performed on Dec. 2 1975. At the concert nine of his pupils played his "Suite en estilo antiguo con algunas licencias"; I & II Sarabanda-Giga was performed by the Colegium Musicum Barrocum and some of Mexico's best musicians (flute, oboe, cello and harpsichord). Victor Urbán played his organ Chaconne, which was Estrada's transcription of his "Theme Varié pour Guitare". The French ORTF gave Estrada the 1962 prize for this work.—Estrada is also founder of the Society of Mexican Authors and Composers. As an investigator he began his campaign of viceregal music in 1939. One of the villancicos he transcribed was performed the same year. He also explored the cathedral of Mexico City archive where he found works by Palestrina and others with Náhuatl texts. The latter were considered very important by Estrada. He saw the Códice del Convento del Carmen. It was Estrada who procured Steven Barwick's access for his Harvard's dissertation. In 1947 Estrada described the Puebla's archive as the richest in Mexico.—He transcribed for the one-disk album *Música virreinal* (University of Mexico), works by Hernando Franco, Juan Mathias de los Reyes, Antonio de Salazar, Manuel de Zumaya and Ignacio Jerusalem.

After studying José de Torres Martínez Bravo's theory book, anything, less than liberal use of glosas accompanying parts violates Torres' norms. To revive Torres's fame in Mexico Felipe Ramirez Ramirez did Torres the service of playing 2 works by him at the Mexico City's Cathedral. Ramirez Ramirez encountered said works in a Sánchez Garza manuscript that contains several other works.—(To continue).

**ESPERANZA PULIDO**. *A short trip to Los Angeles*.—I wished very much to get in direct contact with the University of California at Los Angeles. Its music libraries interested me and I wanted to get there microfilms of several ancient documents and books. I didn't count on Dr. Robert Stevenson, who is the kindest person in the world and a unique friend, but he was there and helped me to the greatest extent. Thanks to him I was able to get xeroxes of all my required material, among which his own books on Bermudo and several others.—The first view of the University filled me with awe.

What huge amount of beautiful architecture and green, ample spaces!—After taking plenty care of "my books" Dr. Stevenson introduced me to the departaments of Latin America Studies and Chicano Studies. By means of two splendid luncheons organized by himself. I was able to meet the most conspicuous members of said departaments and exchange some views common to all Latin Americans and to us Mexicans and Chicanos. Everybody was most kind and I am very grateful for the opportunity I got through Dr. Stevenson. I now understand better many problems and feel obliged to collaborate to the extent of my possibilities. I am convinced that in Mexico we don't know much about the real situations. And we should!—In Los Angeles, another dear friend—Raymond Lopez— took me to the Huntington Library. Although not a music library, it contains some precious music documents, among which Bernardino de Sahagun's *Psalmodia Christiana* (not extant in Mexico), which was reviewed in Dr. Stevenson's "Music in Mexico". What a place! Only in the United States can one encounter such weath and luxury on cultural fields.—Back to UCLA. I had no time to visit the whole University, but greatly admired the Powell Library, the Royce, Kinsey, Hundsen, Schoenberg and More Halls, the Institute of Molecular Biology, etc. I consider my trip as extremely profitable!

DR. STEVENSON IS HONORED AT UCLA.—Dr. Robert Stevenson is the UCLA Faculty Lecturer for 1980-81. Among the Music Faculty Professors only Arnold Schoenberg got that honor before. Dr. Stevenson doesn't require any introduction in *Heterofonia*. He has been a very familiar musicologist among our readers. His generous collaborations are countless.—Dr. Stevenson is holder of degrees from El Paso, Texas, N.Y. Juillard and Rochester schools of music, Harvard and Princeton Theological Universities, etc. An internationally recongnized authority on music and music history of Latin America, Dr. Stevenson has written over 28 books; numberless articles for the last Grove Dictionary of Music and Musicians, Revista Musical Chilena, etc. His compositios have been published by well known editors; At UCLA his piano recitals are awaited whit great expectation and long after commented. The minute we have published left behind a considerable amount of Robert Stevenson's accomplishments; his numberless teachings and research recognitions, which include Fulbrigh, Guggenheim, Carnegie, Ford, Buenos Aires Convention, American philosophical Society, Endowment for the Humanities; member of the Academia Real de San Fernando (Madrid), honorary member of the University of Chile, etc. His curriculum would require several pages.

SOPHIE CHEINER. *Gabriel Fauré's mystery*.—Madame Cheiner writes about the French composer not yet fully recognized characteristics. Says she: not everybody know about Faure's sweetness which is taken as an effeminate trait. But his apparent weakness conceals his real strenght. He is the maqican of nocturnal charm, of moon light, of dawn colours. His nocturns lack Schumann's deliriums. He reveals misterious rumors in *sotto voce*; he loves to express his feelings in pianissimo. His music has nothing to do with cheap explosions and loud cries.

JORGE VELAZCO. Music of Rome.—We are awfully sorry to lack space for Velazco's beautiful article. Try to read it in its original Spanish.

INDICE PARA LOS VOLUMENES XII Y XIII  
INDEX TO VOLUMES XII AND XIII (1979-1980)

1979, VOLUMEN XII

No. 1 (64), Enero-Febrero	
Editorial	2
ROBERT STEVENSON, Manuel de Zurnaya en Oaxaca	3
JORGE VELA ZCO, Carlos Chávez Histórico	10
ALFRED E. LEMMON, Archivo Gral. de Indias, "Guatemala 956"	20
ESPERANZA PULIDO, Con Vladimir Ussachevsky en Nueva York	24
E.P., Con Eduardo Angulo	28
UNA ENTREVISTA DE IANNIS XENAKIS Con MARIO BOIS	31
REVISTA DE REVISTAS, Grabaciones, Conciertos, Noticias	35
Digest in English	45

No. 2 (65), Marzo-Abril-Mayo

Cartas	1
FRANCISCO CURT LANGE, Una nueva revista, un nuevo vocero de las Américas	4
ROBERT STEVENSON, Los sucesores de Juan Matias (2a. parte)	7
ESPERANZA PULIDO, Pequeña Ponencia para el proyecto "Creación Musical y Futuro"	13
SOPHIE CHEINER, Compositores primordiales del siglo XX: Maurice Ravel	15
Una entrevista de Iannis Xenakis con Mario Bois. (II)	19
E.P., Con Mario Lifchitz en N.Y.	26
Festival de música latinoamericana en la Univ. de Tulane	29

ALFRED E. LEMMON, Dos Fuentes de Investigación para la Música colonial guatemalteca	34
NESTOR HECHEVERRIA, Buenos Aires, Mov. y Presencia Mexicana	38
Conciertos, Noticias, Revista de Revistas	40
DIGEST IN ENGLISH	45

No. 3 (66) Mayo-Junio-Julio-Agosto

CARTAS - EDITORIAL	2
FRANCISCO CURT LANGE, Problemas de Organística	3
ANDRES ARAIZ, J.S. Bach instauró la tonalidad en la música (II)	6
SOPHIE CHEINER, Ravel-Fauré-Glazunov	8
OLIVIER MESSIAEN, Entrevista de R. Lyon	13

Iannis Xenakis, Entrevista de M. Bois	19
PAULA ADLER, El Mundo de Charles Ives	25
LIBROS, por F.C. Lange	30
Noticias	33
DIGEST IN ENGLISH	39

No. 4 (67), Sept.-Oct.-Nov.

CARTAS	1
RECONOCIMIENTO	5
ROBERT STEVENSON, Festival Mexicano-Norteamericano de las Artes de Chicago	6
ALFRED LEMMON, Archivo Musical de la Catedral de Guatemala	9
SOPHIE CHEINER, Lo que Tourgenéiev nos cuenta del Campo Ruso y del Genio Musical del Campesino	12
ESPERANZA PULIDO, Entrevista con Adelino Barrio	15
Entrevista de Iannis Xenakis con M. Bois (III)	17
ENTREVISTA DE F. MARTINEZ GALNAREZ con A. PULIDO SILVA (II)	23
Dr. ENRIQUE TORRES LOPEZ, Viaje a la tierra de J.S. Bach en el CCL Aniversario de la Pasión según San Mateo	25
ESPERANZA PULIDO, Triunfo de Alida Vázquez en Neva York	30
REESTRENO de los antiguos órganos de la Catedral de México	32
Libros, Revista de Revistas, Conciertos	33
Indice General del Volumen XII	51

1980, VOLUMEN XIII

No. 1, Enero-Febrero-Marzo (1980)

Cartas	2
Editorial	3
ENTREVISTA COLECTIVA en el Cons. Nac. de Música	4
ROBERT STEVENSON, Franz Liszt en Madrid y Lisboa	6
ESPERANZA PULIDO en entrevista con FRANCISCO CURT LANGE	17
ALFRED E. LEMMON, P. Murillo y la Música Filipina	23
JULIO ESTRADA, Nadia Boulanger, In Memoriam	27
SOPHIE CHEINER, Erik Satie y su influencia en la obra de Ravel	29
ESPERANZA PULIDO, Una expe-	

riencia extramusical .....	31	Tokio .....	13
P. Machado de Castro, Festival Ber- lín 1979 .....	34	LA MINA .....	17
NICOLAS KOCH-MARTIN, Concur- so Paganini 1979 en Génova .....	36	RECITALES: ARRAU, MORALES, WEISSENBERG, OSINSKA, WA- LEWKA .....	18
LIBROS, Grabaciones, Conciertos, Noticias .....	37	ENTREVISTAS: Walewska, Arge- rich, Alonso, Rodríguez Frausto, Lo- zano, Madrigalistas de Madrid ...	20
El Archivo Nac. de Mus. de la Rep. Dom. ....	47	CONFERENCIA de Guillermina Bra- vo .....	33
Digest in English .....	49	SOPHIE CHEINER, Nuevo Impulso recibido por la Forma Sonata en la obra de Scriabine .....	36
No. 2 (69), Abril-Mayo-Junio		Conciertos, Grabaciones, Libros, No- ticias .....	37
Cartas .....	2	Digest in English .....	49
Editorial .....	3	No. 4 (71), Octubre-Noviembre-Dic.	
Notas al Artículo "Franz Liszt en Madrid y Lisboa de ROBERT STE- VENSON, publicados en el N° ant. de Heterofonía .....	4	ROBERT STEVENSON, Musicología Mexicana .....	2
ROBERT STEVENSON, El Obispo Benedictino Brasileño a quien se debe la 1ª publicación pianística, 1732 .....	9	GABRIEL SALDIVAR Y SILVA, Música y Danzas en las obras de Cervantes y algunas de sus presen- cias en México (II) .....	13
ALFRED E. LEMMON, El Archivo Gral. de la Nación Mexicana. Un Fondo Musical .....	13	JORGE VELAZCO, Música de Roma LA UNIVERSIDAD DE CALIFOR- NIA HONRA A ROBERT STEVEN- SON .....	30
SOPHIE CHEINER, La Esc. Nat. en Francia y Georges Bizet .....	19	SOPHIE CHEINER, El Misterio de Gabriel Fauré .....	32
LAN ADOMIAN, Carta abierta a mis amigos mexicanos .....	22	ESPERANZA PULIDO, Un corto via- je a los Angeles, California .....	34
LIBROS, Revista de Revistas, Con- ciertos, Grabaciones, Noticias .....	28	CON CONSUELO LUNA, Directora de la Escuela "Vida y Movimiento" E.P., Fallecimiento de MANUEL ME- DINA Y ALVARADO .....	39
Digest in English .....	47	Revista de Revistas .....	40
No. 3 (70), Julio-Agosto-Septiembre		Conciertos .....	42
Editorial .....	2	Noticias .....	45
GABRIEL SALDIAR SILVA, Música y Danzas en las Obras de Cervantes y algunas de sus Presencias en Mé- xico (1) .....	3	Digest in English .....	47
EL FESTIVAL CERVANTINO, Mú- sica de Cámara: Trío "México", Cuarteto "Tel-Aviv", Cuarteto de		Indice de los Volúmenes XII y XIII	49

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

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

Para el año 1980-1981 el Conservatorio contará con un nuevo plan de estudios Realizado por las Academias de las especialidades.

## **ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U N A M**

Xicotencatl 126, Cocoyoacán, D. F. Zona 21      Tel 549-74-90

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL**

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

**ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA**

## **VEERKAMP, S. A.**

**PALACIO DE LA MUSICA**

**Durango 269 Tel.: 528-59-16**

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

**Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.**

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

**Armonios — Métodos y Música Impresa en general**

**Acordeones HOHNER.**

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



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

**IMPORTADORES**

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Forster*

MELODIGRAND

---

## G. RICORDI & Co.

Ana Luisa Frega	Audioperceptiva
Alicia Bokser	El mundo sonoro en el Jardín (guía didáctica para la actividad musical en el Jardín de Infantes)
Judith Akoschky	Flauta Dulce y Educación Musical (guía para la enseñanza colectiva)
Eduardo Grau	Baja Edad Media "Ars Nova y Renacimiento (1300/1550)
Violeta H. de Gainza	Fundamentos, Materiales y Técnicos de la Educación Musical (Ensayos y Conferencias 1967/74)
Perla Jaritonsky—Carlos Gianni	El Lenguaje Corporal del Niño Preescolar
Paseo de la Reforma 481-A	México 5, D.F.
	553.75.06