

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 26, México, septiembre-octubre de 1972

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 26, México, septiembre-octubre de 1972, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel lines in purple and white that curve and converge towards the bottom left. To the right of this graphic is a large, solid purple shape that resembles a stylized letter 'R' or a similar organic form. The background is a light, off-white color.

heterofonía

26

REVISTA
MUSICAL

SEPT.-OCTUBRE 1972
VOLUMEN V
méxico,d.f.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

DIRECTOR TITULAR: LUIS HERRERA DE LA FUENTE

TEMPORADA DE OTOÑO — 1972

24 pares de conciertos: 12 domingos — 12 hs. y 12 viernes — 20.30 hs.

- Sept. 22/24 Revueitas, Brahms, Shostakovich
HERRERA DE LA FUENTE — IDA HAENDEL.
- Sept. 29/Oct. 1º Dvorak, Manuel de Falla (El Sombrero de tres picos, completo)
RAFAEL FRUHBECK DE BURGOS — PAUL TOLIER — MARINA ARGELIA LOPEZ.
- Oct. 6/8 Glinka, Jachaturian, Stravinski
RAFAEL FRUHBECK DE BURGOS — LUZ VERNOVA.
- Oct. 13/15 Revueitas, Brahms, Penderecki (Capricho para violín), Ravel
HERRERA DE LA FUENTE — BRUNO LEONARDO GELBER, MANUEL ENRIQUEZ.
- Oct. 20/22 Beethoven, Mahler (5ª Sinfonía)
HERRERA DE LA FUENTE — JEAN BERNARD POMMIER.
- Oct. 27/29 Bartok, Beethoven (9ª Sinfonía) (I. González, B. Amparán, D. Portilla, M. A. Saldaña.)
- Nov. 3/5 Chausson, Bruckner (8ª Sinfonía)
KURT WOESS — HERMILO NOVELO.
- Nov. 10/12 Moncayo, Beethoven, Strauss
KURT WOESS — LUZ MARIA PUENTE.
- Nov. 17/19 Rajmaninov, Ravel (Dafnis y Cloe, completo)
FRANCISCO SAVIN — MICHEL BLOCK.
- Nov. 24/26 Manuel de Elías, Mozart, Mahler
ISAAC KARAVTCHEVSKY — MIGUEL GARCIA MORA.
- Dic. 1/3 Rclón, Schumann, Sibelius
GIKA ZDRAVKOVICH — JOSE KAHAN.
- Dic. 8/10 Respighi, Lalo, Rimski-Korsakov
GIKA ZDRAVKOVICH — ANDRE NAVARRA.

Abonos: domingos, de \$440.00 a \$88.00. Viernes, de \$550.00 a \$110.00.

De venta en Dolores 2, 3er. piso, Tel. 512-97-44 Boletos en taquillas de Bellas Artes.

SALA DE ESPECTACULOS DEL PALACIO DE BELLAS ARTES



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

Septiembre-Octubre de 1972. Vol. V. No. 26.
Pág.

SUMARIO

	pag.
Cartas a la Redacción	2
● EDITORIAL	3
● ROBERT STEVENSON Manuscritos de Música Colonial Mexicana en el extranjero (II y último)	4
● K MARIE STOLBA La música en la vida de Thomas Jefferson	9
● SAMUEL CLARO El papel de la Música en las festividades coloniales	16
● FEDERICO IBARRA GROTH Ligeti y Globokar	22
● FICHERO DE COMPOSITORES MENORES DE 45 AÑOS Federico Ibarra Groth	23
● ESPERANZA PULIDO Marcel Proust en la Música	27
● EPS El canto en México, según Sonia Verbitzky	29
● ANTONIO MACHADO CASTRO Una entrevista con Herbert von Karajan	31
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	32
● LESLIE FRICK Y C.M. CONCIERTOS Y OPERA	36
● GRABACIONES	40
NOTICIAS	41
● ABSTRACTS IN ENGLISH	44

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 7.00
Un año (seis números)	40.00
Número atrasado	8.00
Correo aéreo	45.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Número atrasado	" 1.25
Registrado como correspondencia de 2º Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CARTAS A LA REDACCION

Estimables redactores:

Con motivo del esdalazo que provocó la CARMEN de Bizet, con que el INBA inició su actual Temporada de Opera, una parte de la crítica se puso en evidencia. ¿Cómo es posible que estos señores y señoras no se den cuenta de los tiempos en que vivimos? ¿No saben que en todos los países cultos de la tierra se modernizan en los escenarios, desde los griegos hasta los románticos? No me sorprendiera si solamente se hubiera objetado la presencia de la señora que personificó a la protagonista: una cantante que en sus remotos tiempos debe haber sido muy buena, puesto que todavía posee prestancia escénica, pero cuya voz y aspecto físico eran indignos de la voz de Plácido Domingo e Irma González, y mucho menos del personaje de Bizet. Pero esos señores y señoras críticos se salieron de sus casillas y en vez de escribir sus objeciones con ecuanimidad (cosa que nadie —creo— les hubiera reprochado) se dedicaron a atacar a todo aquel que pudieron, con saña y a veces, con petulancia y falta de visión.

Quizá no me recuerden ustedes, pero yo soy aquél que ya les ha escrito varias cartas que han tenido la paciencia de publicar en el pasado. Dispensen esta nueva intromisión de un melómano que se las echa de "erudito".

A. Guerrero
Xuchil 126
México 21, D. F.

Pero, ¿es México un país culto, señor Guerrero? Bien le recordamos y puede usted seguir enviándonos sus misivas siempre que lo desee. Gracias.

COMPOSITORA DISTINGUIDA.

Estimada Editora:

Le estoy enviando, en paquete separado, una grabación de una de mis obras ("Paen"), para conjunto de latones y coro; así como un corto curriculum mío y una foto. Recuerdo que usted mencionó un día la posibilidad de publicar algo de este material en HETEROFONIA. Gracias.

Vivian Fine
R.F.D. 1
North Beenington, Vermont 05257

Todo se ha recibido, estimable señora Fine, menos la anunciada grabación, que esperamos con gusto y le agradecemos. Tratándose de una distinguida compositora (y son tan pocas las mujeres que se dedican a la creación musical), tendremos el placer de darla a conocer en México próximamente. Querida Esperanza:

Siempre me llega su revista y aunque debo confesarle que su contenido sobrepasa mis conocimientos musicales, me alegra que me ponga en contacto con usted y sus actividades. Sinceramente,

Dr. William Manger
Georgetown University
Washington, D.C. 20007

EDITORIAL

BELLAS ARTES SE REMOZA

Una de las primeras preocupaciones del Arquitecto Luis Ortiz Macedo, al tomar posesión de su puesto como Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, debe de haber sido el estado lamentable de incuria y ruinosa apariencia que se hacía ostensible en cualquiera de los ámbitos de la residencia oficial del INBA. Pese a las protestas, la Sala de Espectáculos, originalmente planeada como recinto de demostraciones artísticas —y quizá científicas— fue tomada en varios regímenes pasados como lugar para eventuales mítines políticos, o también como salón de actos escolares de fines de cursos. Entre los primeros solía suceder que a su término, quedaran los asientos de algunas butacas rajados con navaja. Y los niños se divertían pintando garabatos sobre los respaldos de madera.

Pasaron aquellos tiempos; pero los deterioros siguieron acentuándose, al par con el hundimiento natural de esa fea mole de mármol de Carrara que es el Palacio de Bellas Artes. El Arquitecto Ortiz Macedo debe haber reflexionado acerca de esta verdad perogrullesca: "la limpieza y el buen aspecto son más propicios a la atracción de la cultura que la suciedad y el caos". Y poniendo en práctica sus determinaciones, comenzaron los albañiles y carpinteros, los canteros, tapiceros y pintores de brocha gorda a restaurar el semidestruido local de la administración, el resguardo y la exposición de las bellas artes en la ciudad de México. Los resultados comienzan ya a saltar a la vista. Ojalá que —como en todos los grandes teatros del mundo—, tratándose de la Sala de Espectáculos se destine algún lugar suficientemente amplio de los vestíbulos para refrigerios, café, bocadillos, etc. Esto lo agradecería el público y —convenientemente administrado— reportaría ganancias adicionales para el Instituto. El sitio donde se suministran actualmente refrescos y confites resulta insuficiente para la demanda, y las ofertas poco apetitosas para los gourmets.

EN EL AÑO DE JUAREZ.

Resultó espléndido el número de julio pasado de la "Revista de la Universidad de México", dedicado, en su totalidad, a Juárez y su tiempo. No contentos los editores con iniciar la publicación con un sesudo artículo de Leopoldo Zea y terminarla con el documentado y ameno recuento de Clementina Díaz de Ovando —esa historiadora mexicana que enaltece la participación femenina en el hacer cultural del país— acerca de los acontecimientos mexicanos del mes de julio de 1872 —mes en que murió el benemérito—, llenó el resto de sus 54 páginas con una antología sui generis. "La Musa Popular en la ópera juarista" es una extensa recopilación de documentos, debida a María del Carmen Ruiz Castañeda e Irene Vázquez Valle, quienes nos proporcionaron el conocimiento de un folklore mexicano rústico y literario de aquellos doce turbulentos años. Pudo uno gozar con las sátiras que el pueblo les dedicaba a los invasores de Napoleón III y sus víctimas, los emperadores Maximiliano y Carlota; así como con su adhesión a Juárez y sus colaboradores. Al principio del trabajo advierten las autoras que "llevar las investigación

(pasa a la pág. 8)

MANUSCRITOS DE MUSICA COLONIAL MEXICANA EN EL EXTRANJERO

Por ROBERT STEVENSON

II y Ultimo

Cuando Zumaya sustituyó a Salazar en 1715 como su sucesor, demostró ser la mejor elección posible en su calidad de Maestro de Capilla, así como cuando cuatro años antes había escrito la primera ópera del continente norteamericano. El 11 de enero de 1710, Salazar, ya entrado en años, pidió al cabildo de la catedral que lo excusara de seguir haciendo escoleta con el Coro de Niños. "No todos los coristas necesitan saber contrapunto", arguyó; sin embargo, "le gustaría seguir enseñando contrapunto a los candidatos a sochantres que pudieran ir a su casa". Tenían 60 años; decía que estaba casi ciego y con mala salud (A.C.), XXVI, Folios 336v-337; *Leído un escrito de Antonio de Salazar Mro de Capilla de esta Sta Iga representando el que se le dispense en lo mandado sobre que asiste a la escoleta a la enseñanza, el Canto figurado, y contrapunto a todos los Músicos, y a los Ynfantes, y a unos Sujetos para el ministerio de Sochantre, por las razones que espresa en dicho escrito. su corta salud, Y no ser necesario que todos los cantores ayan de saber contrapunto para ser diestros. Hallarse con sesenta años de edad y casi ciego, y que los sujetos que se señalasen para que los enseñe para Sonchantres seles mande vayan a su Casa, para con mas continuación, enseñarlo, como lo aría también a el que se aplicase a aprender el contrapunto.*

El cabildo decidió relevarlo de la escoleta, pero no de sus obligaciones magisteriales del contrapunto. Anteriormente Zumaya tenía que enseñar el contrapunto, cada lunes y jueves, durante la escoleta "de acuerdo con los estatutos"; pero desde su ordenación sacerdotal se le había dispensado de los intervalos normales entre *grados y corona*, por medio de un acuerdo fechado el 12 de febrero de 1700 (A.C., XXV, fol. 157v). En febrero del mismo año, a raíz de la selección de Zumaya como sustituto de Salazar, el bachiller Francisco de Atienza elevó una contrapetición, en la que argüía que desde siete años atrás el había con frecuencia sustituido a Salazar y que, por otra parte era mucho mayor que Zumaya. Algunos miembros del cabildo decidieron en un cónclave realizado el 27 de junio, que ningún organista debía dirigir desde el banquillo. Por otra parte, ya desde 1695 Atienza aparecía en un tercer lugar entre la lista de músicos de la catedral. Además, la mayoría dió preferencia al genio de Zumaya sobre el talento de Atienza, y rechazó la sugestión de que el celebrante decidiera quien debería dirigir en cada misa (A.C., XXVI, fol. 376). Molesto por su derrota, Atienza se marchó a Puebla poco después.

Saltándonos dos décadas, condensaremos en una breve reseña, los acontecimientos ocurridos durante los últimos 25 años de Zumaya:

1731-6 y 20 de julio: Se despide a concho niños coristas por ineptitud y mala salud.

- 1732-29 de julio: El bachiller Juan Péres, maestro de los niños, descuida enseñarles canto llano.
- 1734-12 de junio: Protesta vigorosamente para que se suspenda la *escoleta*.
- 11 de mayo: Atendiendo a la petición de los dos organistas de la catedral —Juan Téllez Xirón y Joseph Xuárez— de que reparara un órgano, Joseph Nazarre se compromete a componer la cadereta del otro (Nazarre era un notable organero, quien antes de venir a la ciudad de México había construído un órgano de 2226 flautas para Guadalajara. [Nicolás León, *Bibliographia Mexicana del siglo XVIII*, 1/2, 223, 557], en una cita de la *Gazeta de México*, No. 370 referente al *nuevo famoso órgano* de 86 mixturas para la Catedral de México, que habria de ser inaugurado el 15 de agosto de 1735, en medio de un esplendor raramente igualado en los anales de la colonia).
- 18 de mayo: El Arzobispo Vizarrón y Eguiarreta (ocupó la sede de 1730 a 1749) se interesó en los planes de Nazarre para colocar dos órganos gemelos a ambos lados del coro.
- 22 de mayo: Zumarra y los tres organistas Téllez Girón, Xuárez y Juan Pérez Zamora juran que el precio de 48,000 pesos pedido por Nazarre no es excesivo.
- 20 de Julio: Ahora se buscan más violinistas que instrumentistas de aliento para la catedral.
- 20 de agosto: El pequeño viejo órgano debe ser transferido a una capilla lateral, para que el órgano de Nazarre pueda ocupar su tribuna.*
- 1735-7 de enero, 31 de octubre, 10 de diciembre, 13 de diciembre: La colocación de los dos órganos produce tales resentimientos, que al chantre le parece urgente despedir a dos de los organistas beligerantes (que tres días después hacen las paces con él. [A.C. XXXIII, fol. 144]).
- 1736-24 de abril: se contratan algunos ministriles ejecutantes de violín, viola, violoncello, bajo de viola, trompeta, clarión, o clarín y otros instrumentos.
- 18 de septiembre, 23 de octubre, 23 de noviembre; El organista principal de Puebla, más los organistas de San Francisco y San Agustín de la capital, son invitados a inspeccionar y tocar el ya terminado órgano de Nazarre. El Arzobispo Virrey demuestra un entusiasmo exultante por los nuevos instrumentos. Nazarre testimonia que Joseph Casela es un competente afinador, pero el cabildo insiste en que el constructor se comprometa formalmente a que los instrumentos no sean dañados.
- 1737-3 de diciembre: Decimado por la peste, el coro sufre merma y ensaya misas compuestas especialmente por el acólito Joseph Lázaro de Peñaloza.
- 1736-5 de septiembre: Tomás Montaña, amigo de Zumaya y deán durante largo tiempo, se traslada a Oaxaca para ocupar la sede episcopal.
- 1739-29 de agosto: Habiendo aceptado la invitación de Montaña para establecerse en Oaxaca, Zumaya, se ausenta. Los canónigos de la Catedral de México le envían tres cartas molestas, exigiéndole su regreso.

 * Véase el artículo de Ramón G. de Amezcua en el número precedente de HETEROFONIA.

- 1740-8 de enero: Habiéndose negado Zumaya a contestar ninguna de estas tres cartas, el cabildo se decide a enviarle una cuarta y final admonición, que despachan con el mensajero Ximénez. El coro de la Catedral se halla consternado, porque Zumaya se llevó consigo el libro de obenciones (en el que se apuntaban las cantidades debidas a cada cantante en las ceremonias especiales). 16 de septiembre: Se mandan imprimir edictos para el puesto desertado por Zumaya, con límites de 90 días para el envío de solicitudes. 15 de noviembre: Puebla y Valladolid (Morelia) comunican a la ciudad de México que los edictos han sido bien distribuidos.
- 1741-28 de marzo: Joseph Gavino Leal, maestro de capilla de Valladolid, ha pasado la prueba. pero ni él, ni ningún otro de los candidatos se demostró *suficiente para la deuda decencia*.
- 1742-24 de octubre: Muere el obispo Montaña y se queda Zumaya sin su principal protector. 16 de noviembre: Zumaya, que en Oaxaca ocupaba el *curato interino del Sagrario*, es llamado para que examine a un candidato procedente de Málaga, España, quien solicita el puesto de auxiliar de sochantre (Oaxaca, *Actas Capitulares*, V [1736-1753] fol. 129v). De allí en adelante el cabildo se vale de Zumaya —cada vez con mayor empeño— como consejero musical.
- 1743-2 de mayo: El secretario del cabildo, Juan Joseph Ortes de Velasco, ocupa el puesto de *cura del Sagrario*.
- 1745-11 de enero: Al ser relevado de sus funciones en el Sagrario, se le ofrece este día a Zumaya el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca, con la obligación adicional de instruir a los niños del coro. No solamente su sin par musicalidad, sino su excelente y constante buena conducta se hacen acreedoras al aprecio del cabildo (A.C. V. fol. 181: *Yaviendo conferido sobre la quedada en esta Ciudad de el Maestro Br. Don Manuel Sumaia para la enseñanza de los niños seises, composición de Musica y Cuidado de los musicos para el maior divino culto y reconocer ser mui util para dichos efectos assi por la destreza en la musica como por la virtud, y prendes de un buen eclesiastico que le asisten y se tiene experimentado en todo el tiempo que en esta Ciudad ha estado unanimes y conformes en el voto y parecer determinaban y determinaron se quedasse dicho Br. Don Manuel Sumia...*). Para poder pagarle 400 pesos se reduce el salario de Thomas Salgado, el saliente maestro de capilla, de 300 a 200 pesos; otros 70 se toman del sueldo de un cantante cesado; 40 de un cantante que daba clases a los niños cantores; 100 del pago de un cornetista retirado y el resto de otras fuentes misceláneas.
- 1748-1º de abril: El organista de la catedral de México, Manuel Velasco y Aguilar, ofrece conservar ambos órganos afinados y hacer composturas menores, por la suma de 150 pesos anuales (*ibid.*, fol 220).
- 1750-27 de abril: Juan Matías de los Reyes es nombrado arpista de la Catedral de Oaxaca y el bajonero Antonio de Robles recibe un aumento de salario. Diez años más tarde el arpista se convierte en maestro de capilla.

-756-6 de mayo: El cabildo se reúne para decidir sobre la posibilidad de llevar a cabo, o no, un concurso público, con el objeto de conseguir un sucesor digno del difunto Zumaya. Puesto que el previo cónclave del cabildo se había efectuado el 12 de marzo, Zumaya debe de haber fallecido entre el 12 de marzo y el 6 de mayo — probablemente entre el primero y el seis de mayo (A.C., VI [1753-1770], fol. 40v; *sobre el magisterio de capilla de esta dha Sta. Iga. vacante por muerte del dho B.r Zumaya si por ella se han de poner edictos, o lo que se ha de practicar...*)

De acuerdo con una entrevista a Jesús Estrada, publicada el 23 de marzo de 1970 en "Excélsior" (págs. 1 y 11), Manuel de Zumaya superó a los otros siete compositores del virreinato, de los que ejecutó algunas obras en los cuatro conciertos de música virreinal que ofreció los días 4, 5, 11 y 12 de abril de 1970 en el Museo Virreinal de Tepotzotlán (*Los mayores elogios del maestro Estrada son para quien llama "el gran músico de México", Manuel Zumaya*). Como un tributo a los méritos de Zumaya, Estrada incluyó en su programa más obras de éste que de ningún otro de los siete compositores elegidos por él para sus cuatro programas de Tepotzotlán. Aun la *Cantata* de Juan Matias de los Reyes programada redundó en gloria para Zumaya, puesto que este arpista de la Catedral de Oaxaca entró al servicio cuando aquél era maestro de capilla allí y seguramente debe de haber sido su protegido (el indio Juan Matias, de Zapotec, pueblo de Campeche, alabado por Francisco de Burgoa *Geographica Descripcion* [edición de 1934], I, 416, era otro Juan Matias; Burgoa publicó su apología en 1674).

IV

Los libros de coros de Newberry le abren al Americanista nuevos horizontes, en virtud de la música de Franco, Lienas, Rodríguez de Mata y Zumaya que contiene. El "frai Jasinto", cuyo *Beatus vir* a 11 se halla en el Newberry 2, 50v-52, Newberry 3, 56v-58, Newberry 5, 68v-70 y 6, 60v-62 (el modelo para el modelo imitativo de Ximeno) debería incluirse también en la lista de los compositores activos en la ciudad de México (a menos que nos equivocáramos de medio a medio).

Para el historiador de la música peninsular, estos libros de coros son documentos de primera mano, puesto que nos hacen recordar que Cristóbal de Morales, Francisco de Guerrero y Tomás Luis de Victoria fueron pilares de repertorio en los conventos y catedrales mexicanas hasta 1700, por lo menos. El Newberry 1, folios 9v-25, contiene una *Missa Simile est regnum coelorum* a 5, imitada en el Motete del propio Morales del mismo Tomo VIII, que se encuentra en las catedrales de Granada y Toledo. ¡Es el mismo motete imitado por Guerrero y Rodrigo de Ceballos en sus parecidas misas *Simile est regnum coelorum*. Los Magnificats de Morales en los tonos IV y VI ocupan en el Newberry 4 los folios 24v-30 y 37v-42. La *Missa Saeculorum Amen* a 4 de Guerrero, una obra que él publicó originalmente en Venecia, en 1597, aparece dos veces: una en el 1, folios 55v-78 y otra en el 4, folios 48v-60. El propio Newberry 4, folios 17v-24 contiene himnos a 4 de Guerrero (de los *Liber vesperarum* de 1584), *Exultet orbis*, *Ave maris stella*, *Deus tourum*, *Sanctorum meritis*. *Iste confessor* y *Jesú corona*. Los mismos himnos aparecen en el Libro de Coros No. V de la Catedral de México, folios 80v-90 (con excepción de *Ave maris stella*, encontrado en la impresión de 1584, folios 63v-66. La *Salve Regina* a 4 del Newberry 4, folios 61v-65, también le pertenece

a Guerrero (reimpreso por la *Historical Anthology [from Hispaniae schola musica sacra]*, II [1894], 48-53).

Victoria merece mención especial, porque solamente estos Newberrys han recogido su música en manuscritos del Nuevo Mundo. Su *Missa Ave Regina coelorum* a 8 aparece en el Newberry 3, folios 7v-16, 111v-120; en el Newberry 6, folios 6v-22 y en el Newberry 5, 23v-32. Los Newberry 1, 98v-106 y 2, 63v-72, contienen su *Missa Alma Redemptoris* a 8. Su *Incipit oratio Jeremie* (incluido en *Opera Omnia* de Pedrell, V, 181-184) está al comienzo del Newberry 2, 7v-8 y del 5, 7v-8. En ésta, como en otras obras de Victoria (y por otra parte, generalmente a través de todas las series de los Newberrys) las voces correspondientes a los adultos masculinos se hallan ausentes. Si de acuerdo con nuestras conjeturas, estos libros fueron copiados para un convento, más bien que para una catedral, los instrumentistas debían tocar, indudablemente, las partes graves y las mujeres cantaban las agudas.

Hay un último compositor europeo que pudo haber emigrado a la ciudad de México y requiere mención: Luis, o Lluís Mendes, cuyo introito *Deprecabantur omnes* del Newberry 1, folios 83v-85 lleva el encabezado de *my sr y maestro*. De 1631 a 1641 fue organista de *La Seo de Urgel* (Pirineos catalanes). La década que pasó allí estuvo encadenada con la de Juan Arañes *mestre de cant*, 1624-1634. Arañes adquirió fama con su *Libro segundo de tonos y villancicos a vna dos tres y quatro voces. Con la Zifra dela Guitarra Española a la usanza Romana*, publicada en Roma en 1624 (doce canciones, des de las cuales fueron publicadas en MME, XXXII) es posible que hayan regresado a Urgel, en 1949, pero no Mendes, a quien con fantasía, se le puede considerar como emigrado a México cerca de 1641. Datos adicionales acerca de la carrera de Luis Méndes en Urgel, pueden consultarse en *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*, de Felipe Pedrell a Higinio Anglés: Institut d'Estudis Catalans Biblioteca de Catalunya, 1971, páginas 114-146 (FIN).

(Viene de la pág. 3)

hasta el fin del juarismo habría significado romper la unidad de acción del drama republicano". Y para diferenciar los textos conservadores de los liberales solamente imprimieron los primeros en cursivas, aunque no hubiera sido difícil distinguir al bando de los traidores en cualquier forma.

Vamos siguiendo paso a paso los acontecimientos que comenzaron a desarrollarse desde el desenlace de la guerra civil, hasta la entrada de Juárez a México, tras el fusilamiento de Maximiliano, pregonado a guisa de "Obertura a toda Orquesta a Juárez Bienvenido", por los editores de "La Orquesta" (un pequeño periódico de oposición), el 13 de julio de 1867.

Sorprende la mayoría del material gráfico que las autoras tomaron de aquellos mismos pequeños periódicos y hojas volantes combativas, de carácter satírico. Le hacen a uno pensar un poco en Cuevas. Lástima que éstas caricaturas conserven el anonimato de sus autores (o autor), tal como los versos o la prosa que ilustran. Solamente las caricaturas de "La Orquesta" están firmadas por su autor.



La música en la vida de THOMAS JEFFERSON

(Especial para HETEROFONIA)
Por K MARIE STOLBA

Thomas Jefferson, (1743-1826), tercer Presidente de los Estados Unidos, fue uno de los "padres de este país y autor de la Declaración de Independencia de las colonias norteamericanas. Antes de ser elegido Presidente de los Estados Unidos sirvió a su patria como Embajador de Francia, Secretario de Relaciones Exteriores y Vice Presidente. El fue quien formuló la compra de Luisiana, añadiendo así un vasto territorio que la nación tendría que desarrollar. Jefferson fue un virginiano, orgulloso de su herencia. Sirvió a su Estado como Gobernador. Sus *Notas sobre Virginia* proveen vasta información acerca de aquella provincia y estado. Fundó la Universidad de Virginia y dedicó los últimos años de su vida al mejoramiento de esta institución de altos estudios.

Muchos consideran a Jefferson como el epitome del hombre clásico e iluminado. Dumas Malone, uno de sus biógrafos, escribió:

Desde el punto de vista intelectual, él, más que ninguno de sus contemporáneos, fue un ejemplo del espíritu humano y liberal; poseía una curiosidad incesante y científica por la universalidad de los conocimientos y una fe fundamental en los poderes de la inteligencia humana que caracterizó lo que los historiadores llaman la Ilustración. . . Después de Benjamin Franklin, Jefferson debe de ser considerado como la más alta concentración de los ideales de la Ilustración.¹

A propósito de esta premisa, resulta oportuno un comentario del Presidente John F. Kennedy en una recepción que ofreció en la Casa Blanca el año de 1962 a 125 distinguidos hombres de ciencia (entre los que se hallaban 42 receptores del Premio Nobel): "Esta es la más alta concentración de talento en la residencia presidencial, si exceptuamos aquellos tiempos cuando Thomas Jefferson comía solo".²

Jefferson fue un intelectual, dueño de ricos y variados talentos; un hombre de agudos y diversos intereses. Educado para el Foro, hablaba por lo menos seis lenguas; conocía lo suficientemente el dialecto céltico como para traducir correctamente a Ossian del original. A lo largo de su vida se interesó en cuatro disciplinas ajenas a su profesión: la música, las matemáticas,

las ciencias naturales (especialmente las referentes a la agricultura) y la arquitectura. El fue el arquitecto para la construcción de su propio hogar —Monticello— y en los terrenos de éste aplicó los principios científicos de agricultura que había estudiado. Era un verdadero *amateur de musique* —un aficionado que estudiaba la música por puro amor— y un conocedor de las otras artes.

La música ocupaba lugar preferente en estos cuatro dominios que él consideraba como "las pasiones de su alma" y trataba de llevar a buen término. En su niñez la música era parte de la vida familiar. Como miembros de la Iglesia Anglicana, los Jefferson cantaban diariamente las melodías de los salmos. Jane, la hermana de Tomás, era una excelente cantante y animaba a su hermano para que cultivara los placeres de la música. Con el paso de los años, el violín de Tomás se unía al teclado durante aquellas sesiones de cantos religiosos. No es necesario averiguar la fecha en que inició Tomás el estudio del violín, ni quién fue su primer maestro, aunque se sabe que a la edad de 14 años ya tocaba el instrumento y asistía a la pequeña escuela del Reverendo James Maury. Es posible que con el auxilio y estímulo de Jane y la ayuda de alguno de aquellos métodos de auto enseñanza, tan populares en la Inglaterra de aquellos tiempos (y por doquiera) Tomás se haya autoenseñado el violín, puesto que sus ejecuciones diferían de las de aquellos amigos con quienes hacía escoleta, puesto que él tocaba "leyendo la música, de acuerdo con las reglas"³ y no meramente de oído. Podemos dar crédito a esta suposición, avalada por la presencia, en la biblioteca de Jefferson, de un ejemplar de *Introducción a la destreza musical*, de John Playford. Poseía igualmente los *Salmos convenientemente arreglados para el Organo o el Clavicordio* (1727) en los que se ven anotaciones de su pluma y letra de las traducciones métricas de Tate y Brady que iban reemplazando gradualmente al viejo salterio.

A los 17 años de edad Jefferson ingresó al Colegio de William y Mary de Williamsburg, y más tarde estudió leyes con George Wythe. En aquella ciudad colonial se ensancharon los horizontes musicales de Jefferson: los aficionados cultivaban la música y de cuando en cuando había la oportunidad de presenciar óperas cómicas y otros espectáculos ofrecidos por compañías ambulantes. A través de Wythe Jefferson conoció al Gobernador de Virginia, Francis Fauquier y se adhirió a un pequeño grupo de aficionados a la música que se reunían semanalmente en el palacio para ejecutar música de cámara. Entre aquellos diversos talentos se hallaban el violinista y abogado John Randolph; el consejero Roberto Carter, quien tocaba el clavicímalo y la flauta alemana; y Roberto Page. Jefferson estudiaba el violín tres horas diarias —costumbre que conservó durante varios años— y había adquirido la reputación de ser un buen ejecutante; así podía mezclarse con tal compañía. Y también pasaba por un "mediano ejecutante" del violoncello, por lo que se presume que tocaba este instrumento siempre que se presentaba la ocasión⁴. Visitaba con frecuencia a Page en Rosewell. En su libro de cuentas aparecen sumas destinadas a la compra de "cuerdas de violín", poco antes de sus encuentros con Page, lo que indica que se hacía música allá. Carter era también organista y poseía un buen instrumento, instalado al otro lado del palacio. Jefferson se deleitaba allí con la música. Peter Pelham, alta autoridad del lugar, era otro de sus amigos organistas. En 1768, cuando la Compañía de Comediantes de Virginia escenificaron *The Beggar's Opera*, Pelham dirigió la orquesta.

En el mencionado Libro de Cuentas aparecen gastos para lecciones de violín con "Fancis Alberti"⁵. La primera es del 31 de enero de 1768. El 25 de mayo del mismo año se ve la compra de un violín en Williamsburg, por cinco libras. Es posible que Marta Wayles Skelton haya presentado a Jefferson con Alberti, pues ella tomaba lecciones de clave con el mismo instructor. Existen varias anécdotas referentes a cómo Marta y Tomás se deleitaban haciendo música en conjunto durante el tiempo de su noviazgo: ella tocaba el clave y cantaba y él el violín. Un año antes de su matrimonio Tomás se interesaba en adquirir mejores instrumentos para ambos⁶. Hizo el pedido de un clavicordio para ella. Cuando Thomas Adams planeaba un viaje a Europa, Jefferson le suplicó comprarle "un clavicordio... en Hamburgo, porque allí los habían mejores y mucho más baratos"⁷. Pero antes de que el pedido hubiera podido ser despachado, lo alteró, enviando a Londres una carta dirigida a Adams, que dice en parte:

"... debo alterar un detalle en el pedido. Solicité un clavicordio, pero últimamente vi un Forte-piano y me quedé encantado con él. Por tanto, mándame un instrumento de estos, en lugar del clavicordio. Que la caja sea de fina caoba, sólida, sin vetas. Que vaya del registro de doble Sol a Fa agudo; muchas cuerdas de reserva; y de muy bella apariencia, para que sea digno de la muchacha a quien lo tengo destinado... Una última molestia: que me mandes todo tan pronto como recibas ésta... Y especialmente el Forte-piano, que espero con paciencia..."⁸

El "Forte-piano", recibido a su debido tiempo, fue uno de los primeros en llegar a las colonias norteamericanas.

Los trámites para obtener un mejor instrumento para sí mismo, tuvieron menos éxito. Como a Jefferson le atraía especialmente el violín de John Randolph, trató de adquirirlo.

Para comprobar esto, existe un documento singular, fechado el 11 de abril de 1771, que reza:

Es convenido entre Juan Randolph Esq., de la ciudad de Williamsburg, y Tomás Jefferson, del Condado de Albermarle, que en caso de que el dicho Juan sobreviva al dicho Tomás, los ejecutantes o administradores del dicho Tomás deberán entregar al dicho Juan 100 libras esterlinas en libros del dicho Tomás, que serán elegidos, por el dicho Juan; y si no alcanzara lo de los libros, el déficit se completará con dinero. Y en caso de que el dicho Tomás sobreviva al dicho Juan, los ejecutores del dicho Juan entregarán al dicho Tomás el violín que el dicho Juan trajo con él de Virginia, junto con toda la música violinística, o en caso de destrucción, por cualquier accidente, se restituirán con 60 libras esterlinas en libros del dicho Juan, que serán escogidos por el dicho Tomás. En testimonio de lo presente los dichos Juan y Tomás suscriben sus nombres y ponen sus sellos el día y año especificados arriba.

JOHN RANDOLPH (L.S.)
TH. JEFFERSON (L.S.)

Sellado y entregado, en presencia de:

G. WYTHE
THO'S EVERARD

P. HENRY JR.
WILL. DREW
RICHARD STARKE
WM. JOHSON
JA. STEPTONE^o

El 12 de abril se le dio formal entrada al acuerdo en el juzgado. Pasaron cuatro años antes de que Jefferson pudiera adquirir el instrumento de Randolph. Entonces le compró el violín a su amigo, cuando las simpatías de éste por los Tory lo obligaron a regresar a Inglaterra.

Jefferson poseía otro violín que llevaba consigo siempre que viajaba en su país o en el extranjero. Se trataba de uno de esos pequeños instrumentos llamado de pochette o de estruche, porque tanto el violín como el arco eran compactos y podían guardarse dentro del bolsillo del ejecutante. Cuando Tomás Jefferson y Benjamín Franklin representaban ambos a su país en Francia, la gran bolsa de Jefferson pudo muy bien contener un violín de estuche, mientras que en la maleta de Franklin cabría perfectamente su *sticcado pastorale*.

Se hacía mucha música en Monticello, la tierra de Jefferson. En una carta enviada por éste a Williamsburg el 8 de junio de 1778 a Giovanni Fabbroni, se ve cómo anhelaba emular a los mecenas europeos de la música, si le fuese posible importar a Monticello sirvientes que fueran al mismo tiempo músicos capaces de formar un conjunto para la propiedad privada del corresponsal.

Si hay algo que yo pudiera envidiarle a cualquier pueblo de la tierra es el privilegio de que goza su patria con la música. Esta es la pasión preferida de mi alma, pero me tocó la suerte de vivir en un país donde este arte se halla en una deplorable condición de barbarismo. De acuerdo con las ocupaciones en que visualizo a usted, ya perdí las esperanzas de verlo por aquí. En tal caso le pediría su ayuda para conseguir un sustituto eficiente como cantante y clavecinista. Me contentaría con recibirlo dentro de dos o tres años, cuando ya será más fácil hacerlo llegar sano y salvo y conseguir aquí mucha mayor cantidad de aquellas cosas que sólo el comercio puede proveer. Los límites de una fortuna norteamericana no permiten el lujo de una banda doméstica de músicos; sin embargo, he pensado que la pasión por este arte podría reconciliarse con la economía a que nos obligan las circunstancias... Entre mi servidumbre retengo, por ejemplo, a un jardinero... un tejedor... un carpintero... y un albañil... a los que debería añadir un vinatero. En un país de hombres me imagino que no sería difícil hallar personas de estos oficios que pudieran al mismo tiempo tocar el corno francés, el clarinete, el oboe, el fagot, sin agravar los gastos domésticos de su manutención. La certeza de comprometerse por una media docena de años y ser repatriados al cabo de este tiempo a sus propios países, puede inducirlos a aceptar la oferta a cambio de salarios razonables. Si esto no redundara en demasiada molestia para usted, quizá la fuese posible conseguir entre sus gentes de allá, quien indujera a los capacitados a venir a América. Sería deseable que fuesen sobrios y bien educados, como parte de sus características. Si mi plan le parece práctico y tuviera la bondad de informarme lo que se necesita de mi parte, yo lo realizaría al pie de

la letra, enviando, sin demora, los gastos requeridos á cualquier puerto de Francia, que es el único país donde la correspondencia no se pierde.

Esta carta nunca llegó a manos de Fabbroni, porque fue interceptada por los ingleses; por lo tanto, las esperanzas que tenía Jefferson de formar su propia banda u orquesta, nunca pudieron cuajar (Jefferson usó un polígrafo para tener en su archivo copias de sus cartas; con este instrumento, una de las plumas seguía el movimiento de la otra, produciendo así duplicados exactos, similares al original y no al de una copia de carbón). No obstante que Jefferson se refería a una "banda doméstica de músicos" es probable que, tratándose de un violinista como era él, hubiera tenido en mente una orquesta. Monticello poseía instrumentos de cuerda y teclado. Considerando esta circunstancia, resulta notable su referencia a clarinetes, puesto que así comprendemos que se hallaba al tanto del desarrollo musical europeo durante sus propios tiempos —conocimientos más notables si pensamos que esta carta fue escrita varios años antes de que Jefferson fuera nombrado Embajador de Francia. Los compositores Rameau, J.W. Stamitz y Gossec del pasado parisiense, gustaron especialmente de usar el clarinete en sus orquestaciones.

Audiciones musicales se efectuaban con frecuencia en el salón semioctagonal de Jefferson. Los conciertos nocturnos se llevaban a cabo con regularidad, con la participación de invitados talentosos. En 1779 los prisioneros de guerra de Saratoga eran enviados cerca de Charlottesville, Virginia, y los oficiales cautivos —de subtenientes a generales— recibían permiso para visitar a Monticello en las noches, hacer uso de la Biblioteca, charlar o compartir la música con Jefferson. Los hijos de éste recibían educación musical: se les proveía de excelentes maestros e instrumentos y se les obligaba a estudiar diariamente la música. Patsy (Martha) recibía instrucción de su propio padre de 8 a 10 de la mañana, y de las 4 a las 5 de la tarde tenía que estudiar ella sola¹¹. En años posteriores, cuando Jefferson limitó sus propias actividades musicales y su familia comenzó a dispersarse, los invitados se encargaban de la música. La biblioteca musical de Jefferson podía proveer material para solos o conjuntos, música vocal o instrumental. Había allí dúos, tríos sonatas, cuartetos de cuerda, concerti y oberturas.

Quienes visiten actualmente Monticello pueden contemplar en este salón un atril de madera, y otro atril de cuatro hojas, probablemente de manufactura local. Jefferson diseñó personalmente este último, para que un cuarteto, colocado en torno suyo, pudiera leer la música puesta en un solo mueble.

Jefferson fue Embajador de Francia durante cinco años. Sus deliciosas experiencias musicales allí y la pena que le producía el estado lamentable de la música en su propia patria se lo comunicó a Carlo Bellini en una carta que le envió desde París el 30 de septiembre de 1785:

Me faltan palabras para expresarte cómo he gozado su arquitectura, escultura, pintura, música. Estas son las artes que brillan aquí. Especialmente la música es un delite y no puede calcularse lo que significa su privación entre nosotros. Casi podría decir que ésto es lo único que les envidio desde lo profundo de mi corazón y que, a pesar de los mandatos del decálogo, se los codicio...¹²

Durante los años que pasó Jefferson en París tuvo frecuente correspondencia con Francis Hopkinson, el primero de los compositores nativos de



Norteamérica. En esta correspondencia abundan las referencias a la música y los instrumentos musicales. Aparte de ser un compositor, Hopkinson era un inventor interesado en realizar mejoras. La curiosidad mecánica de Jefferson le indujo a investigar concienzudamente los últimos adelantos europeos, que comunicaba a sus amigos de América. En varias cartas se refería Hopkinson a su perfeccionamiento de las uñas del clavicímbalo, y adjuntaba modelos y descripciones que Jefferson mostraba a los manufactureros europeos para su consideración. Algunas veces Jefferson y Benjamin Franklin discutían acerca de estos perfeccionamientos de Hopkinson.

El 3 de enero de 1786 Jefferson envió a Hopkinson detalles y diagramas acerca de un instrumento inventado por un Monsr. Renaudin para determinar el tiempo correcto de un movimiento musical Largo, Adagio, etc... Este instrumento ha sido examinado por la Academia local de música, cuyos miembros están tan satisfechos de la utilidad de este invento que han ordenado que toda la música impresa aquí en el futuro lleve los movimientos numerados con este plexicronómetro¹³.

Jefferson describió en detalle la manera de ejemplificar uno de estos cronómetros, utilizando cinco clavos pequeños y "una cuerda provista de un péndulo".

Y sugirió que el implemento mecánico fuese construido sobre la pared ante la que estuviese colocado el clavicímbalo; "un violinista podría colocarlo en su atril... He considerado especialmente que usted dispondría para su propio uso de uno de estos artefactos"¹⁴. —Escribió. Así, pues, Jefferson comunicó a su amigo la mecánica de este implemento metronómico, antes de que Maelzel inventara su metrónomo.

Varios asuntos de interés musical expresó Jefferson en una carta escrita a su amigo Hopkinson desde París, el 23 de diciembre de 1786. En primer lugar, le comunicó su placer por el proyecto de Hopkinson de mejorar la *armónica de cristal* de Franklin*, especialmente en lo referente al teclado que pensaba adaptar. "Será el mayor obsequio que reciba el mundo musical en este siglo, sin exceptuar el Piano-forte", escribió¹⁵. Esto revela que tanto Jefferson como Hopkinson apreciaban el instrumento musical de Franklin y trataban de asegurar su porvenir, facilitando su manipulación. Por otra parte, Jefferson, siempre al tanto de los inventos europeos, y deseoso de tener a los músicos e inventores norteamericanos informados acerca de los progresos europeos, le comunicó a Hopkinson que "había examinado últimamente un bajo de pedal, inventado recientemente por el célebre Krumfoltz. Es justamente un Piano-forte de 10 pies de largo, 18 pulgadas de ancho y 9 pulgadas de profundidad. Sólo tiene una octava, de Fa a Fa. La parte donde están las teclas se proyecta hacia un lado, de manera que se alarguen las palancas de las teclas". Entonces dibujó Jefferson este instrumento de pedal. Y continuó: "Se pone sobre el piso y encima se coloca un clavicímbalo o un piano-forte; el pie y los dedos actúan en concordancia mútua. Hay tres cuerdas al unísono para cada nota, construídas de fuerte alambre de metal y las más bajas van recubiertas como las cuerdas más bajas del piano-forte. Las cuerdas emiten tonos claros, finos, profundos, casi como los tubos de un órgano".

*Para la descripción de este curioso instrumento véase el artículo de la Dra. Stolba, titulado "Benjamin Franklin y la Música" en el No. 19 de HETEROFONIA (Junio-Julio de 1971) La Redacción.

El tercer asunto no estaba relacionando con la música, pero contenía una mención musical, que le concernía al corresponsal. "Habiéndoseme dislocado la muñeca derecha un mes después de que te envié mi última carta, no he podido escribir durante tres meses. Ahora me duele aún cuando escribo y solamente lo hago en casos de necesidad o un fuerte deseo inducido por el hecho de no poder usar mi mano en otros menesteres". La expresión "no poder usar mi mano en otros menesteres", indica claramente que Jefferson tuvo que arrinconar su violín durante varios meses y que nunca volvió a estudiar su instrumento con la asiduidad anterior, puesto que el mencionado accidente le dañó permanentemente la muñeca, endureciéndosela a tal punto, que la técnica del arco tuvo por fuerza que ser afectada. Pero, pese a que su participación activa en la música se vio aminorada, el interés musical de Jefferson nunca sufrió merma.

Durante toda su vida, Jefferson coleccionó un buen número de libros sobre música y música impresa. El hecho de que su recámara estuviera entre su biblioteca y su estudio demuestra cómo atesoraba sus libros; sin embargo, después del incendio de la biblioteca federal, durante la guerra de 1814, Jefferson llevó su patriotismo hasta ofrecerle al gobierno en venta su propia biblioteca. Esta contenía nueve obras sobre música, que forman un núcleo en la Sección de Música de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, cuyo acervo actual es enorme. Las nueve obras mencionadas son las siguientes:

Adiestramiento completo del clavicímbalo (in quarto)

Jackson: *Esquema de sonidos, con una disertación preliminar.*

Burney: *CONDICIONES PRESENTES DE LA Música en Alemania.*

Bremner: *Rudimentos de la Música.*

Burney: *Condiciones actuales de la música en Italia.*

Arteaga: *Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* (en 3 vols.)

Holden: *Ensayo para un Sistema Racional de la Música.*

Geminiani: *El Arte de Tocar el Violín, con Reglas para Tocar con Buen Gusto.*

Pasquali: *El Arte de la Digitación en el Clavicímbalo.*

Mucho de la biblioteca musical de Jefferson se ha perdido; sin embargo, una parte de lo que sobrevive le pertenece a la Biblioteca Alderman de la Universidad de Virginia.

N O T A S

1. Dumas Malone, *El Jefferson de Virginia*, 4 vols. (Boston, Little, Brown and Co. 1948), I xv.
2. *The New York Times*, 30 de abril de 1962.
3. John Playford, *Introducción a la destreza Musical*, 12ª edición, ed. Henry Purcell, (Londres: E. Jones, 1964). 71-72.
4. Malone. *op. cit.*, I, 79.
5. Algunos biógrafos, como Randall, se refieren a esta persona como Domenico, o Domenico Alberti.
6. Se casaron el Día de Año Nuevo de 1772.
7. Julian P. Boyd, ed., *Los papeles de Thomas Jefferson*, 19 vols. hasta el presente. (Princeton, N.J. Princeton University Press, 1750-), I, 62. Carta fechada el 20 de febrero de 1771.

8. *Ibid.*, 71-72.
9. *Ibid.*, 62.
10. *Ibid.*, II, 196-97.
11. Carta fechada el 28 de noviembre de 1783.
12. Boyd, op. cit., VIII, 569.
13. *Ibid.*, IX, 146-47.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, V, 625.
16. La carta anterior de Jefferson a Hopkinson llevaba la fecha del 14 de agosto de 1786; por tanto, el accidente ocurrió hacia mediados de septiembre.

Si en los dos Hemisferios americanos, los presidentes de las repúblicas fuesen activos aficionados a la música, no es remoto que las cosas marchasen mejor en nuestros países; quizá así tendrían menos tiempo para recibir zánganos. La Redacción.

El papel de la música en las festividades Coloniales

Por SAMUEL CLARO

Las entretenciones y pasatiempos de los pueblos americanos durante la época colonial se caracterizaron por la participación activa de toda la ciudadanía en ceremonias religiosas como Corpus Christi, Navidad, Semana Santa, fiestas dedicadas a la Virgen y los Santos, o en misas dominicales y otras ceremonias en días de semana, especialmente los Sábados; también en festividades militares y civiles dedicadas a dignatarios, príncipes y reyes, para celebrar sus nacimientos, aniversarios, onomásticos y muertes. Sin duda el teatro concitaba el mayor interés popular de aquella época. Estos espectáculos duraban toda la tarde, y el pueblo podía participar en ellos como actor o intérprete de la música incidental que nunca faltaba, junto a bailes, juguetes, loas, xácaras, mojigangas y otras lucidas piezas. A estas entretenciones debemos agregar las procesiones, que solemnizaban toda festividad con abundante acompañamiento musical, y las infaltables corridas de toros, riñas de gallos y fuegos de artificio. Todo ello requería, por cierto, de estrados, escenarios costosos, tabladros, luminarias, juegos de campanas, "olores" o perfumes, inciensos, embellecimiento de calles, veredas y fachadas, arreglos florales, etc., jugosamente comentados, criticados o elogiados en reuniones y perulias.

En nuestras investigaciones sobre la música de esta época hemos encontrado abundantes crónicas que describen algunas de estas ocasiones, las que, según la solemnidad del caso, podían durar varios días. El mayor o menor boato de la fiesta dependía, en primre lugar, de la ocasión y, en segundo, de los recursos con que contaban los festejantes, pero en ningún caso dejará de estar presente, como actor y espectador, el pueblo bullicioso y vocinglero. Lima y el Cuzco, por ejemplo, fueron testigos de innumerables festividades de alto rango y suntuosidad, como también las hubo en todas las capitales virreinales del Nuevo Mundo y en apartados rincones, como Santiago del Nuevo Extremo.

Desde el siglo XVI ya se celebraba en América, con fiestas y regocijos públicos, todo acontecimiento importante que sucedía en el seno de la familia real, especialmente a partir de 1558 cuando se celebró la jura de Felipe II. En Santiago de Chile "se tocaron música de metales y atambores"¹. En Lima, en 1666, se festejó lujosamente la coronación de Carlos II y en una costosa publicación se consignaron todos los hechos de este acontecimiento, como testimonio obligado para que el Rey se enterara de cuánto celo se había puesto en esta ocasión, así como de los "pendones" levantados previamente a la memoria de su antecesor Felipe IV, recientemente fallecido. La publicación, dedicada a la madre del Rey, la Reina Mariana de Austria, describe entre otras cosas un "sumtuoso teatro" que se levantó en medio de la plaza, las solemnes vísperas que se cantaron "con excelente música a tres coros", la ceremonia de proclamación de Carlos II y el *Te Deum* final "en hazimiento de gracias, con aventajada música"².

La Estrella de Lima publicada por Federico Echave y Assu en Amberes, en 1688, con motivo de las fiestas con que la ciudad de Los Reyes celebró la beatificación de Toribio Alfonso de Mogrobejo, nos informa de ocho villancicos del célebre Tomás de Torrejón y Velasco —autor de la primera ópera estrenada en el Nuevo Mundo— que fueron recibidos con emotiva admiración por los asistentes a la Catedral de Lima³. En 1708, a instancias del Virrey Manuel de Oms y Santa Pau —quien introdujera la nueva mentalidad borbona en América— uno de los asiduos contentulios de palacio, don Pedro de Peralta Barnuevo, publicaba su *Lima Triumphante*⁴ describiendo los "Juegos Pithios y Júbilos de la Minerva Peruana" en honor del nuevo Rector de la Universidad Real de San Marcos y, de paso, destacaba la excelencia de la capilla de música compuesta por nueve intérpretes escogidos, bajo la dirección de Torrejón y Velasco, quienes permitieron admirar bellas obras religiosas y villancicos de autores peninsulares e italianos, conforme al gusto borbón. En 1737 el Doctor en Derecho de la misma Universidad, don Pedro Bermúdez de la Torre, publicaba una ditirámica relación sobre un Auto Público de Fe celebrado por el Tribunal de la Santa Inquisición peruano el año anterior⁵, que fue animado musicalmente por uno de los más célebres compositores americanos del silgo XVIII, nacido en Huacho, Perú, que fue José de Orejón y Aparicio (1705-1765). La dirección de la capilla estaba entonces a cargo del milanés Roque Ceruti (m. 1760), sucesor de Torrejón y Velasco, quien entronizó el estilo barroco italiano en el Perú.

A mediados del siglo XVIII la ciudad de Cuzco fue testigo de numerosas fiestas populares con diversos motivos. En 1743 fue nombrado Obispo de la ciudad don Pedro Morcillo Rubio de Auñón, sobrino de un ex Virrey del Perú. La ocasión fue propicia para una semana completa de festejos que inclu-

yó tres representaciones teatrales con acompañamiento de música incidental, bailes y sainetes para la diversión de todo el pueblo, además de dignatarios y autoridades, los que recibieron sendas raciones de helados y barquillos⁶. Cuatro años más tarde la misma ciudad lloraba con "lugubre magestuosa pompa" la muerte de Felipe V y organizaba, meses después, catorce días de fiestas para ensalzar el "excelso nombre del Católico Monarca Rey de España y Emperador de las Indias, don Fernando VI que Dios guarde". Como en toda festividad regia, el cura José Antonio Santander publicó *La Lealtad Satisfecha*, para dar cuenta al monarca de cuánto celo se había desplegado para cumplir con las reales cédulas que imponían tal obligación, describiendo las noches de fuegos artificiales, las cinco tardes de toros, los desfiles, disfraces y todos los incidentes que decoraron las fiestas, donde no faltaron las comedias acompañadas de música, cuyos manuscritos todavía se conservan. Lima también dedicó catorce días a celebrar el "excelso nombre" de Fernando VI y la consiguiente publicación, esta vez anónima⁸, informaba al soberano cómo la ciudad de Los Reyes, la capital del virreinato, ponía todo su empeño y su solvencia económica para que en esta ocasión se "dejase olvidadas las anteriores demostraciones que tanta envidia habían dado a los otros Reynos". Cooperaron a tanto esplendor los gremios de chorrilleros, tocuyeros, plateros, tiradores y coheteros, que tuvieron a su cargo tres noches de fuegos artificiales; hubo cinco tardes de toros, comedias que contaron con "la melodía y gorgeos de la música" y desfiles de indígenas disfrazados que se acompañaban de cajas y clarines y de "infinitos pututos, formados instrumentos de caracoles marinos, en cuyo melancólico acento se remeda el de los Naturales de su nación"⁹.

Dos años después de las fiestas organizadas en honor del rey Fernando VI, el Cuzco encontraba un nuevo motivo para volcar su entusiasmo por los entretenimientos y la representación dramática en la persona del recién nombrado Obispo del Paraguay, don Fernando Pérez de Oblitas, nacido en Arequipa y hasta entonces Provisor de Cuzco. En su honor se representó una Opera Serenata titulada *Venid, venid deydades*, especie de auto-sacramental basado en una imaginaria disputa entre las ciudades de Arequipa y Cuzco por los méritos con que cada una de ellas había contribuido al prestigio del ilustre Prelado. La música, de Fray Esteban Ponce de León (ca. 1692-175?). fue estrenada no hace mucho en Santiago de Chile. Este mismo compositor contribuyó, al año siguiente, 1750, con dos obras de música incidental para los festejos organizados en honor del nuevo Obispo de Cuzco, Juan de Castañeda: una Loa y una Comedia.

Sin embargo, años más tarde, en 1788, vemos cómo Ignacio de Castro se queja, en su *Relación*, sobre las fiestas que se celebraron con motivo de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco¹⁰, que en esa ocasión no hubo comedias entre los festejos. Apunta el cronista que por motivos de menor envergadura las hubo hacía pocos años; en cambio, en esta oportunidad tendría que contentarse con fuegos de artificio, toros y danzas. "¿No veremos —dice— comedias con tan relevante ocasión en una ciudad, que por carecer de coliseo fijo necesita más que otras de estas representaciones dramáticas, tan recibidas y aplaudidas en todas las naciones cultas? ¿Qué hacemos con fuegos, con toros, con danzas, que no exceden de la pasajera delicia de los ojos?"¹¹. Puede ser que en esta oportunidad hayan surtido efecto las reiteradas prohibiciones con que se trató de suprimir, desde muy temprano, los es-

pectáculos dramático-musicales en las colonias españolas. En 1770 Carlos III impartió estrictas instrucciones sobre el particular al Obispo del Cuzco indicándole que "he resuelto se excusen absolutamente las representaciones, comedias y cualesquiera otras funciones públicas que son tan opuestas a la buena educación de los jóvenes y tan proporcionadas para ocasionar escándalos y gastos superfluos"¹². Sin duda el monarca borbón ya experimentaba inquietud ante el sentido de nacionalidad que brotaba incontenible en las colonias.

Mientras en la capital del virreinato del Perú y en la ciudad de los incas se llevaban a cabo festividades enmarcadas con gran lujo y boato, en las apartadas regiones de Chile se seguía fielmente los dictados reales concernientes a celebrar con brillo todo acontecimiento digno de tal y donde el pueblo y sus autoridades participaran activamente en ellos. Muchos son los cronistas que relataron los pormenores de tales fiestas y en sus escritos se puede palpar claramente la pobreza que reinaba en el país, unida al poco tiempo que dejaban las excesivas preocupaciones de una guerra sin cuartel ni límites temporales con los indígenas. Así, cuando en 1550 se instaló la primera iglesia construída en Concepción, el coro de músicos que acompañó la misa solemne estaba compuesto por oficiales y soldados. Fiestas públicas hubo en Chile desde el siglo XVII con motivo de la proclamación y jura de un nuevo rey, de la celebración de una victoria o la entrada de un nuevo gobernador. "En adelante —dice Briceño en su *Repertorio de Antigüedades*— se hicieron frecuentes en los días cercanos o que siguen a la pascua de navidad, en que se representaban comedias de carácter religioso, alternadas con entre-actos, en que se cantaban canciones y tonadas. Celebrábanse estas fiestas principalmente en Santiago, Concepción y La Serena"¹³. Según el historiador chileno Eugenio Pereira Salas, donde se observa con mayor claridad los puntos de contacto entre los distintos sectores musicales, es en las festividades religiosas motivadas por diversas circunstancias. "Todas tienen —dice— la peculiaridad de ser no sólo eclesiásticas, sino populares, verdadera explosión de la religiosidad colectiva. Consistían estas celebraciones en ingenuos simulacros de elementos alegóricos y pastoriles a la usanza de España, equivalentes a las procesiones que precedieron a la formación del teatro clásico. Generalmente eran organizadas por las cofradías, asociaciones piadosas de laicos, especies de órdenes seculares; sus individuos se comprometían a la observancia de un reglamento determinado; usaban trajes especiales; llevaban insignias e invenciones propias y contribuían a dar solemnidad y brillo a las ceremonias públicas"¹⁴.

El Padre Alonso Ovalle fue testigo presencial de las "universales fiestas" que ordenó el Rey se hicieran para celebrar el misterio de la Purísima Concepción, hacia 1616, donde todo el pueblo participó en la procesión cantando con tal vocería "que obligaron a los canónigos a acompañarlos en su devoción cantando como niños"¹⁵.

Las primeras representaciones dramáticas que mencionan las crónicas tuvieron lugar en Santiago, en Enero de 1626 con motivo de la celebración del restablecimiento de la guerra ofensiva con los naturales; eran una suerte de autos sacramentales de temas religiosos, seguramente acompañados de música. Sólo en 1693 tuvo lugar en Concepción la primera representación dramático-musical con asuntos profanos, con motivo de la llegada del nuevo Gobernador Tomás Marín de Poveda y su matrimonio con la dama limeña Juana Urdá-

negui. Entre las catorce comedias que entonces se representaron figuraba el *Hércules Chileno*.

Sin embargo, no siempre fue posible cumplir la voluntad real con respecto a ciertas celebraciones. En 1658, con motivo del segundo cumpleaños del príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV que no alcanzara a la pubertad, el Cabildo de Santiago acordó "se haga una solemne procesión y diga una misa cantada con la mayor solemnidad posible"¹⁶. Tal era, empero, la pobreza de la Capitanía General de Chile que las fiestas no pudieron verificarse sino un año más tarde, a pesar de que la Real Audiencia autorizó al Ayuntamiento para gastar en ellas seiscientos pesos de sus rentas propias. En 1663 la propia Real Audiencia tuvo que suspender unas fiestas ordenadas por real cédula para celebrar el nacimiento del príncipe Carlos José, porque resolvió acudir en socorro del gobernador de Valdivia cuyo ejército había avistado velas enemigas en la costa. Esto dió motivo a un escándalo de proporciones porque hacía un mes que se estaba trabajando en la preparación de la fiesta y ya se habían invertido abundantes dineros, a costa de grandes sacrificios "por ser tanta la pobreza"¹⁷. En vista de ello, el Cabildo exigió que escribanos públicos dieran fe de "de los tablados y andamios que están hechos en esta plaza" con el objeto de informar a Su Majestad que habían cumplido con la obligación de celebrar, conforme a los cánones establecidos, el nacimiento del príncipe. Dos años más tarde, en cambio, la misa de requiem por la muerte de doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, la tristemente célebre *Quintrala*, fue acompañada por la música de dos rabeles y tres cantores, que costó ocho pesos. "Barato —apunta Aurelio Díaz Mesa— tal vez porque no era buena"¹⁸. Incluso la fiesta de Corpus, la más importante de la cristiandad americana, no se pudo efectuar en 1681 por "no haber con qué hacerlas por la pobreza y cortadía de los propios y rentas". Para que Corpus Christi no quedara sin digno festejo, los alcaldes de Santiago ofrecieron "hacer la dicha fiesta y costearla como particulares y a sus expensas"¹⁹. A partir de 1685 ya el Cabildo de la ciudad estaba nuevamente en condiciones de preparar la fiesta de Corpus con gran solemnidad, mandando componer los "gigantes y la tarasca" para mayor entretenimiento del pueblo²⁰.

Durante el siglo XVIII las festividades chilenas alcanzaron brillo equivalente a aquellas organizadas en regiones más cercanas a los filones auríferos que proveían a las capitales de virreinos. En 1748 la jura de Fernando VI se celebró hasta en La Serena, donde hubo cajas y clarines, instrumentos bélicos y músicos, misa con música, desfiles con coros e instrumentos, canciones compuestas especialmente para la ocasión y la representación de *El Alcázar del Secreto* de Antonio de Solís, acompañada de "sonoros instrumentos y concertados coros de música"²¹. Pereira Salas transcribe el desfile de los gremios que tuvo lugar en 1789 para la proclamación de Carlos IV: "Adelante iba el carro de la carpintería, seguido por dos personas que representaban un sainete y música; un galán y dos damas representaban un sainete acompañado de un armonioso coro de música que hacía más plausible la función; seguían el gremio de la broncería, escuadrería, hojalatería y cantería con cuatro personas que cantaban ciertas letras acompañadas con su correspondiente música; el carro de los barberos con tres personas que iban trechando cada uno su loa, acompañados de un tambor y un pifano, dos violines y un arpa y sus dos niñas cantoras; rezagados venían el gremio de herrería, peluquería, con sus músicas y tres niños vestidos que representaban un sainete; el gremio de los

carroceros con sus actores acompañados de una caja de música, tres instrumentos y tres músicos que cantaban. En la noche hubo un armonioso concierto de música en que se ejecutaron contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima"²².

En síntesis, a través de los ejemplos que hemos elegido, es posible apreciar el papel preponderante que tuvo la música como complemento indispensable de toda festividad colonial, al mismo tiempo que en éstas participaba activamente el pueblo, cumpliendo una función social de gran importancia.

N O T A S

1. Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1941, p. 15.
2. *Aclamación y Pendones*, Lima: Juan de Quevedo y Zárate, 1666, fols. 8^v, 9, 21^v y 37.
3. Federico Échave y Assu, *La Estrella de Lima convertida en Sol*, Antwerp, 1688, fols. 345-349.
4. Pedro Joseph de Peralta Barnuevo y Rocha, *Lima Triumfante*, Lima: Joseph de Contreras y Alvarado, 1708.
5. Pedro Joseph Bermúdez de la Torre y Solís, *Triunfos del Santo Oficio Peruano*, Lima: Imprenta Real, 1737.
6. Ricardo Palma, ed. *Anales del Cuzco 1600 a 1750*, Lima: Imprenta de El Estado, 1901, p. 322.
7. Joseph Antonio Santander, *La Lealtad Satisfecha*, Lima, 1748.
8. *Festiva Alegre Demostración* [s/ed., 1748].
9. *Ibid.*, fols. Ss y Tt.
10. Ignacio de Castro, *Relación de la Fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788*, Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795.
11. *Ibid.*, pp. 128-129.
12. Citado en nuestro artículo "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)", *Yearbook*, Interamerican Institute for Musical Research, Vol. V (1969), New Orleans: Tulane University, 1969, p. 27.
13. Ramón Briceño, *Repertorio de Antigüedades Chilenas*, Santiago: Imprenta "Gutenberg", 1889, p. 41.
14. Eugenio Pereira, *op. cit.*, p. 19.
15. Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969, pp. 189-190.
16. *Actas del Cabildo de Santiago*, Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo XV (1655-1659), Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1908, p. 416.
17. *Ibid.*, Tomo XVI (1660-1664), pp. 194-195.
18. Aurelio Díaz Mesa, *Leyendas y Episodios Chilenos*, Vol. VII, Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1929, p. 190.
19. *Actas del Cabildo*, Tomo XXI (1681-1684), p. 38.
20. *Ibid.*, Tomo XXII (1685-1691), p. 35.
21. Eugenio Pereira, *op. cit.*, p. 33.
22. *Ibid.*, p. 34.

L I G E T I



gran exponente de la
música de vanguardia

Y G L O B O K A R



Libertad intuitiva

Por FEDERICO IBARRA GROTH

Recientemente hemos tenido la oportunidad de recibir en México a dos de los compositores de vanguardia, cuyas obras y hallazgos los han colocado en relevante posición en el mundo musical de nuestra época: Gyorgy Ligeti y Vinko Globokar.

Estas dos personalidades representan corrientes casi opuestas dentro del extenso mundo de la música contemporánea, y sus actitudes son muy semejantes a las que Pierre Boulez y John Cage, en la década de los años cincuentas, representaron; es decir: la intelectualización extrema frente a la libertad intuitiva.

La esencia de dicha oposición se puede resumir de la siguiente manera: la perfección formal, minuciosa y exhaustiva del genio de Pierre Boulez, cuya expresión técnico-musical la encontramos en el serialismo total, que, partiendo de la música dodecafónica (convertida en técnica de composición por su organización en forma de serie), Boulez la lleva a sus últimas consecuencias, serializando los matices, las intensidades, los ataques y aún los timbres; en otras palabras, a cada sonido corresponde un matiz específico, así como una forma de atacarlo, un valor determinado y un instrumento que lo emita; anotaré que el germen de esta idea ya se encuentra en la obra de Olivier Messiaen, titulada "Modo de valores e intensidades", y lo que a primera vista podría parecer un camino cerrado y cerebral, es llevado por Boulez a la práctica en obras como "Le Marteau sans Maître", en las "Structures" para dos pianos o en "Pli selon Pli", en donde logra una elasticidad y una lógica interna, verdaderamente magistrales. A todo esto, la fantasía desbordada, la libertad total, y la intuición genial de John Cage, cuya influencia ha sido definitiva

(pasa a la pág. 26)



FICHERO DE COMPOSITORES menores de 45 años

FEDERICO IBARRA GROTH

Fechas

DATOS BIOGRAFICOS Y OBRAS

- 1946 Nace en la Ciudad de México, el 25 de julio.
- 1961 Ingres a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde estudia la carrera de composición con el maestro Juan Antonio Rosado.
- 1963 *Cuarteto para cuerdas*, estrenado en la propia escuela.
- 1964 *Tres Preludios monocromáticos* para piano a cuatro manos.
- 1965 *Primera Cantata — Paseo sin pie —* para cello, armonio y narrador. Texto de Carlos Pellicer. Estrenada en la Casa del Lago.
- 1966 *Segunda Cantata —Nocturno Sueño—* para tenor, flauta, piano y coro masculino. Texto de Xavier Villaurrutia. Estrenada en la Casa de la Paz.
- 1968 *Tercera Cantata —Nocturno de la Estatua—*, para 2 cornos, 2 trompetas, trombón, 3 percusiones y generador electrónico. Texto de Xavier Villaurrutia. Estrenada en el Auditorio de Medicina de la Universidad Autónoma de México.
- 1969 *Cuarta Cantata —Dadá—*, para quinteto de alientos y coro mixto. Texto de Tristán Tzara. Estrenada en la Casa del Lago. *Naturaleza Corporal* para coro a cappella.
- 1970 Premio del Concurso organizado por la Radiotelevisión Francesa y Radio Universidad de México, para estudios en el Laboratorio de la "Recherche" de Paris. En la capital de Francia hace transmisiones de música folklórica mexicana para los países de habla hispana. Viajes de estudio a Inglaterra, España y Bélgica.
- 1971 *Proceso de la Metamorfosis*, para narrador y gran orquesta, sobre textos de Baudelaire y Verlaine. Estrenada en la Casa del Lago.
- 1972 Entra en esta revista HETEROFONIA como colaborador distinguido. Prepara un concierto con obras originales a cuatro manos de música contemporánea para la próxima Temporada de la Asociación Musical Manuel M. Ponce. Se repondrá la *Cantata del Unicornio*. Prepara su tesis profesional.

(viene de la pág. 23)

en la música de vanguardia, se contraponía totalmente al rigorismo de Pierre Boulez.

Al principio de la década de los sesentas, la música de vanguardia toma otros derroteros con la aparición de obras como el "Treno a las víctimas de Hiroshima" de Krzysztof Penderecki, los "Juegos venecianos" de Witold Lutoslawski o las "Atmósferas" de György Ligeti, que, aunque no tienen en común una misma técnica de composición, ya no están basadas únicamente en el rígido sistema serial (al cual Boulez había puesto punto final) y pugnan por buscar medios diferentes para la expresión de una estética nueva.

György Ligeti, hasta la fecha, ha tenido tres frases principales dentro de su trayectoria como compositor; la primera de ellas está representada por obras como "Artikulation" o las "Aventuras" y "Nouvelles Aventures", en las cuales busca un lenguaje personal dentro del sistema serial. Su segunda fase, a mi juicio la más atrayente, la constituyen obras que van de las "Atmósferas" a "Lontano", pasando por el "Requiem", "Lux aeterna" y "Volúmina" para órgano solo, en las cuales el compositor logra la originalidad no tanto por el empleo de nuevas técnicas de composición, sino precisamente por contraponer a la neurosis y al abigarramiento de la música anterior, una música transparente, continua y colorida, cuya estética está muy lejos de la que fué sintomática de la postguerra; una música casi producto de un alquimista, pues su estructura está minuciosamente elaborada, sus contrastes son lógicos y su instrumentación es de una sutileza comparable a la de Debussy. La unión de estos elementos sirve de base a la construcción de un universo que, aunque apoyado en sentimientos humanos y específicamente contemporáneos, se dirige a un idealismo abstracto. Esta fase fué definitiva para que a Ligeti se le considerara como uno de los grandes exponentes de la música de vanguardia.

En la tercera fase iniciada por el "Continuum" para cémbalo solo, curiosamente se dirige (estética y técnicamente) a un mundo casi opuesto al anterior, pues sus búsquedas dentro del microtonalismo y la "continuidad-discontinua" (como él la define) dentro de su música, hacen que ésta se aparte del ideal estético que la anterior fase pretendía alcanzar; obras como el 2o. Cuarteto para cuerdas; las Siete piezas para quinteto de alientos y el concierto de Cámara, a pesar de estar hechas con mano maestra, se presentan cada vez más intrincadas al oído; pero no se pueden predecir las ulteriores evoluciones de éste músico, ya considerado como uno de los grandes maestros del arte contemporáneo.

X X X X X

Al hablar de Vinko Globokar, necesariamente se tienen que separar las dos facetas que lo integran como músico: la interpretación y la composición. Vinko Globokar compositor, es diametralmente opuesto a Ligeti; mientras éste anota con minuciosos detalles cada uno de los efectos que quiere lograr, de manera que su obra sea precisa al máximo, Globokar adopta el aleatorismo como técnica de composición, dejando a los ejecutantes la libertad de recrear su obra de manera que ésta sea diferente en cada ejecución.

Es evidente que si no hay una influencia directa de John Cage, la hay indirectamente, y me atrevo a decir que en las obras que Globokar presentó

en México, si bien no dejan de ser interesantes, no aportan un nuevo camino dentro de la música contemporánea, a no ser la utilización magistral del trombón; lo que me lleva a hablar de Globokar intérprete, el cual, justo es decirlo, posee algo más que el dominio virtuosístico de su instrumento, ese algo más es la genialidad para la interpretación de sus propias obras, así como las del músico italiano Luciano Berio, o la increíble obra músico-teatral de Mauricio Kagel; con la simple audición de sus ejecuciones, se puede valorar su fuerte personalidad, unida a sus grandes conocimientos del instrumento y de la música de vanguardia, conocimientos que lo colocan en un sitio muy especial dentro de la música nueva.

Finalmente haré mención a la labor cultural del Instituto Goethe, gracias a la cual, todas las personas interesadas en éste tipo de manifestaciones artísticas tuvimos la fortuna de conocer personalmente a éstos dos músicos, que si bien sus soluciones a los problemas de la música contemporánea no son definitivas, nos han permitido conocer más de cerca sus personales proyecciones dentro del arte musical de vanguardia.

MARCEL PROUST EN LA MUSICA

Por ESPERANZA PULIDO

Proust, Marcel -
trabajos litera-
rios en la
música.

Dice Mauricio Serrahima que los hombres que nacieron contemporáneamente con Marcel Proust "creían todavía que habían alcanzado una meta". Eran tiempos aquellos de aristócratas y de nobles venidos a menos, de acuerdo con sus propios cánones. Proust se movió en este ambiente, cuando estaban de moda los salones para las grandes recepciones, donde solían tener cabida los artistas. Era de buen tono entender, o, por lo menos, pretender que se entendía la "buena música", como se denominaba desde luengos tiempos a la música erudita, para diferenciarla de la popular. Pero entre los *snoobs* resaltaban aquellos verdaderos artistas ajenos a la música, a quienes este arte sí les hacía vibrar, aunque no les durara demasiado la afición. Podríamos citar numerosos casos de escritores famosos, que en sus juventudes hubieran deseado que el canto de las sirenas musicales los dominase; pero ninguno persistió indefinidamente.

Marcel Proust no fue una excepción. El mismo confesó en la primera parte de su "búsqueda de los tiempos perdidos", que aquella sensibilidad musical que se le despertó tan fuertemente en casa de madame Verdurin, solamente habría de acompañarle durante algunos años. La prueba está que ya en la tercera parte de su gran obra "A la recherche du temps perdu" la música se halla ausente. Si Swan, personificación del escritor, se apenaba porque Odette "no sabía distinguir entre Bach" y cualquier hijo de vecino, de los Guermantes no le preocupó nada que tuviera relación con la música.

En "Du coté de chez Swan" y en "A l'ombre des jeunes filles en fleur" hay, en cambio, pruebas evidentes de aquella receptibilidad aguda que Proust poseía en terrenos de la música. Una fiesta en el salón de la marquesa de Saint-Euverte produjo el siguiente relato:

“El pianista acabó con Liszt y empezó a tocar un Preludio de Chopin y la marquesa de Cambremer lanzó a la vizcondesa de Franquetot una cariñosa sonrisa de satisfacción, de competencia y de alusión al pasado. Allá cuando joven había aprendido a acariciar el largo cuello sinuoso y desmesurado de las frases chopinianas, libres, táctiles, flexibles, que empiezan por buscarse su sitio por camino muy remoto y apartado del que tomaron al salir, muy lejos del punto donde esperábamos sin contacto, pero que si se entregan a este retozo de su fantasía es para volver más deliberadamente con retorno más premeditado y preciso, como dando en un cristal que resuena hasta arrancar gritos —a herirnos el corazón”.

He aquí la descripción artística de un desarrollo melódico chopiniano, que un musicólogo hubiera presentado como Exposición, Desarrollo y Recapitulación, en tratándose del Allegro de una Sonata, por ejemplo. Proust omite el número del Preludio que escuchó Swan, pero pudo haber sido cualquiera de los que se sujetan a la forma ABA, con ambos temas muy bien definidos y fantásticos, como en el 8, el 15, el 17, por ejemplo. Swan se dejaba embriagar por ciertas frases que le hacían recordar a Odette, porque él las conectaba con la imagen de la muchacha.

Al escuchar la Sonata para Violín y Piano de César Franck* (a quien presentó como Vinteuil), se sintió invadido por un sentimiento de exultación soberana. Ya la vista del instrumento, al que dotó de condiciones esotéricas, nos revela sus impresiones sucesivas. Dice:

“Tiene el violín —cuando no se ve el instrumento y no se puede relacionar lo que se oye con la imagen con que modifica su sonoridad— acentos semejantes a algunas voces de contralto que llegan a dar la ilusión de que hay un cantante. Alzamos la vista, sin ver otra cosa que las cajas de los violines, preciosos como estuches chinos, y, sin embargo, por un momento aún, nos engaña la falsa llamada de sirena. Otras veces se nos figura que en el fondo de la docta caja se oye un genio cautivo que está luchando allá adentro, embargado y frenético, como un demonio en una pila de agua bendita; cuando no, se nos presenta un ser sobrenatural y puro que cruza por el aire, difundiendo su invisible mensaje”.

Continúa Proust: “La forma en que la *Sonata* había codificado esos sentimientos no podía resolverse en razonamientos, pero desde hacía más de un año le había brotado a Swan el amor a la música, al menos por algún tiempo y consideraba él los motivos musicales como verdaderas ideas de otro orden, ideas veladas por tinieblas desconocidas, imposibles de penetrar por la inteligencia, pero perfectamente distintas unas de las otras, desiguales en cuanto a valor y significación. Cuando después de la reunión de los Verdurin (donde había oído la Sonata por primera vez), hizo que le tocaran esa frase, deseó averiguar por qué lo atraía, y lo rodeaba al modo de un perfume o una caricia, se dio cuenta entonces de que la poca distancia entre las notas que la componían y la vuelta constante de una de ellas, eran origen de aquella impresión de dulzura escogida y temblorosa; pero en realidad sabía que para mayor comodidad de la inteligencia ponían en lugar esa entidad misteriosa que ya percibió antes de conocer a los Verdurin. Sabía que hasta él

* Algunos afirman que era la de Fauré, pero no estamos de acuerdo.

estaba razonado, no sobre la frase misma, sino sobre sencillos valores que el recuerdo del piano falseaba el plano en que veía las cosas de la música, porque el campo que se le abre al pianista no es un mezzquino teclado de siete notas, sino un teclado incommensurable, desconocido casi por completo donde aquí y allá, separadas por espesas tinieblas inexploradas, han sido descubiertos algunos millones de las teclas de ternura, de valor, de pasividad, de serenidad que lo componen, tan distintas entre sí como un mundo de otro mundo, por unos cuantos artistas que nos han hecho el favor, despertando en nosotros la equivalencia del tema que ellos descubrieron, de mostrarnos la gran riqueza, la gran vanidad oculta, sin que nos demos cuenta, en esa noche enorme, impenetrada y descorazonada de nuestra alma, que consideramos como el vacío y la nada”.

“Swan se refería a la frase de Vinteuil como a una concepción de la felicidad y del amor... La frase de Vinteuil, lo mismo que algunos temas de Tristán, por ejemplo, que representan para nosotros una cierta adquisición sentimental, participaba de nuestra condición mortal, cobraba un carácter humano muy emocionante. Su suerte estaba ya unida al porvenir y a la realidad de nuestra alma y era como uno de sus más particulares y característicos adornos. Acaso la nada sea la única verdad, pero entonces, esas frases musicales, esas nociones que en relación a la nada existen, tampoco tendrían realidad. Pereceremos, pero nos llevamos en rehenes esas divinas cautivas que correrán nuestras fortunas. Y la muerte con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable”.

¿Qué otro aficionado podría describir en igual forma la poseía que encierra el comprender una frase fundamental de una obra musical, sin ser músico, sino solamente por una especie de intuición recreadora, comparable a la del verdadero recreador, que es el intérprete íntegro? Qué admirable imagen nos ofrece Proust cuando nos dice que se llevaría en rehenes esas frases musicales a la tumba, para que así la muerte verdadera sea menos probable...

(Continuará. Las citas de Proust están tomadas de la traducción Castellana de Pedro Salinas. José Janes, Editor. Barcelona, 1952).

Coro en México

El canto en México según Sonia Verbitzky

Por EPS

Hurgando papeles hallamos una conferencia que dictó Sonia Verbitzky en 1936, bajo el título de “El Canto en México”. Después de leer estos apuntes dirá el lector si las consideraciones de aquella cantante y maestra conservan su vigencia aún.

¿Quién era Sonia Verbitzky? — se preguntarán los jóvenes de la actual generación. Una cantante rusa que vino a México en los treinta, para quedarse largo tiempo aquí, contraer matrimonio con el Dr Millán, divorciarse y regresar a Francia, donde vivía antes de establecerse entre nosotros. Murió allá. Quienes la escuchamos no podremos olvidar que, pese a poseer una voz pequeña y débil, su perfecta dicción en todas las lenguas que le eran familia-

res, sus conocimientos técnicos y su maestría artística, proporcionaban deleite al auditor. Era tan admirable en terrenos del *lieder* alemán, como en el de la canción rusa, italiana, mexicana, y la folklórica de todos los países que le interesaban. Alguien que escribía por aquel entonces bajo las iniciales de J.D. en "El Universal" dijo acertadamente que Sonia era "una folklórica intelectual y una delicada artista al mismo tiempo".

Después de ponderar la nefasta influencia del italianismo musical chabacano en los primeros tiempos de la Independencia, la conferenciante sacó la conclusión de que esa música se hallaba muy alejada de la naturaleza del mexicano, en razón del "espíritu burlón y crítico" de éste, por lo que no tuvo resonancia aquí. Creo que la Sra Verbitzky no estaba bien informada al respecto, puesto que fue precisamente esa música la que plantó sus reales durante largos años en nuestros lares; pero estas disgresiones históricas no son las que me interesaron en la conferencia citada, sino sus consideraciones acerca del estado en que se hallaba el canto en México por los treintas. Dijo que el mexicano no solamente tenía una necesidad biológica de aquél sino que "también necesita una reacción urgente en contra de la música trivial e intoxicante (y se refería, especialmente, a la de Agustín Lara) que se le obligaba a oír en la actualidad", durante las 24 horas del día y de la noche, por las estaciones radiofónicas, (puesto que se carecía de conciertos de canto erudito).

Se quejaba la conferenciante de que no se hacía nada entre los compositores por descubrir la entonación de la voz del indígena "que es un canto". "El mexicano es un pueblo que se ignora, que nadie busca... La admiración ciega por todo lo extranjero, y sobre todo, lo malo, hizo que el mexicano "olvidara lo suyo y le impidió imitar lo grande y lo bello de otros países"... Que se defienda, pues, que tenga fe en sí mismo y que no se deje influir por un vecino materialmente muy poderoso, pero que nada puede traerle de espiritual".

Y abogó porque el mexicano no siguiera cantando sólo, o a dos o tres voces, sino en grandes masas, como en Rusia, por ejemplo, para favorecer el espíritu de solidaridad social y de higiene mental.

"En México —agregó— se debería crear una escuela superior para directores de coros, con competentes profesores mexicanos y extranjeros, y lo que yo llamo la *Casa del Coro* podría establecerse en todos los estados de la República y aun en pueblos pequeños. Se crearían coros de hombres, de mujeres y de niños, y mixtos, sujetos a una disciplina de ensayos frecuentes, de conciertos periódicos... visitados anualmente por aquellas personas interesadas en estimularlos... Lo principal es comprender la trascendencia de este movimiento para el país y con el amor profundo y valioso que para él tiene un hombre como Cárdenas, se podría, quizá, esperar la colocación de la primera piedra para este edificio... Hacer cantar la bella música al pueblo mexicano... es darle un medio de expresión, de equilibrio y de evolución; es un gran obsequio que se puede ofrecer a esta nación supersensible y desorientada".

"... Mientras la radio¹ no sea el vehículo eficaz de la buena música y de la cultura en general, el gobierno debería establecer una censura y hasta tomar

1 Todavía no había Televisión.



VON KARAJAN CON
MACHADO CASTRO

Una entrevista con HERBERT VON KARAJAN

Por ANTONIO MACHADO CASTRO

(nuestro corresponsal en Madrid)

La temporada musical madrileña ha finalizado con un acontecimiento ampliamente esperado por todos: La presentación de la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de su titular, el maestro Herbert von Karajan. En los dos conciertos ofrecidos en el Teatro Real de Madrid se escucharon una *Cuarta* de Brahms inolvidable, el *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Debussy, la *Segunda Suite de Dafnis y Cloe* de Ravel y fuera de programa la obertura de *Los Maestros Cantores* de Wagner. En el segundo programa: la *Cuarta* de Beethoven y *Vida de un Héroe* de Ricardo Strauss.

Aprovechando su visita a Madrid nos acercamos al maestro, quien amablemente respondió a las siguientes preguntas que ofrecemos en exclusiva a los lectores de "Heterofonía" de México.

Maestro von Karajan, como es sabido, ésta es la segunda vez que viene usted con la Filarmónica de Berlín a Madrid. ¿Qué impresión tiene usted de su pasada visita sobre el público español y sobre la vida musical española?

—Efectivamente, ésta es mi segunda visita y la impresión de entonces era tal que hemos contado los días hasta que pudiéramos volver. La Orquesta y yo estamos muy felices de regresar, ya que resultó inolvidable, sobre todo por la maravillosa sala de conciertos que ustedes poseen (se refiere a la del Teatro Real); tal vez esto es lo mejor, si puntualizamos que cuando la Orquesta penetró por primera vez en el recinto, se dijo: "En esta sala sólo se puede tocar bien". Y además el público estuvo tan caluroso que fué verdaderamente maravilloso para nosotros.

Maestro von Karaján, ¿se puede hablar, según su opinión, o más bien, según su experiencia adquirida en diferentes países, de un interés creciente de la juventud con respecto a la música clásica, o sucede lo contrario?

—No sólo se puede hablar de un interés creciente. A decir verdad, lo que está ocurriendo es una verdadera explosión; quiero decir, que es inmensamente fuerte, si usted piensa sobre todo en el interés que hay con respecto a los discos, pues se conocen perfectamente las cifras de ventas actuales, que son verdaderamente colosales. Esto ha crecido enormemente en los últimos

años. Además, tome como ejemplo las películas de la serie "Karajan dirige" de los conciertos que hemos hecho. En Japón, por ejemplo, cada concierto filmado es visto por 15 a 18 millones de personas; de no ser por estos medios, tendría que dirigir durante 30 años cada día el mismo concierto para reunir tal cantidad de público.

¿Cuáles son sus planes para el próximo Festival de Salzburgo?

—Ofreceremos una puesta en escena de *Las Bodas de Figaro* de Mozart, una repetición del *Otello* de Verdi y cuatro conciertos sinfónicos.

¿Cuáles son sus planes, Maestro, con respecto a grabaciones discográficas que usted piensa realizar, lo mismo para la D.G.G. que para la E.M.I.?

—Esto va a ser decidido por cada casa grabadora, de acuerdo con el interés de cada una de ellas. Está claro que lo que ya he grabado para la D.G.G. no será interesante para la otra casa grabadora. Tiene que tener en cuenta que ya he grabado 260 discos y planeado otros tantos y entonces cada casa grabadora en cuestión me informará sobre sus preferencias especiales.

—¿Piensa usted continuar realizando filmes para la televisión?

—Efectivamente, y puedo darle de antemano la noticia de que acabamos de filmar, para la televisión, las nueve sinfonías de Beethoven con la Orquesta Filarmónica de Berlín y actualmente se procede a su revisión y montaje, que seguramente requerirá varios meses de trabajo; y esto sin olvidar mis compromisos en el Festival de Pascua de Salzburgo, los conciertos que ofrecemos en Berlín, sin contar con las múltiples grabaciones que realizamos cada año.

¿Cuándo volverá a España?

—Se han contratado tres conciertos para el Festival de Granada de 1973, por lo que regresaré en junio del año próximo, con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Revista de Revistas Musicales

MELOS:—En su número de Mayo-Junio, Ursula Stürzbecher reúne opiniones de algunos destacados compositores y escritores acerca de la gran interrogación que presenta la función política de la música en la comunidad.

A HANS EISLER, compositor de himnos, marchas, coros para trabajadores, pero también de música de cámara y sinfónica, hasta hace poco no le interesaba al mundo occidental, ya que se esperaba otra cosa de un discípulo de Schoenberg. BRECHT definió el principio del trabajo artístico-político como un "gesto comunitario". Las marchas e himnos de Eisler tuvieron para el escritor un alto sentido revolucionario comunal.

Respecto a si la música es capaz, por sí misma, de producir en la comunidad un efecto discriminatorio GYORGY LIGETI relató los siguientes hechos: En 1950 una delegación albanesa fue recibida en el Aeropuerto de Bucarest con los himnos nacionales rumano y albanés. Ahora bien: la melodía del himno de la República Popular Albanesa es idéntica a la del largamente olvi-

dado himno real rumano; sólo se cambió el texto. En el siglo pasado un compositor austriaco de música ligera compuso la melodía del himno rumano, que Ligeti recuerda haber cantado en la escuela de su infancia, en honor del rey Carol II. Cuando los Hohenzollern fueron expulsados por el régimen comunista, el himno nacional monárquico tuvo, naturalmente, que ser prohibido. Como una ironía de la Historia dicho himno, sin el texto, había llegado a Albania, años antes, cuando este país estaba invadido por los turcos, y aunque de origen real, se convirtió en una canción albanesa de libertad; y en la Albania comunista fue adoptada como himno oficial. "¿Era la música comunista o monárquica?" se pregunta Ligeti. "Ni una cosa, ni otra". Era sólo una melodía en forma de himno o marcha, sin ningún significado político... Únicamente a través de asociaciones puede la música influir".

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG pregunta: "¿Cómo se expresa un pensamiento socialista con la música?"

Para el joven DIETER SCHNEBEL el proceso socialista influye al proceso orador en diversas formas, por lo que afirma que la música es una imagen de la situación social prevaleciente.

En esta misma trayectoria puede ser colocado HANS WERNER HENZE, quien se considera a sí mismo "un compositor marxista" y quisiera dar a toda su música un sentido marxista-leninista revolucionario; pero ni aboga por anarquías, ni desea romper tabúes. Sólo anhela ayudar a las masas con su música. La autora arguye que nadie sabe de qué ayuda se trata ni de cómo habrá la música de expresar lo que el proletariado añora. Y añade que Henze, como persona y como compositor es la imagen de la Sociedad, expuesta en un salón revolucionario y moviéndose contra corriente, mientras que Schnebel busca otra dirección. Porque como dice él mismo, coloca ante los ojos de la Sociedad, la propia imagen de ésta, puesto que le ofrece, por medio del escenario, ejemplos sociales, dentro de la música. Y agrega que en este sentido, sus obras pertenecen a la tradición. En "música visible" niega la interdependencia de intérprete y director. Y como el intérprete comienza a rebelarse, algo después *debe* el director imitarlo. El público reacciona, ora riéndose, ora enfureciéndose, pero estas son reacciones defensivas que el compositor considera auxiliares en su empresa.

La música, útil al trabajador, porque le esclarece su situación, permitiéndole avanzar por el camino de su libertad, es la meta del jurista y compositor LUIGI NONO. Pensando en el anhelo de liberación del proletario, en su miseria, etc., etc., escribió Nono su ópera "Intoleranza" en 1961; y en 1964 "La fabbrica illuminata" y "Demostraciones musicales". Hace ya tiempo que no le interesan en sus obras valores artísticos, sino sólo valores políticos. La autora comprobó que Nono ha encontrado su camino entre los humanos, cuando al preguntarle a un hombre sencillo de la calle, por dónde se llegaba a la casa de Nono, en Venecia, éste la abrazó efusivamente, diciéndole que todo aquel que encontraba acceso a la casa del compositor era amigo suyo y del pueblo italiano. Se pregunta la autora si Nono ya no habrá menester de la Música para su objetivo, y termina afirmando que el Arte rechaza que este medio —la producción sonora electrónica, por ejemplo— tenga validez social y solamente toma en consideración el sistema que une la música al texto, en cuyo caso quizá pueda obtener los resultados apetecidos.

Nos falta espacio para el resto de las respuestas.

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—En su artículo "La Música artística latinoamericana", Aurelio Vega coloca a Villa-Lobos, Chá-

vez, Santa Cruz y Ginastera como los pilares de la música actual en el Continente latinoamericano. Los dos primeros, intensamente nacionalistas. Los dos últimos 'podían darse el lujo de expresarse en términos musicales más sofisticados'. Mucho después de que el mundo se enteró de la existencia de este cuarteto, "el panorama se ha ensanchado mucho". Y tras de un recuento histórico, el autor repasa la obra de los compositores contemporáneos de la Argentina, Chile, México, Brasil, Venezuela, Cuba, Uruguay, Colombia, Perú, Guatemala, Costa Rica, Puerto Rico, Paraguay, la República Dominicana, Panamá, Bolivia, Nicaragua y Ecuador.

Este número del Boletín nos informa, además, del Festival Interamericano de Música en Santo Domingo, realizado con el patrocinio del gobierno dominicano, la OEA, dos organismos puertorriqueños, el CIDEM y los Festivales Interamericanos de Washington. El evento se efectuó del 20 al 23 de marzo pasado.

TIME.—Informa acerca del *Festival Stravinsky* efectuado en el Lincoln Center de Nueva York, con motivo de lo que hubiera sido una celebración del 90 aniversario del compositor. Se trató de un Festival de 31 ballets, de los que 21 eran estrenos coreográficos de Balanchine y Robbins. Dice TIME que el acontecimiento significó, además, una celebración del más grande consorcio en la historia del ballet, cuando dos rusos emigrados fueron reunidos en 1925. La asociación de ambos duró 40 años y en el transcurso de éstos aparecieron 12 ballets, a partir de *El Beso del Hada*, hasta "Ogon".

El gran coreógrafo norteamericano Jerome Robbins colaboró en la preparación del evento, en el que se presentaron, entre otras muchas obras el *Concierto para Violín*, *Joyas*, *Sinfonía en tres movimientos*, *Danzas Concertantes*, *Concierto Dumbarton Oaks*, *Scherzo Fantástico*, *Cánticos de Requiem*, *Polichinela* (esta última coreografiada conjuntamente por Balanchine y Robbins).

Es muy interesante lo que Balanchine contestó a la siguiente pregunta que le formulara una colaboradora de TIME: "¿Por qué es tan importante Stravinsky para el ballet? Dijo el famoso coreógrafo: "Descubrió un ritmo moderno para nosotros. Esa clase de música es exactamente la que nos hace movernos bien. Un bailarín no puede inventar su tiempo personal; un compositor, sí, porque puede escribir sus ritmos lentamente y luego dividirlos. Al cuerpo humano le es imposible realizarlo así. Nosotros necesitamos un tiempo exacto para establecer nuestros diferentes tipos de movimiento. Esto le intrigaba enormemente a Stravinsky, por lo que creó nuevos tiempos de ballet para nosotros; justamente como lo había realizado Chaikovsky para sus contemporáneos. Si Chaikovsky no hubiera inventado ese maravilloso tiempo reducido de música, quizá el ballet hubiera tomado otros rumbos; quizá no existiera. Sólo Debiles, Chaikovski y Stravinsky compusieron música en esta forma balletística. Diría yo que también Verdi. Es posible bailar Verdi del principio al fin".

Jazz y Rock

Por A.

"GODSPELL"

Esta comedia musical, con muy grata música de rock, canciones, parlamentos, danzas, pantomimas, se estrenó en Nueva York el año pasado. Su enorme éxito la ha hecho ya plantar sus reales en otras varias ciudades de la Unión Norteamericana y en Londres. La acción de la obra se basa en el Evangelio según San Mateo, con interpolaciones contemporáneas y fue compuesto por STEPHEN SCHWARTZ, sobre textos del mismo. Schwartz es un joven de 23 años que estudió música en la Julliard de Nueva York y Drama en la Escuela Carnegie-Mellon de Música y Drama. Ya había incursionismo anteriormente en otras obras. En la actual producción de San Francisco, California, a la que le introdujo nuevas y muy atractivas canciones, él es el Director Musical y Nina Faso —otra joven con un ya largo historial de actuaciones brillantes— la directora escénica.

Todo el elenco de la obra está representada por jóvenes actores y actrices en trajes extravagantes de gitanos. Jesucristo es un guapo negro —Stacker Thompson— maquillado y ataviado como el resto.

A las objeciones que algunos críticos levantaron contra la obra, respondió el autor: "Estamos en una era de comedia negra. No podemos tomar las cosas muy en serio, cuando el mundo se halla en tal estado de putrefacción. Esta es la razón por la que introducimos a Jesucristo en una comedia de music hall y le hicimos bailar con Judas Iscariote una danza suave. Tiene usted que enamorarse del personaje. Jesús le divierte y le deleita: esta es la clase de personaje que todo mundo quisiera imitar".

Dice el cronista de "Performing Arts" que, vestido de payaso, Cristo "parece más humano, accesible, vulnerable". El Dr. Cox, profesor de la Divinity School de la Universidad de Harvard, expresa que "solamente asumiendo una actitud juguetona hacia nuestras tradiciones religiosas, podemos comprenderlas. Sólo mofándonos del desaliento que reina en torno nuestro, podemos aproximarnos a la esperanza. Cristo, de payaso, significa nuestra apreciación benigna del pasado y nuestra repulsa cómica del inevitable espectro del futuro".

(viene de la pág. 30)

medidas para que encarecieran los aparatos, a efecto de que no pudieran estar al alcance sino de poca gente, salvando así al resto de su nefasta influencia.

x x x x

Las palabras de Sonia Verbitzky parecen tener vigencia después de 36 años de pronunciadas. Es verdad que en esta ciudad y en algunas de provincia (como en Hermosillo y otras) se han dado bastantes pasos fructíferos, pero sólo entre grupos escolares o académicos. El pueblo mexicano no tiene todavía acceso al canto coral en masas; ni en las fábricas, ni en los suburbios.

No se está acostumbrando a ello y sería difícil —pero no imposible— comenzar la fantástica tarea con los bríos y la efectividad necesarios. Cuando Paco Sierra estaba todavía en la prisión, reunió a un buen número de presos y les procuró largos ratos de solaz —y hasta de euforia— enseñándolos a cantar en conjunto. No podré olvidar el día que nos invitaron a algunos periodistas a escuchar a aquellos hombres, entre los que no escaseaban asesinos y otra clase de pájaros de cuenta; pero mientras cantaban con extraordinaria fruición, dejaron de ser asesinos, pájaros de cuenta y presos, para convertirse momentáneamente, aunque fuera, en seres humanos normales y dichosos. ¡Cuánta pena produjo el verlos regresar a sus crujiás, una vez terminado el acto!



NICANOR ZABALETA

Conciertos y Opera

Por C.M. y LESLIE FRICK

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

La última Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional se efectuó por conciertos de programas triples, en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, el Centro Israelita y el Conservatorio Nacional, pero habiendo resultado inefectivo el Auditorio del Centro Israelita (los experimentos no siempre resultan como uno se lo propone), los últimos programas se efectuaron en Bellas Artes, a las cinco de la tarde. Entre éstos le tocó actuar como Director a ALEJANDRO KAHAN, quien sigue dando largos pasos en una carrera adicional —para él esencial— que quizá no le reporte tantos beneficios como la universitaria en la que ha brillado, pero que es su "vida". Alejandro formó su programa con "Finlandia" de Sibelius y la Sinfónica del "Nuevo Mundo" de Dvorak, más el acompañamiento del Concierto en sol menor de Saint-Saens, cuyo solista —ANDRES ACOSTA— demostró lo que puede una vocación decidida, avalada por el trabajo. Su ejecución resultó nítida.

A esta Temporada le puso fin el Director huésped vienés KARI RAN-DOLF, quien hizo honor a sus maestros Weingartner y Krips al demostrar autoridad y dominio de las fuerzas a su mando. Programó el poema sinfónico "Moldava" de Smetana y "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky en la orquestación de Ravel. La colaboración suya y la de OSN en el grato Concierto de Shostakovich Op. 35, para Piano y Orquesta, con NADIA STAN-

KOVICH nada dejó que desear. La solista demostró, una vez más, su sensibilidad y técnica sobresaliente.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—La falta que nos hace en esta ciudad una Sala de Conciertos dedicada únicamente a estos menesteres, como lo es el Tully Hall del Lincoln Center de Nueva York, hace que las orquestas anden a salto de mata para sus actividades anuales. Así, resultó insuficiente el Teatro Hidalgo para la OFU y tuvo ésta que refugiarse en el patio de la antigua Escuela de Medicina para sus conciertos de los domingos. El primero que se efectuó allí fue dirigido por MANUEL DE ELIAS y tuvo como solista a MARIA TERESA CASTRILLON. El Subdirector de la OSN, huésped en esta ocasión de la otra orquesta mayor, es un joven músico de cualidades excepcionales. Su programa, formado con música de este siglo, contenía obras de Honegger ("Pastoral de Verano" y "Canto de alegría"), Bernal Jiménez ("El chueco") y la "Rapsodia española" de Ravel. María Teresa ejecutó, con excelente estilo, el Concierto No. 21 de Mozart. Ella es también de los artistas mexicanos que prosiguen su carrera contra viento y marea, con el éxito que proveen la fuerza de voluntad unida al talento. (Aquí cerramos la edición de la revista).

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—No ha iniciado aún su Tercera Temporada.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—El joven organismo (joven por la edad de sus componentes y la de sus actividades) prosigue su carrera meteórica. ¿Qué se necesita para que cualquier organismo similar obtenga un éxito semejante al de esta orquesta? En primer lugar talento y estudio (condiciones *sine qua non* el resto sería charlatanismo), y en seguida buena organización, propaganda a todo vapor y comités patrocinadores. Todo esto lo tiene la OCCM. Por otra parte, ya no le arredra echarse compromisos como el de contratar a NICANOR ZABALETA como solista. La Terraza del Castillo de Chapultepec se vio colmada hasta los topes, que en este caso son las repisas de los ventanales. Zabaleta interpretó cuatro concerti: uno de Vivaldi-Bach-Zavaleta; otro original de Haendel; y las bellísimas "Danza Sacra y Danza Profana" de Debussy; y, finalmente, el también original de Boildieu. Zabaleta fascinó al auditorio y recibió de la orquesta acompañamientos llenos de sutileza.

ORQUESTA BACH DE LA GEWANDHAUS DE LIEPZIG.—Vino por primera vez a México, para ofrecer cuatro pares de conciertos con música del Kantor que en México tiene innumerables adeptos. Es un organismo perfecto, por la calidad de sus componentes —todos solistas— y la madurez de sus interpretaciones, garantizadas por diez años de estudios conjuntos y el hecho de vivir en la ciudad donde trabajó y murió el compositor, por lo que su tradición es allí más auténtica y fácil de confirmar. Es director del conjunto Gerhard Bosse, quien funge igualmente como solista en varias obras. Una de las tres partes solistas del Quinto Brandenburgo no pudo ser apreciada en todo su esplendor, porque Bellas Artes es demasiado espacio para las sonoridades de un clavicimballo tan débil como el usado por el hábil clavecinista Hannes Kastner, actual organista de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, la misma donde Bach fuera Maestro de Capilla. Fue delicioso escuchar a Bach, con su ritmo inmanente nunca tegiversado por romanticismos inoperantes.

ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES.—Fue anunciado un concierto bajo la dirección de Rafael Rengifo, Titular de la Sinfónica de Ca-

racas, quien programaría obras de Haendel, Dvorak y sus "Elegía para Orquesta de cuerdas" y "Suite No. 1 para Cuerdas".

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—El denodado organismo de conciertos que dirige María de los Angeles Calcáneo, cerró su Temporada del presente año con un programa *Haydn*, encomendado a la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, en el que IGNACIO SAFIER fue solista del Concierto en Sol mayor. El último acto recibió un broche de oro con la actuación de la destacada arpista española ROSA MARIA CALVO, quien estudió con Zabaleta. Pese a la pobreza del instrumento que amablemente prestó la Escuela Nacional de Música de la UNAM, la artista demostró su maestría y acendrada musicalidad, con un programa de música española de los siglos XIV al XX: Milán, Narváez, Soler, Halffter (Rodolfo). Nadermann, Tournier y Salcedo y después ofreció de encore unas graciosas piezas de su propia cosecha, dedicadas a la enseñanza en su cátedra de Madrid. Aparte de este concierto ofreció otros en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano, en la Casa del Lago, etc. Esta artista hará una carrera brillante.

COLLEGIUM MUSICUM BARROCCUM.—En el bello Palacio de Iturbide presentó el nuevo organismo Fomento Musical Banamex una serie de conciertos, organizados por el Dr. Monroy. El tercer de estos actos le fue encomendado al CMB, formado por músicos tan prominentes como *Gildardo Mojica* (flauta), *Gys de Graaf* (oboe), *Sally van den Berg* (violoncello) y *Juan Bosco Correro* (clavicémbalo), quienes ejecutaron un programa de Loeillet, Corelli y Telemann.

HOMENAJE A SCRIBAN.—En este año conmemorativo del primer Centenario del nacimiento de Scriabin, la Escuela Nacional de Música honró su memoria con cuatro conciertos. En el último, con los pianistas NINFA CALVARIO, FEDERICO IBARRA Y JOSE DE JESUS OROPEZA. Federico ejecutó cuatro preludios, un scherzo y una hoja de álbum; Ninfa el Concierto para Piano Op. 20, con el acompañamiento de Oropeza en un segundo piano.

JULIA ARAYA.—En honor de su maestra, María Bonilla, la mezzo soprano JULIA RAYA cantó en la Sala de conciertos del Palacio de la Música un recital de lieder, con obras de Purcell, Monteverdi, Haendel, Schubert, Chaikovski. Terminó con el estreno del "Ciclo de Verano", que la compositora Rocio Sainz dedicara a María Bonilla. Julia Araya ha refinado su arte con el andar del tiempo.

NICANOR ZABALETA.—El notabilísimo arpista catalán regresó a México tras una larga ausencia. Sus dos recitales de Bellas Artes nos lo mostraron en la plenitud de su arte. En sus manos y con su espíritu, el arpa se vuelve un instrumento noble y brillante, por medio del cual aprendemos a

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE HERMOSILLO

Emiliana de Zubeldia trajo de Hermosillo el Coro mixto de la Universidad de aquella ciudad, fundado y adiestrado por ella, con alumnos de la institución que no son músicos y deben aprender las obras de oído. Ejemplar maestra, ella ha logrado que los jóvenes canten obras difíciles, como una *Misa* de la propia Directora y música vocal, moderna y popular, con un encanto único, porque este coro tiene el atractivo de un colorido vocal extraordinario y matices que van del pp al f, sin gritar jamás. La *Misa* de Emiliana de Zubeldia hace escuchar modos antiguos y recitativos hablados. Su factura es al mismo tiempo moderna y atractiva.

amarlo, desligándolo de su categoría orquestal. Los programas de Zabaleta abarcaron un vasto período de la historia de la música.

KURT GROENEWOLD.—Hacia largos años que este pianista mexicano se hallaba ausente de las salas de concierto. El haber estudiado con Juan Valle, uno de los excelentes maestros de piano con que contamos aquí, le ha permitido conservar su buena escuela de piano y sus bien guiadas dotes de intérprete. Kurt sorprendió gratamente a su auditorio y es de desearse que reanude sus actividades concertísticas.

NUREYEV Y PAUL TAYLOR.—La fama del famoso bailarín Rudolf Nureyev produjo salas llenas en las tres funciones en que se presentó. La gente esperaba ver a un bailarín ruso clásico y muchos se decepcionaron de que no fuera así. Nureyev, deseoso de "ponerse en onda" con la danza contemporánea, no eligió correctamente su medio; porque él y Taylor pertenecen a mundos artísticos disímiles y a ambientes psicológicos contrapuestos. Ni aún en el "Apolo Musaqueta" que se ofreció en el Auditorio Nacional satisfizo a los exigentes, en vista de haberse convertido allí en una estrella de radiante magnitud, al lado de un elenco opaco. Su aparición anterior en "El libro de las bestias" fue indigna de su arte y de su fama.

BALLET NACIONAL DE MEXICO.—GUILLERMINA BRAVO reorganizó un programa bajo los auspicios de Difusión Cultural de la UNAM y lo presentó en Bellas Artes, con varias coreografías, entre las que "Interacción y Recomenzo", con música de Mahler y "Juego de Pelota", sobre una efectiva interpretación musical de Rafael Elizondo, coreografiados por ella misma, constituyeron el mayor atractivo. Luis Fadiño y Federico Castro fueron los coreógrafos del resto del programa y demostraron talentos propicios.

BALLET CLASICO DE MEXICO.—El INBA organizó una temporada de ballet en el Jiménez Rueda, que fue iniciada en julio pasado, con el Ballet Clásico de México y terminará en octubre con el propio conjunto. En el intermedio actuarán los Ballets Independiente y Contemporáneo. El grupo inicial debe su eficacia al adiestramiento que ha recibido de Nelsy Dambré y Michael Reznikoff. En las cuatro coreografías que presentaron los bailarines y coreógrafos fueron calurosamente ovacionados.

O P E R A

CARMEN.—Antes de proseguir a Londres, PLACIDO DOMINGO llegó a México, para cantar el papel de Don José en la *Carmen* con que se inició la corta Temporada actual. Su actuación fue sobresaliente. IRMA GONZALEZ estuvo sorprendentemente bien en el papel de Micaela, que cantó con excelente dicción francesa y bella línea vocal. Zenaida Pally, una mezzosoprano que debe de haber sido una buena cantante en su juventud, no llenó los requerimientos de la protagonista. El resto del elenco solamente cumplió Héctor Azar debutó como director de ópera, en una obra llena de dificultades escénicas. No objetemos su modernidad, pero sí ciertos anacronismos que nos parecieron innecesarios; sin embargo, nuestros Plácido Domingo e Irma González nos compensaron plenamente. El público se demostró injusto con Salvador Ochoa, quien como director musical ha adquirido vasta experiencia en el Liceo de Barcelona. Quizá la orquesta no haya colaborado en la medida deseada.

La siguiente ópera fue una excelente AIDA, desde todos los puntos de vista. María Galvany, es una joven artista sensacional. No dudamos que llegue

a convertirse en otra María Callas. Desde el principio hasta el fin su actuación resultó deliciosa y cuando en el segundo acto emitió un mi bemol sobragudo, que no está en la partitura, el público la ovacionó largamente. Su escena del Nilo, resultó de gran belleza. Pese a poseer una voz un poco ligera para el papel de Radamés, el tenor Harry Theyard estuvo magnífico a través de toda la obra. En la parte de Amneris, la conocida mezzo Lili Chookasian nos brindó una actuación sobresaliente, desde todos los puntos de vista. Carlos Díaz Dupond, cuya excelente dirección de Aida no es una novedad, se superó a sí mismo y el escenógrafo Antonio López Mancera nos brindó escenarios y vestuarios llenos de atractivos. Salvador Ochoa dirigió con gran autoridad musical y esta vez la orquesta colaboró plausiblemente.

No tuvimos ocasión de ver las siguientes representaciones de Carmen y Aida con artistas nacionales, pero no debemos dejar pasar por alto la notable actuación de la bailarina Pilar Rioja. LESLIE FRICK.



GRABACIONES

SHOSTAKOVICH: Sinfonía No. 14, Op. 135, Margarita Miroshnikova, Yevgeny Vladimirov, Orquesta de Cámara de Moscú, dirigida por Rudolf Barshai. Melodiya Angel Estéreo SR-40417.—En el número de marzo pasado del "American Record Guide" de Nueva York, aparece una excelente crítica de esta grabación de la última Sinfonía del compositor soviético más famoso y de su obra. *Jack Diether* describe la obra muy favorablemente. Piensa que Shostakovich, en esta última Sinfonía, puede quizá mostrar un nuevo acercamiento "al ideal de Schoenberg y Berg de una sinfonía contrapuntística de cámara" y nota una relación entre la obra en cuestión y los últimos cuartetos del compositor soviético, en lo referente al estilo contrapuntístico.

Eugene Ormandy grabó la misma obra para RCA, con la Orquesta de Filadelfia, la soprano y el bajo Phyllis Curtin (Estereo LSC-3206) y la estrenó con los mismos cantantes en 1971, pero fue Britten quien la introdujo en Europa, fuera de la URSS en el Festival de Aldeburgh (1970). A él le dedicó su colega soviético su obra.

Lo curioso de esta Sinfonía son sus once movimientos, con la Muerte como tema principal, tal como en los poemas de García Lorca, Guillaume Apollinaire, y Rilke Küchelbecker, el poeta ruso encarcelado en los albores de la Revolución de diciembre (1825) y muerto en Siberia.

El orden de los movimientos —casi todos lentos— es el siguiente:
FEDERICO GARCIA LORCA

1—Adagio (bajo — *De Profundis*)

- 2—Allegretto (soprano) — *Malagueña*
 GUILLAUME APOLLINAIRE
 3—Allegro molto (sop. y bajo) — *Lorelei*
 4—Adagio (sop) — *El Suicidio*
 5—Allegretto (sop.) *Alerta*
 6—Adagio (sop. y bajo) ¡*Mirad, señora!*
 7—Adagio (bajo) — *En la prisión*
 8—Allegro (bajo) *La respuesta zaporozhiana al Sultán de Constantinopla*
 WILHELM KARLOVICH KUCHELBECKER
 9—Andante (bajo) ¡*Oh Delving, Delving!*
 RAINER MARIA RILKE
 10—Largo (sop.) *Muerte del Poeta*
 1—Moderato (sop. y bajo) — *Fin.*

A Diether le parece que no hay que tomar en cuenta los dos Allegros extremos del segundo movimiento, dedicado a poemas de Apollinaire, puesto que los cuatro centrales son lentos (una especie de sinfonía dentro de otra sinfonía —añade). La primera y la última secciones poéticas (García Lorca y Rilke) son cíclicas: la Muerte del Poeta regresa a la tonalidad y temas del primer movimiento.

La obra fue escrita para cuerdas y percusiones, sin excluir el xilófono y la celesta. El vibráfono aparece tan escasamente como cuando se valía de él Vaughan Williams, considerando "que tiende a difundir y dominar todo lo que toca". De las dos grabaciones mencionadas, el crítico recomienda la de la RCA, aunque le parece que para obtener la mejor apreciación de la obra es conveniente escuchar ambas.

RAVEL: *Dafnis y Cloé* (completa). Orquesta de la Suisse Romande y Coro Motete de Ginebra, bajo la dirección de Ernest Ansermet. Reproceso Electrónico Everest, Estéreo 3278.—En el mismo número del "American Record Guide" viene una corta reseña que P.L.M. hace de esta regrabación, que nos parece oportuno mencionar, ahora que la Orquesta Sinfónica Nacional va a reponerla en su forma íntegra, bajo la dirección de Francisco Savín. Se trata de aquella grabación que el añorado maestro suizo realizó en 1953 en Inglaterra, con la autoridad y el arte que le caracterizaban. Dice P.L.M. que esta nueva revisión, en forma estereofónica, no está mal, en realidad.

(Desearíamos que Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México nos proporcionara todas sus grabaciones musicales nuevas, para tener algo mexicano de qué hablar y escribir. La Redacción).

NOTICIAS

EL ULTIMO TANNHAUSER DE BAYREUTH.—La última versión del *Tannhauser* de Wagner, aprobada por su nieto Wiegand, Director General de los festivales de Bayreuth, tradujo las fuerzas de la sensualidad contra las de la espiritualidad, por la del facismo contra las del socialismo. Al levantarse el telón, tras la famosa Obertura, apareció el tenor Hugh Beresford caminando sobre una plataforma, desprovista de cualquier decorado. La orgía coreográfica fue reemplazada por un enorme cerebro, sobre el que se movían bailarines que representaban diversos estados mentales distorsiona-

dos. Venus se presentó ataviada como para un *strip tease*. El auditorio comenzó a inquietarse en el Segundo Acto, cuando el coro masculino apareció trajectado a la manera de militares hitlerianos. La agonía final de Tannhauser iluminada por miles de haces de luz, permitió contemplar una multitud de trabajadores, que reemplazando a los peregrinos tradicionales, elevaban los puños en señal de protesta. Del palco del Ministro-Presidente de Baviera se elevó una protesta violenta y entonces el público comenzó a sisear y provocar un tumulto. Intervino Wieland Wagner: "¿Es esto libertad democrática? Un genio como Wagner da inevitablemente lugar a interpretaciones con frecuencia contradictorias... Cuando mi abuelo llegó aquí, concibió un teatro que fuera como un Taller. Tannhauser nos ha conducido a donde siempre debimos hallarnos". El mandatario negó entonces haber amenazado con cortar el subsidio y el público permaneció hasta el fin, y terminó aclamando la producción de Goetz Friedrich. ¡Bravo, Wiegand!

MEXICO.—JUVENTUDES MUSICALES.—Se pretende hacer creer que existe ahora aquí un movimiento de Juventudes Musicales semejante al de las naciones desarrolladas. Esto indica desconocimiento hasta de las más primordiales bases de tal movimiento juvenil local, con aspiraciones a pertenecer a la comunidad internacional. Recordemos a René Nicolí, Fundador de las Juventudes Musicales Francesas. Una vez madurados sus proyectos, abandonó definitivamente el puesto que ocupaba en la Casa Durand fils, para entregarse de lleno a su nueva tarea. En Canadá, Gilles Lefebvre, joven y dinámico, hizo florecer rápidamente las JMC de Montreal y en los últimos tiempos ha confiado la organización de sus huestes a los propios jóvenes, bajo su estricta vigilancia. Entre nosotros, la Presidenta de las llamadas JMM, Srita. Dolores Carrillo, es Agregada Cultural de México en los E.U. Por muchos viajes que haga a su país, parece imposible que pueda cumplir satisfactoriamente su misión aquí. ¿Es tan difícil encontrar un joven mexicano que la sustituya eficientemente?

VENECIA Y MEXICO.—MEZCLA MUSICAL.—Para un concierto que se realizaría en Venecia, compositores de siete naciones —entre ellas México— se pusieron en contacto para llevar a cabo un "concierto" internacionalista. Para la participación mexicana, Alicia Urreta y Mario Lavista grabaron su "actuación" privada en el Canal 13 de Televisión, improvisando, diversos efectos de sonidos y ruidos, a los que interpusieron fragmentos de obras de Haendel, Wagner, Stravinsky, Debussy, Alban Berg, los Beatles, la voz de Alicia, etc. El producto total, recogido por tres grabadoras magnetónicas por el técnico Rodolfo Sánchez Alvarado, sería enviado a Roma, con el objeto de que el argentino Victor Ogando lo tuviera a mano para mezclarlo con el resto de las grabaciones que iba recibiendo del Brasil, los Estados Unidos, Francia, Alemania Federal y la propia Italia. Dijo Alicia: "El hecho de que haya de por medio esa participación internacional colectiva, modifica la noción de concierto". A lo que añadió Mario: "La única improvisación que yo respeto es la que está fundamentada en la técnica musical de la improvisación". Parece que ha sido propuesta otra obra similar para la apertura de los Juegos Olímpicos de Munich.

MEXICO.—PREMIO A MANUEL ENRIQUEZ.—En la sección de Música para el Premio Elías Sourasky de ciencias, letras y artes, MANUEL ENRIQUEZ fue el justo destinatario. Entre los compositores contemporáneos de su generación y la siguiente, él es el único que ha obtenido reconocimiento internacional. Ha sido invitado para participar en el Simposio Internacional

sobre Nueva Grafía Musical que se efectuará el próximo octubre en Roma. Actualmente prepara un "Ritual" para orquesta y sonidos electrónicos, que será estrenado el año entrante en Berlín.

MEXICO. ASOCIACION MEXICANA DE CANTANTES DE OPERA, A.C.—En la toma de posesión de la nueva Mesa Directiva de este organismo, el Arquitecto Luis Ortíz Macedo, Director General del INBA, pensando probablemente en la gran afición que existe en México por el arte lírico, señaló la falta de maestros prominentes de canto en nuestro medio y conminó al organismo para que coadyuve en esta promoción. Declaró, además, que se crearía un Taller de la Opera, para la renovación del espectáculo. ¡Parabienes!

MEXICO.—NUEVO DIRECTOR DE LA ESCUELA DE MUSICA DE LA UNAM.—Con nostalgia vimos abandonar su puesto de Director de la Escuela al maestro FILIBERTO RAMIREZ —ejemplar funcionario. Afortunadamente fue sustituido por un joven universitario de gran preparación musical: FRANCISCO MARTINEZ GALNARES guiará desde ahora los destinos de la Escuela y de él esperamos una actuación brillante.

RIO DE JANEIRO.—Acaba de ser descubierta en el estado de Minas Gerais una Misa compuesta por el Emperador Don Pedro I de Brasil. Entre otras obras del monarca se conoce una Obertura "de la Independencia".

MUNICH.—BALLETS FOLKLORICOS.—En la "Olimpiada Cultural" de los próximos Juegos Olímpicos, la América Latina estará representada por los ballets folklóricos de México y Aucamán, Chile.

SANTA MONICA, California. OBITUARIO.—La gran cantante wagneriana HELEN TRAUBEL falleció en esta ciudad el mes de julio pasado.

MEXICO.—DIEGO ORDAZ.—El joven pianista mexicano resultó este año triunfador del Concurso "Sala Chopin", consistente en un año de estudios en la Academia Musical de Viena. Diego compitió con cinco pianistas. Últimamente estudiaba con Luz María Puente.

MILAN.—NUEVA OBRA DE LUIGI NONO.—Hace dos meses fue estrenada en La Scala una Cantata de Luigi Nono en memoria del joven revolucionario chileno Luciano Cruz. La crítica imparcial de "L'Unità" declaró que se trataba de una de las obras más bien logradas del compositor italiano. Dirigió Claudio Abbado y fueron solistas la soprano Slavka Taskova Paoletti, y el pianista Maurizio Pollini. El sonido electrónico estuvo manipulado por el técnico Zuccheri.



EL CORO DE LA
UNIVERSIDAD
DE
HERMOSILLO
Y
SU DIRECTORA



ABSTRACTS IN ENGLISH

MANUSCRIPTS OF MEXICAN COLONIAL MUSIC IN FOREIGN COUNTRIES, by ROBERT STRVENSON (II and last) (Special for HETEROFONIA).—Zumaya's choice proved to be the best, when in 1715 he succeeded Salazar as chapelmaster. He also inaugurated North American opera. The aging Salazar had been relieved from his *escoleta*, but not from teaching counterpoint. In this stead Zumaya had been substituting for him.—Francisco de Atienza claimed that being Zumaya's senior and having substituted several times for Salazar, he deserved the chapelmastership. Still the chapter preferred Zumaya's genius to Atienza's talent. Piqued, Atienza departed for Puebla soon after.—Skipping over 2 decades we are compressing now the events of Zumaya's last 25 years. 1732: Juan Peres, master of the boys, neglects teaching them plainsong. 1734: Zumaya protests suspension of the choirboy *escoleta*. The 2 Cathedral organists Juan Telles Girón and Joseph Xvarez asked the famous organ builder Joseph Nazarre to fix an organ (Nazarre had previously built Guadalajara's 2226-pipe organ. His new famous organ for the cathedral of Mexico City was to be inaugurated August 15, 1735 amidst great splendor). Archishop Vizarrón y Eguiarrieta had been much intested in Nazarre's plans for two matching grand organs, to be placed on both sides of the choir. Zumaya and the 3 organists swear that Nazarre's price of 48,000 pesos was not excessive. Violinists are now more sought after than wind players. The old small organ must be transferred to a side-chapel. Placement of the new organ stirs sacrimony among two belligerent organists. 1736: New violinists and other string and wind players are hired. The organists from Puebla's Cathedral and Mexico City's San Francisco and San Agustín churches are invited to inspect and play the Nazarre's organs. 1737: Decimated by plague, the choir sings short. The acolite Joseph Lázaro de Peñaloza composes special masses for the choir. 1738-39. Tomas Montaña, longtime dean and Zumarra's friend, departs for Oaxaca to occupy the see and invites Zumaya to settle there. Zumaya having accepted, the Mexico City Cathedral's canons write him 3 formal letters, adjuring him to return. Zumaya's failure to answer produces a fourth an final admonition. Invitations to try out for the deserted position are broadcast all over. 1741: Bishop Montaña dies. Zumaya, whose title up to now in Oaxaca has been *cura interino del Sagrario*, is called more and more by the chapter as musical consultant. 1743: The post of the Sagrario's curate being covered by another priest, Zumaya is offered the chapelmastership. His excellent behaviour and musicianship win chapter praise. In order to pay him a salary of 400 pesos the chapter reduces several fees from other musicians. 1748: In Mexico City Manuel Velasco y Aguilar offers to keep both organs in tune and other items for an annual price of 150 pesos. In Oaxaca Juan Matias de los Reyes is named Cathedral harpist and Antonio Robles *bajonero* is given a raise. 1756: Zumaya dies. The Mexico City's chapter tries to find a suitable successor to him.—On April 4, 5, 11 and 12, 1970, the Mexican organist Jesús Estrada, who gave at the Viceroyal Museum of Tetpoztlán 4 concerts of Colonial music, scheduled more works by Zumaya than by any other of the 7 composers included in his program.

IV

For de Americanists, the Newberry choirbooks open new vistas, because

of the music therein contained by Franco, Lienas, Rodríguez de Mata, Ximeno, Zumaya and others. For the Peninsular music historian these books remind him that Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero and Tomás Luis de Victoria remained pillars in Mexican convents and cathedrals until at least 1700. Many works by these composers are included in the six Newberry books. Victoria deserves special mention, because only in these books have any of his polychoral masses thus far turned up in New World manuscripts. Generally throughout the Newberry series, the lower male voices are not texted. If as we conjecture, these books were copied for a convent, rather than for a cathedral, instrumentalists undoubtedly played the lower parts, women sang the texted parts. One last European composer who may have immigrated to Mexico City, requires mention: Luis=Lluis Mendes enters Newberry 1 with an *introit*. Fancy would like to picture him as an immigrant to Mexico around 1641. Further data on him can be found in Pedrell and Anglés *Els Madrigals i la Missa de Defunts d'Eb Brudieu*. (The end).

THE ROLE OF MUSIC IN COLONIAL FESTIVITIES, by SAMUEL CLARO. The distinguished Chilean musicologist deals in this paper with religious and secular festivities in the Latin American colonies of Spain. Births, anniversaries and deaths were commemorated with bull and cock fights, fireworks, etc., that lasted whole days, according to the event's importance and the economical conditions. In 1558 the oath of allegiance to Felipe II was celebrated with music of brass instruments and drums. Carlos II's crowning received great animation in Lima, in 1666. In the same city Tomás de Torrejón y Velasco — author of the first opera written and performed in the New World, composed several *villancicos* for the beatification of Toribio Alfonso Mogrobojo. In 1708 Don Pedro Peralta Barnuevo published his *Lima trivmphante*, with a description of the *Pythian Plains and Jubilation of the Peruvian Minerva*, in honor of the new Dean of San Marcos University. In 1737 Don Pedro Bermuda de la Torre, Doctor in Law of said University, gave account of an *Auto de Fe*, accompanied by music of one of the most famous Latin American composers of the 18th century, José de Orejón y Aparicio (1705-1765). In the middle of the 18th century Cuzco was invaded by popular festivities: theatre, dance, incidental music, etc. The high authorities were invited and honored with ice cream cones. Some time later, the same town mourned the death of Felipe V, with fireworks, bull fights, parades, etc. Lima dedicated 14 days to celebrate the crowning of Fernando VI and two years later Cuzco found new ways to demonstrate its enthusiasm, in the person of Fernando Pérez de Oblitas, an Arequipian who had been appointed Bishop of Paraguay. An opera called *Come, come, gods*, based on an imaginary fight between the towns of Arequipa and Cuzco was performed in his honor. This work, composed by Fray Esteban Ponce de León, was revived not long ago in Santiago.—Some years later (1788) Ignacio Castro complained in his *Relación*, of the decadence of such celebrations in Cuzco. Since 1770, Carlos III ordered the Bishop of Cuzco to prohibit all kinds of theatrical shows, as "they were harmful to the youth's customs, and implied superfluous expenses". But while Lima displayed ostentation, the small Chilean towns induced the whole population to give vent to mirth, in common harmony. The country was poor and so, when in 1550 the first church of Concepción was inaugurated, the musicians and the choristers who sang the Mass were officers and soldiers. Since the 17th century Santiago, Concepción and La Serenata had their celebrations whenever a special event demanded it. These feasts were rather stern and

full of discipline. Every social class took part in them. The first dramatic shows of 1626, in Santiago, were like *Autos Sacramentales*, based on religious subjects, with the accompaniment of music. But in 1693 Concepción saw the first secular series of 14 comedies, among which *El Hércules Chileno*, in honor of the new Governor Juan Urdánegui. Later on poor economical conditions prevented such performances. It is remembered how in 1663 the *Real Audiencia* had to stop the celebrations in honor of Prince Carlos José's birth, because it had to support the Governor of Valdivia's army against enemy's ships. This gave vent to a scandalous protest. But two years later the death of Doña Catalina de los Ríos—the noted *Quintrala*—required a Requiem Mass that costed 8 pesos. "Cheap", commented a chronicler, because it was awful. Further ceremonies had to be postponed for lack of money. But in the 18th century the Chilean celebrations experienced an upheaval. On occasion of Fernando VI's crowning, Antonio de Solís composed his *EL Alcázar del Secreto*, with the accompaniment of musical instruments and voices. Carlos VI's crowning produced a famous parade in 1789, with the participation of all the industrial guilds and music galore.—The author acknowledges the social importance of those Colonial events.

GYORGY LIGETI AND VINKO GLOBOKAR, by FEDERICO IBARRA GROTH.—Both prominent contemporary composers have visited us recently. They represent almost opposite trends. Their behaviour could match Pierre Boulez and John Cage's in the fifties: mind versus intuition. The essence of said opposition can be resumed thus: in Boulez there is formal perfection. The French composer was not the first one to use total serialism, but he brought it to its last consequences, with elasticity and internal logic. John Cage, on the contrary, gave his fantasy total freedom. His great intuition influenced vanguard music in a powerful way. He thus opposes Boulez's severity.—At the beginning of the sixties Penderecki, Lutoslawski, Ligeti, introduced new marks in vanguard music, with works like "Lamentation for Hiroshima's Victims", "The Venetian Plays", "Atmospheres", that do not show common techniques of composition, but neither accord themselves to stiff serial systems. They strive to find new ways.—Up to the present, Gyorgy Ligeti has gone through three principal periods: 1.—In works like "Articulation", "Adventures" and "New Adventures", he strived to find a personal idiom within serial systems. 2.—It seems to me the most attractive one. He attains originality through "Atmospheres", "Requiem", "Lux Aeterna", "Volumina", "Lontano". In these works he does not seek new techniques, but to neurosis and disorder of the "other" music, he opposes a steady and colorful transparency, without any reference to postwar's trends. It was a carefully finished music, with logical contrasts and orchestrations similar in finesse to Debussy's. The union of these elements builds up abstract idealism, not devoid of human feelings. 3.—Beginning with "Continuum", for a solo harpsichord, this period opposes the previous one in a curious way. Ligeti's researches into microtonalism and "steady and unsteadiness", as he calls it, bereaves it of the previous period's idealism. Works like the Second Quartet, the Seven pieces for a wind quintet, etc., become increasingly difficult for the listener. One cannot predict his next reaction.

Vinko Globokar has two personalities: composer and interpreter. The former is thoroughly opposed to Ligeti. While Ligeti is extremely demanding and careful, Globokar gives the performer complete freedom to recreate his works, by means of aleatoric techniques. Although interesting, and discarding his

masterly use of the trombone —the instrument in which he excels— the works he presented here don't bring anything new to contemporary music. As an interpreter and trombone virtuoso he showed, though, great mastery, not only in his own works, but in Berio's and Cagel's as well. These facts places him in a very special contemporary music position.

MUSIC IN THE LIFE OF THOMAS JEFFERSON, by K MARIE STOLBA.—Thomas Jefferson (1743-1826), third President of the United States, author of the American Declaration of Independence, served the U.S. also as ambassador to France, Secretary of State and Vice President. He became governor of Virginia, was founder of the University of Virginia, and author of *Notes on Virginia*. Many regard him as the supreme example of the Classical enlightened man — the fullest American embodiment of the ideals of the Enlightenment, along with Benjamin Franklin.

Jefferson was a diversly-talent scholar with keen and varied interests, particularly in music, mathematics, natural science (agriculture), and architecture. Music was the earliest of these areas to be developed. Music was part of his life as a child; there was daily singing of psalmtunes. His sister Jane encouraged him in music. It is not recorded who his first teacher was or when he began to study violin; he may have been selftaught by means of John Playford's tutor, *An Introduction to the Skill of Musick*. He played by note rather than by ear, in contrats to his colleagues as a youth.

When Jefferson went to College of William and Marv in Williamsburg, his musical horizons widened. Though George Wythe, he became acquainted with Virginia's Governor Fauquier and joined a small group of amateurs meeting weekly to perform chamber music in the governor's palace.

The first mention of lessons occurs in a Account Book entry for 31 January 1768; during the same year he purchased a violin in Williamsburg. His courtship of Martha Wayles Skelton was enhanced by music; she played the keyboard and sang, he played the violin. In 1771 Jefferson attempted to purchase new instruments for Martha and himself. He ordered a clavichord for her from Hamburq, but changed the order to a piano after he had seen and heard the latter. For himself he desired the violin his friend John Randolph owned, and sought to obtain it. Randolph and Jefferson entered into a legal agreement—a kind of will— providing for Jefferson's acquisition of the instrument upon Randolph's death. The agreement was not concluded, however, because Randolph decided to leave America and return to England where his political affiliations as a Tory were in greater sympathy, and he sold Jefferson his violin.

Jefferson carried with him in travels a kit violin, and may have had this with him when he and Franklin were in France together.

Jefferson sought to obtain a musical ensemble of servanst for his home, Monticello, but the letter requesting Fabbroni to procure musician-workmen fell into the wartime hands of the British rather than its intended destination, and Jefferson's plans for such an ensemble never materialized. Musical entertainment was a regular feature at Monticello; visitors and guests were encouraged to participate in performances. Jefferson's library was sufficient to accommodate requests for vocal or instrumental, solo or ensemble music; instrumental and ensemble selections included duets, trio sonatas, string quartets, concertos, and overtures. Today visitors to Monticello may view in this parlor

a wooden music stand and a music rack which were probably made on the premises. The rack —Jefferson's own design— has four music easels, so that a quartet grouped around it could read music from a single rack.

During the five years Jefferson spent in Paris as U.S. ambassador, he exchanged many letters on musical topics with Francis Hopkinson, America's first native composer. He described to Hopkinson much of the musical activity of Europe: a detailed account of a plexichronometer of a "Foot-bass" which could turn a piano or harpsichord into a chord-organ; lengthy discussions about improved methods of quilling the harpsichord; Hopkinson's proposed improvements to Franklin's glass harmonica, including the addition of keys to that instrument for easier manipulation; etc. Finally, Jefferson reported an injury to his right wrist which resulted in some stiffening and thus curtailed his long hours of daily practice. His love for music remained constant, however.

Jefferson gathered a considerable library of both books and music. When the U.S. library was burned during the War of 1812, Jefferson sold his own library to the government; included in the sale were nine writings about music, and these formed the nucleus of the U.S. Library of Congress, a library whose current holdings are enormous. Much of Jefferson's music library has been lost; a portion of the extant items may be found in Alderman Library, University of Virginia.

MARCEL PROUST AND MUSIC, by EPS.—In the midst of aristocrats and "salons", the great French writer Marcel Proust became a true amateur of music. We could point out a number of noted writers who were able to preserve their love for music during some time, but not permanently. Marcel Proust was no exception: only in the first two parts of his famous work "A la recherche du temps perdu" does music show up. In "Du côté de chez-Swan" and "A l'ombre des jeunes filles en fleur" there is plenty evidence of his genuine musical sensibility.—After a party at the salon of the marchioness of Sant-Euverte, the writer was impressed by a Chopin's Prelude played by a certain pianist. He describes the Chopinian themes with an interchange of fascinating images. A musicologist would have referred himself to the three main sections of a Sonata form, whereas Proust describes poetically —as an amateur— what seems to be an ABA form, as happens in preludes numbers 8, 15, and 17, for instance.—After listening to what seems to be César Franck's Sonata for Violin and Piano, Proust was invaded by a feeling of exultation. He first sees the fiddle as though a captive genius would be fighting inside the instrument's case.—He tries afterwards to describe the Sonata thinking that the notes that make up the theme, as well as their continuous turning around, were responsible for a doleful and shivering sweetness; but he realized that his reasoning was not based on the theme itself, but on simple values, designed to reach the mind easier. Even his souvenir of the piano worked up against musical values. He thought that the field on which the pianist moves is not that of a poor seven keys keyboard, but a huge one, formed by millions of tender and courageous keys, which were placed asunder by thick and unexplored darkness. The interpreter awoke in the writer something akin to the theme discovered by himself, and showed him its great hidden richness. Swan spoke of the composer (alias Vinteuil)'s theme as of a conception of happiness and love. As well as Vinteuil's theme, some of Tristan's meant to him a certain sentimental acquisition that was part of his mortal condition. Their essence joined his soul and became one of its characteristic decoration. We must perish —he said— but we take along those themes as hostages, so that death will seem less bitter and perhaps less real. (To be continued)

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Masaryk 582 (Polanco), México 5, D.

El Conservatorio sugiere a aquellos que desean estudiar música y no reúnan los requisitos requeridos para ingresar, acudir a los siguientes centros: Iniciación Artística No. 1: Reyes 55 —Iniciación Artística No. 2: Dr. Balmori 10 —Iniciación Artística No. 3: Constantino 35 —Iniciación Artística No. 4: Guadalajara 9. MEXICO, D. F.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71
México, D. F.

Tels.: 5-35-03-44

CARRERAS UNIVERSITARIAS: INSTRUMENTOS, CANTOS, COMPOSICION. DIRECCION DE ORQUESTA, FOLKLORE, MUSICA DE CAMARERA. CURSOS INFANTILES (SISTEMA TORT).

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en g

Acordeones HOHNER.

a wooden music stand at premises. The rack —Jeff a quartet grouped around

During the five years exchanged many letters on first native composer. He de of Europe: a detailed accou could turn a piano or harp about improved methods of improvements to Franklin's to that instrument wor easier injury to his right wrist whic his long hours of daily practice

Jefferson gathered a When the U.S. library was his own library to the gover about music, and these form library whose current hold library has been lost; a por Library, University of Vir MARCEL PROUST AN and "salons", the great of music. We could pe: preserve their love for Proust was no excepti la recherche du temps and "A l'ombre des uine musical sensa ciones (Viol. y Orq.) Sant-Euverte, th certain pianist. fascinating im

main section amateur— 8, 15, and Sonata He fir the i that are tha des again is not ti of tender plored darkne theme discover Swan spoke of happiness and lo him a certain se Their essence joi We must perish so that death will

QUESTA E CAMARA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

septiembre de 1972, a las 20.30 hs.
solicitud de público

Extraordinario

el programa presentado en el Centro
Washington, con el eminente violinista

K SZERYNG

Violinista y director de la orquesta

- en Mi mayor
- J.S. BACH
- (Salzburgo)
- MOZART
- Conciertos (Viol. y Orq.)
- VIVALDI

- Donativo personal: \$100.00
- Socios de la O.C.C.M. 20% Des.
- Boletos e informes en Tehuantepec
- 257, 4º piso. Tel. 584-35-27.

ASTILLO DE CHAPULTEPEC



- BECHSTEIN
- WEINBACH
- PETROF
- Rösler
- MELODIGRAND
- Y
- HAMMOND