

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 55, México, julio-agosto de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 55, México, julio-agosto de 1977, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, slightly curved white lines of varying thicknesses, set against a solid orange background. These lines curve towards the right, creating a sense of movement. To the right of this graphic is a large, solid orange shape that resembles a stylized letter 'P' or a similar form, which frames the text on the right.

heterofonía

55

revista
musical

julio-agosto 1977
volumen X no. 4

méxico, d.f.

En este mes de julio

HETEROFONIA

Cumple nueve años de vida,
llevados con dignidad.

Suscríbase usted, llamando al teléfono
523-48-10 o escribiendo al Ap. 12-808
México 12, D. F.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

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

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

Impreso en la
IMPRESA IDEAL
Fragonard No. 44
México 19, D. F.

SUMARIO

Julio-Agosto de 1977 Vol. X No. 4.

● Cartas	2
● Editorial	3
● ROBERT STEVENSON Esteban Salas y Castro Primer compositor nativo de Cuba	4
● SOPHIE CHEINER Silvestre Revueltas	8
● ALFRED E. LEMMON, S.I.	13
● SOPHIE CHEINER Franz Liszt	18
● Fichero de compositores mexicanos jóvenes ROCIO SANZ	21
● MARIA ROSA CALVO MANZANO El arpa en el siglo de oro español	23
● ESPERANZA PULIDO Con Jorge Velazco	25
● Estreno de una obra de FEDERICO IBARRA	27
● LIBROS	28
● REVISTA DE REVISTAS	31
● CONCIERTOS	33
● GRABACIONES	38
● NOTICIAS	41
● DIGEST IN ENGLISH	45

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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

C A R T A S

ESTRENO MUNDIAL

Incluyo un recorte de prensa relativo al próximo estreno de la fina ópera MACIAS de Felipe Gutiérrez Espinoza, terminada en 1871. Será montada en el Teatro Tapia de San Juan, Puerto Rico, el 19 de agosto próximo.

¿No habrá en México algún mecenas filantrópico que permitiera resucitar en aquella ciudad la ILDEGONDA de Melesio Morales (segunda versión), o su CLEOPATRA, o la primera producción de su corta ópera "mexicana" ANITA? Bien escenificadas y con excelentes cantantes y orquesta, tales "reprises" elevarían considerablemente el prestigio musical de la América Latina; pero, ante todo, sería indispensable conseguir un subsidio considerable. Dinero, dinero, dinero, tal es el nombre del juego...

Robert Stevenson
Universidad de California
Los Angeles.

En México, muy estimado amigo e ilustre colaborador de esta revista, los aficionados a la ópera se contentan con ver y oír diez, quince, cien Aidas, Traviatas, Rigolettos, Bohemias, Elixires de Amor y no tienen empacho de que se les ofrezcan representaciones mediocres, las cuales suelen producirles aplausos nutridísimos. Ya hasta la Filarmónica de la Universidad está ofreciendo en su nueva y flamante sede, La Sala Netzahualcóyotl, versiones de concierto de algunas de las óperas mencionadas que, en honor de la verdad, resulten más interesantes y económicas que las escenificadas en el también flamante Teatro de la Ciudad (ex-Esperanza Iris). Ojalá que la su-gestión de usted encontrara eco. Es una vergüenza que no conozcamos el total de las pocas óperas escritas por compositores mexicanos. Sólo hemos presenciado la "Corlota" de Sandi, "Tata Vasco" de Bernal Jiménez, "La Mulata de Córdoba" de Moncayo, "Pánfilo y Lauretta" de Carlos Chávez y "Severino" de Salvador Moreno. Pero de los compositores mexicanos del siglo XIX... ¡ninguna! A los muchachos de ahora no les interesa el género, como tal. La Redacción.

EDITORIAL

PROBLEMAS CONSERVATORIANOS. El año pasado, por estas fechas, (visperas de exámenes), la Sociedad de Alumnos del Conservatorio decretó un paro de labores. Intentaban provocar la renuncia del Director, maestro Víctor Urbán. En Asamblea General, Víctor Urbán echó a tierra fácilmente las pretensiones del grupo disidente.

Ahora, en este mes de junio (visperas de exámenes), la Sociedad de Alumnos volvió a la carga. Con el apoyo de un reducido número de jóvenes, pidió nuevamente la renuncia del Director, por medio de una hoja que contenía nueve calumnias en su contra. A súplicas de un grupo de maestros, Víctor Urbán convocó a todo el personal del plantel a Asamblea General. Después de dar lectura al motivo de la reunión y escuchar propósitos y despropósitos, el Director fue anulando las nueve difamaciones, una a una, con pruebas irrefutables. Cuatro, entre los más prominentes maestros del Conservatorio, ventearon opiniones relativas al status real del Conservatorio y los problemas que aquejan al plantel. Hagamos un resumen, incluyendo informes del Director y controversias entre algunos de los alumnos más intransigentes, o valerosos, o combativos.

1.—El número de jóvenes que realmente estudian carreras profesionales, es desalentadoramente bajo.

2.—Pero esta categoría de estudiantes nunca antes había contado con las prestaciones de que goza actualmente: sueldos sustanciosos para los atrilistas y coristas; becas suficientes, ganadas en concursos.

3.—Descontando las décadas de los veintes y treintas, el Conservatorio nunca había conocido un auge afín al actual.

4.—Un alumno de contrabajo desechó renuentemente cuanto argumento se le comunicó para justificar la carencia de un plan de estudios general. Ni el hecho de que la Secretaría de Educación esté exigiendo nuevas normas de estudios (con el consiguiente retardo de soluciones), para reconocer clase profesional a los músicos (actualmente casi considerados como artesanos), logró atenuar su continuo clamoreo.

5.—El nivel de talento musical es tan bajo, el límite de edad para la admisión de ingreso tan elevado y la asistencia tan precaria, que ¿cómo puede un maestro —un maestro en toda la extensión del término— no sentirse defraudado? (En nuestra experiencia personal, algunos de estos casos se han justificado por su propio peso, pero la mayoría frustran al pedagogo). En el renglón de edad límite se están dando pasos alentadores.

6.—Según algunos alumnos, al plantel le urge una "limpia" de maestros y alumnos.

7.—Los Consejos Directivos del Conservatorio son firmados por votación en Asambleas Generales, con miembros de cada uno de los sectores del personal y del plantel. (En casos de deficiente funcionamiento, ¿no sería posible y justo reemplazarlo?).

En suma, todo volvió a la normalidad aparente. A los estudiantes de verdad sólo les alcanza el tiempo para preparar sus clases; y aprecian a sus maestros. La música es demasiado difícil y absorbente. No todo es miel sobre hojuelas en el Conservatorio, pero sus actuales dirigentes son personas de buena voluntad, competentes y activísimos en sus respectivas tareas.

ESTEBAN SALAS Y CASTRO



PRIMER COMPOSITOR NATIVO DE CUBA

Por ROBERT STEVENSON

Entre otros motivos de orgullo nacional, los musicólogos cubanos proclaman a Esteban Salas (y Castro), nacido en la Habana, en la Navidad de 1725, como el "primer compositor americano auténtico", cuyas obras sobreviven en suficiente volumen como para avalar la importancia musical de su autor¹.

Mi inventario de las obras de Francisco López Capillas que se conservan en la ciudad de México, en Tepotzotlán y en Madrid, aparte de mi reciente descubrimiento de las ocho páginas de su testamento, en el Archivo General de Notarías del Distrito Federal, Francisco de Quiñones, 547Q [olim 325] 1674, folios 8-11 verso, confieren prioridad a México sobre Cuba, por más de un siglo, por lo que se refiere a compositores nativos. De acuerdo con su testamento, López y Capillas nació en la ciudad de México. Este documento, firmado el 13 de febrero de 1674, cinco días antes de su deceso en la propia ciudad de México, donde había sido maestro de capilla y organista desde el 21 de abril de 1654², comienza así: "En el nom^o de Dios todo Poderoso Amen, sea notorio como yo el Ldo. Don Fran^{co} lopez Capilla, racionero de la santa yglesia Catheral desta Ciu.^d de mex.^{co} y mro de Capilla en ella vez^o. y originario desta dha ciu^d hijo lx.^{mo} de Bartholome lopez y de Maria de la trinidad mis padres difuntos, Estando enfermo en cama de la Enferm^d que Dios a sido seruido darme..." —estableciendo así, indudablemente, a México como la ciudad de su origen.

Sin embargo, no se puede negar que los predecesores de López Capillas, tanto en Puebla, como en la capital virreinal, hayan sido frecuentemente inmigrantes de la península ibérica: no nos dejarán mentir Lázaro del Alamo, Juan de Victoria, Hernando Franco, Juan Hernández y Antonio Rodríguez Mata en la ciudad de México; ni Juan de Vitoria, Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez Padilla en Puebla.

Por lo que se refiere a la actual Colombia, el primer compositor nativo fue el mestizo Gonzalo García Zorro (1548-1617)³. Diego Lobato fue el pri-

mer maestro de capilla nativo del Ecuador —un mestizo, nacido de la consorte de Atahualpa y un capitán español⁴. En Lima, el primer *maestro de capilla* que podemos actualmente identificar con seguridad, como nativo del Perú, fue José de Orejón y Aparicio (1706-1765), originario de Huacho. Afortunadamente para el prestigio musical del Perú, las dos Cantatas de Orejón y Aparicio: *Mariposa de sus hayos* y *Ha del día*, fácilmente obtenibles en grabaciones, lo revelan como un consumado artista. En Brasil, el primer compositor nativo, de quien se ha conservado algo indudablemente auténtico, fue Caetano de Mello Jesus, *mestre de capela* de la Catedral de Bahía en 1759⁵.

Tan diversas identificaciones comprometen un poco la pretensión cubana de que el primer compositor "auténticamente americano" haya sido originario de Cuba; pero esto no disminuye en lo absoluto el gran mérito de los musicólogos cubanos, como pioneros en colocar a los compositores nativos en un pedestal. Tan sano y pujante orgullo en los primeros hijos nativos de Cuba es un ejemplo a seguir.

Pero pese a que indudablemente Salas haya tenido como predecesores a López Capillas, Juan García Céspedes, Francisco de Vidales y Manuel de Zumaya, en México; a Tomás Pascual en Guatemala y a Orejón y Aparicio en Perú, es, sin embargo, evidente que precedió a cualquiera de los compositores nacidos en suelo estadounidense. En su valioso *Panorama histórico de la música en Cuba* (La Habana: Cuadernos CEU, 1917, 1972) —perspectiva de 256 páginas, con un Prefacio de Fidel Castro—, Edgardo Martín estableció con toda justicia la diferencia entre los méritos de Salas y James Lyon, Francis Hopkinson y William Billings (nacidos, respectivamente, en 1735, 1737 y 1746). No solamente precedió Salas cronológicamente a aquellos tres, sino que los superó infinitamente desde el punto de vista artístico.

¿Cómo puede probarse la estatura artística de Salas? Aun cuando las más importantes bibliotecas de los Estados Unidos carezcan vergonzosamente de las obras de Salas que comenzaron a ser publicadas a principios de la década de los sesentas, la Biblioteca Nacional "José Martí" de La Habana está equipada para prestar copias a sus colegas. En 1962 fueron publicadas cuatro obras festivas sobre textos en español, que datan de 1786 y 1799⁶ y tres con textos en latín⁷. Se publicaron, además, (1961), en facsímil, las partes vocales originales de un villancico para cuarteto vocal, con acompañamiento de cuerdas⁸. Todo lo que hasta ahora se conoce de Salas lo revela como un artista exquisitamente sensitivo: a pesar de contar en Santiago de Cuba con menos recursos que sus mejores contemporáneos peninsulares (Antonio Ripa en la Catedral de Sevilla y Joao de Sousa Carvalho en la corte de Lisboa) compitió noblemente con ellos al captar, a su vez, la ternura y la borrasca. Su técnica, finamente perfilada, nunca le permitía balbuceos con las quintas y las octavas prohibidas; jamás estropeaba las suspensiones; todas sus partes intermedias eran vitales. Tanta destreza en la escritura polifónica la obtuvo Salas durante un aprendizaje de copista, con obras de peninsulares barrocos, como Melchor de Montemayor, Juan del Vado y Diego Durón⁹. Pero al mismo tiempo, comprendió tan plenamente su propia época, que su escritura no era sólo de líneas, sino de verdaderas melodías. Mantuvo la estructura

de las frases en continua pureza clásica, sin sombra de modalidades, con modulaciones y cadencias afines a las normas de la armonía funcional de la última parte del siglo XVIII...

De sus 94 obras latinas existentes, 36 son para trío vocal, con acompañamiento: soprano, alto y tenor; otras veintiseis son dúos acompañados.

Independientemente de que su texto fuese en latín o en español, Salas prefería incluirles dos violines y un bajo continuo. Otras 46 de las obras recopiladas por Pablo Hernández Balaguer, en su Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí (La Habana: Biblioteca Nacional "José Martí" 1961), son obras vernáculas festivas, compuestas de 1783 a 1800.

Salas se inició como niño soprano en la iglesia que precedió a la Catedral de La Habana. Cuando la largamente proscrita capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (coro e instrumentistas) fue reestablecida el 28 de julio de 1761, por el Obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), nativo de América (nacido en Santo Domingo), solicitó de la Corona de España que le autorizara un cierto número de instrumentistas pagados, que igualaran a los contratados por La Habana (14 músicos y un maestro).

El nombramiento oficial de Salas como maestro en Santiago de Cuba estaba fechado el 27 de octubre de 1763; él no llegó sino hasta el 8 de febrero de 1764. Cuando se instaló, el organista que se hallaba allí desde 1757 y continuó hasta 1779, era Juan Nicolás de Villavicencio, un negro casado, con hijos. Durante los 39 años de Salas, como maestro, exaltó su gran prestancia por medio de la preparación de una generación sucesiva de compositores y ejecutantes; también enseñaba en el Seminario Diocesano de San Basilio. La primera edición, en Santiago de Cuba, fue un folleto que contenía los textos para los villancicos de Navidad, compuestos por Salas en 1793¹⁰.

Loor al compositor cubano que sin haber viajado aparentemente más allá de Cuba, se autoenseñó en la mejor profesión de su época, dejando un considerable conjunto de obras de primer orden y educando a toda una generación para que continuara por su misma senda. Y loor a la presente generación de musicólogos cubanos que se enorgullece de sus pioneros nativos.

NOTAS

1. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, (1946), págs. 58-91 dedicadas totalmente a Salas, su vida y su obra.

2. Referentemente a sus trascendentes dos décadas en la ciudad de México, véase mi "Mexico City Cathedral Music: 1600-1750 "The Americas", XXI/2 (Octubre, 1964) págs. 121-125. Jesús Estrada *Música y músicos de la época virreinal* (México, D. F.: Edimex, S. de R.L., 1973) págs. 85-87, le llamó "creador de obras meritorias en las que se perciben nuevas concepciones de la música", pero sin identificarlo como nativo de México. Respecto a las 8 Misas y 8 Magnificats conservadas por la Biblioteca Nacional de Madrid, 226-folio MS.M. 2428, que son duplicados de sus Misas repartidas entre 3 libros de coros en el archivo de la Catedral de México y sus Magnificats en el libro de coros del Museo de Tepetzotlán, véase mi artículo "Primeros Compositores Nativos del Nuevo Mundo: Datos recientes de archivos peninsulares", en el *Journal of the American Musicological Society*, XXIII/1 (1970), p. 106.

3. Véase Alberto Lee López, **Clero Indígena en el Arzobispado de Santa Fe en el siglo XVI** (Bogotá: Editorial Kelly, 1961). págs. 40-42.

4. Diego Lobato escribió una extensa autobiografía. Véase su folio-53; petición de una canongía en Perú o Ecuador, en el Archivo General de Indias, Audiencia de Quito, "Cartas y expedientes de personas eclesiásticas", legajo 83, No. 29 [fechado en 1592], antiguamente legajo 77-129).

5. Mello Jesús. Su cantata de 1759 para voz sola y dos violines fue descubierta por Régis Duprat, en la colección Alberto Lamego de la Universidad de Sao Paulo. Véase Robert Stevenson, "Algunas fuentes portuguesas de Música Brasileña Temprana", en el Anuario del Instituto para Investigaciones Musicales Interamericanas. IV (1968), págs. 35-36, y Francisco Curt Lange, "Um fabuloso redescubrimiento" (para justificación da existencia de música erudita no período colonial brasileiro)", **Revista de Historia**, Sao Paulo, No. 107 (1976), págs. 45-67.

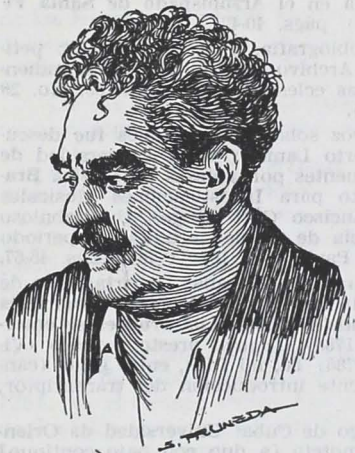
6. Esteban Salas, **Cuatro villancicos: Partitura** (La Habana: Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", 1961), contiene **Respirad o mortales cantada a solo y a 3 con violines y bajo**, Kalenda de 1799), **Los bronces se enternezcan** (villancico a duo con violines y bajo, 1786), **Toquen presto a fuego** (Villancico de Navidad a 4, con violines y bajo), 1786) **Tú, mi Dios, entre galas** (cantada a solo con violines y bajo) y una excelente introducción del transcriptor, Pedro Hernández Balaguer.

7. **Tres obras Litúrgicas: Partitura** (Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1962) incluye **O admirable sacramentum** (motete [a duo con bajo continuo]) **Jubilato Deo** (verso alleluático [a duo con violines y bajo]), y **Ave Maris stella** (himno [a 4 con bajo continuo]), precedidos de una minuciosa y documentada introducción histórica de Hernández Balaguer.

8. **Claras luces. Villancico de Navidad a cuatro voces y bajo. Edición facsimilar**, (Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1961), con Hernández Balaguer como autor de un prefacio sobre la ortografía musical de Salas.

9. **Cuatro villancicos**, p. 2. Para la página titular de la copia de Juan Francisco Barrios del **Stabat Mater dolorosa** de Salas, véase Hernández Balaguer: "La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba", **Revista Musical Chilena**, XVIII/90 (diciembre de 1964), con un facsimil en la página opuesta, pág. 24

10. Hernández Balaguer, "Esteban Salas y el primer impreso hecho en Santiago de Cuba", **Revista de la Universidad de Oriente** (Santiago de Cuba), 1/2 (Marzo de 1962), págs. 32-39. Respecto al prematuramente fallecido Hernández Balaguer (La Habana, 1928,1966) véase Edgardo Martín, **Panorama histórico de la música en Cuba**, p. 171. En el Segundo Encuentro de Investigadores Musicales (Septiembre 23 al 25, de 1976), en Bailén, provincia de Pinar del Río, Virtudes Feliú leyó una ponencia sobre "Pablo Hernández Balaguer, Investigador cubano", Hilario González leyó un comunicado sobre "Esteban Salas, músico y poeta". Véase **Música**, publicada por la Casa de las Américas, 3a. y G. Vedado, La Habana, Cuba, Boletín No. 61 (Nov.-Dic. 1976, p. 32). Véase también en el mismo número "Una Revista de Música", p. 35, que califica a **Heterofonía** y a su editora con los más altos conceptos.



SILVESTRE REVUELTAS

Por SOPHIE CHEINER

Madame Sophie Cheiner, cuya labor en pro de la cultura musical francesa en México, en relación con el aprovechamiento que de ella puedan derivar los mexicanos, no ha tenido par entre nosotros, ha sido una enamorada de la obra de Silvestre Revueltas. En el primer número de la revista del Instituto Francés de América Latina —Revue de l'IFAL—, que Marceau Pivert fundara en 1945, se publicó en francés el artículo que transcribimos hoy, traducido al español. Desde entonces han pasado 32 años. Madame Cheiner había llegado a México dos años antes, pero ya colaboraba estrechamente en el Instituto que fundaran aquí el Dr. Rivet y el propio Pivert en 1943. Creemos que se trata de uno de los mejores artículos periodísticos que sobre el autor de "Horas de Junio" se han escrito en México. Su vigencia es palpable y no dejan de sorprender sus rasgos proféticos. (La Redacción).

Algunos meses después de mi llegada a México tuve ocasión de escuchar por primera vez una obra de Silvestre Revueltas —compositor vigoroso y extraordinariamente original. Era el año de 1943 y Erich Kleiber dirigía en Bellas Artes "Redes" del compositor mexicano— música compuesta por él en 1935 para la película del mismo nombre. La potencia excepcional, la sorprendente intensidad de este poema sinfónico, cuyo autor era desconocido para mí, me impresionaron súbitamente, dejándome confusa... Sonidos y colores se mezclaban en forma tan expresiva que traían a la mente evocaciones desconcertantes de aquella extraña divinidad de las leyendas mayas: "Kukulcan", doble personificación del viento y de la estrella del sur. Las gratas melodías de *Redes* podían también transportarlo a uno a los tiempos heroicos de Netzahualcōyotl, el maravilloso poeta de Texcoco, cuya corte abundaba en toda clase de riquezas materiales y espirituales.

Al día siguiente de esta velada me precipité a los repertorios de música para conocer mejor al autor, pero ¡oh sorpresa! Aparte de un "Allegro" y

una "Canción" en ediciones Fischer, ninguna otra obra de Revueltas se hallaba editada. En un mundo donde pululan los editores y donde las vitrinas de las tiendas de música exponen innumerables partituras de dudoso valor, o francamente mediocres, al lado de obras maestras clásicas, Revueltas no había hallado aún su lugar.

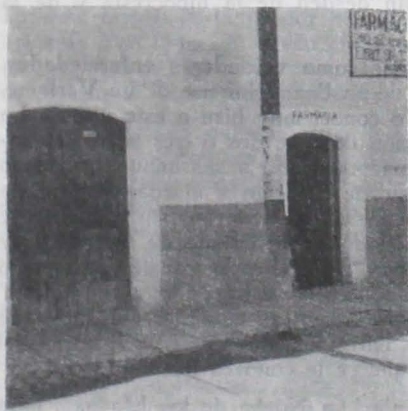
La historia se repite. Rameau sólo alcanzó reconocimiento después de los 62 años de edad. Debussy y Ravel no podían obtener el Premio de Roma. Mozart fue a parar a la fosa común. Schubert vivió en la más terrible miseria... Sin contar las falsificaciones de ciertos editores que, a espaldas de los compositores, se permitían agregar a ciertas obras títulos de sus conveniencias. Decididamente la inteligencia humana, el sentido artístico de las "élites" oficiales y la generosa solidaridad fraternal hacia las almas atormentadas por dones excepcionales —aunque demasiado originales—, tienen todavía un largo camino que recorrer...

Poco se sabe de Revueltas: de su vida, de los ambientes donde se desarrolló su personalidad artística, de sus luchas, de sus desesperaciones.

En la noche del 31 de diciembre de 1899, cuando las campanas de la pequeña iglesia de Santiago Papatziaro (Durango) sonaban la media noche, al acompañamiento de las tradicionales explosiones de cohetes y la alegre gritería infantil, vino al mundo José Silvestre Revueltas, como primogénito de una joven pareja de comerciantes.

Muy pronto reveló el niño un gran interés por la música, y sobre todo, por el violín. Al cumplir 5 años sus padres lo pusieron en manos de un modesto profesor. Dos años después el niño se divertía y admiraba a los santiaguenses, tocando su instrumento en las veladas nocturnas.

Pronto los padres de Revueltas tuvieron que abandonar aquel pueblo. Los negocios del jefe de la familia exigían cambios y la familia crecía y crecía: once creaturas siguieron al nacimiento de José Silvestre.



Casa donde nació Revueltas



El "zócalo" de Santiago, con el busto del compositor.

Hasta la edad de 18 años el joven primogénito sólo pensaba en su carrera artística de violinista. Fue hasta entonces cuando entró en el dominio de la composición; pero, en realidad, no tomaba en serio los pequeños "garabatos" que escribía para el piano, o para piano y violín, o para piano y violoncello. En cada trozo indicaba el joven maestro, por escrito, que no autorizaba la publicación de tales ensayos, conservados por él únicamente como recuerdos de impresiones personales. En uno de ellos pueden leerse estas líneas del poeta provenzal Federico Mistral (1830-1914): "¡Ay! Cada vez que nos viene el deseo de resucitar las impresiones de antaño, de volver a contemplar bellos paisajes familiares, ¡cuánta tristeza nos produce tropezarnos con lugares vacuos!"

Como Chabrier, Revueltas se lanzó al estudio de los compositores clásicos y contemporáneos antes de haber adquirido un conocimiento amplio de la teoría musical. Juan Sebastián Bach y Debussy eran sus predilectos.

Solamente en los Estados Unidos se sometió Revueltas al trabajo sistemático. Al hojear sus numerosas partituras, piadosamente liadas y conservadas por su hermana Rosaura, llegamos a la conclusión de que sus verdaderas creaciones proceden de sus 31 años de edad.

Se diría que Revueltas tenía prisa por fijar sobre el papel pautado los íntimos pensamientos que se le desbordaban. Pude ver un cúmulo de partituras en la biblioteca de su hermana —varias de ellas acompañadas de comentarios satíricos del autor. Aun en sus títulos demostró Revueltas un gran sentido del humor. Los "Paisajes" que nos reveló Kleiber el año pasado se llaman, en realidad, *Música para charlar*.

El 5 de octubre de 1945 Silvestre Revueltas abandonó el mundo, en condiciones que revelan su íntima tragedia. En ciertos ambientes se le pinta como un bohemio, casi como un frecuentador de centros nocturnos, donde se entregaba a placeres ilícitos (Un gran desdén de la hipocresía y de la falsa virtud).

Mas tales taras no deben ser tomadas como verdaderas enfermedades, puesto que no impidieron el florecimiento de un Beaudelaire, o de un Verlaine, de un Mussorgsky o de un Glazunov. Yo conocí muy bien a este último. Lo vi encerrarse algunas veces en su habitación durante dos o tres semanas, entregado a la bebida y rehusando absolutamente recibir a sus amigos. Calzado con pesadas botas de hule se metía en su viejo abrigo y alargándose en un diván bebía y dormía, totalmente alejado del mundo exterior; sin preocuparse de sus compromisos, rehusaba trabajar, aislado en un mundo de toxinas y de sueños extraños... Sin embargo Glazunov sigue siendo considerado como uno de los más grandes compositores que Rusia le ha dado al mundo. Y Mussorgsky es un verdadero coloso musical. Según mi entender, no dudo que Silvestre Revueltas sea un día colocado entre los mayores compositores del gran firmamento de la música, una vez que se le conozca bien.

Se cuenta que al término de la película "La Noche de los Mayas", para la que Revueltas compuso la música, los productores decidieron honrar a todos sus colaboradores con un banquete. Silvestre se había ya marchado a su

domicilio. Caminaba solo en medio de la noche, cuando fue alcanzado por sus compañeros, para hacerlo regresar. Profundamente emocionado les dijo: "No estoy acostumbrado a que se ocupen así de mí". Esta corta frase deja traslucir el drama de su vida. ¿Se hallaba realmente tan aislado? Sin embargo, era muy popular entre los músicos mexicanos. Todo mundo se decía "su amigo". ¿Es posible que careciese a tal punto de verdaderos amigos? Corren rumores de que entre aquellos que se vanagloriaban de su amistad, algunos no tenían empacho de incitarlo a la bebida, para aminorar, quizás, sus facultades artísticas. Hace mal pensar en esto. ¿Cómo es posible tal villanía? Existirán, en realidad, pequeños espíritus, "Salieris" celosos y despreciables, en los dominios de la inteligencia y del arte? Pero aunque así fuere, sus cálculos serían siempre anulados por la posteridad. En el caso de Revueltas, pese a su desaparición prematura, el gran compositor mexicano nos deja una rica cosecha que salvará su nombre del olvido y le asegurará un sitio en el panteón internacional de los músicos de todos los tiempos.

Debemos sentirnos especialmente agradecidos a Erich Kleiber por sus esfuerzos en pro de la obra de Revueltas. Se nos asegura que presentará este año *Itinerarios* del gran músico, que datan de 1938.

=====

Su temperamento se adaptaba mejor a las pequeñas formas musicales. Puede uno descubrir toda su originalidad en las *Canciones* con acompañamiento de una orquesta reducida, sobre poesías de García Lorca. El gran poeta español, fusilado por los falangistas en el otoño de 1936, a la edad de 37 años, gozaba de un alto prestigio en toda la América Latina, a través de su "Romancero Gitano" (1928). Rara vez un poeta joven ha sido objeto de una tal admiración entre todos los poetas jóvenes latinoamericanos, de quienes era el ídolo. Era la poesía popular de la España republicana gloriosa, en la que se mezclaban la alegría y la melancolía; la profundidad y la luz; el atractivo de un niño prodigio con la madurez de un hombre de combate. Revueltas se hallaba literalmente impregnado de la obra múltiple del poeta gaditano. Estaban ambos cortados por la misma tijera y nacieron para comprenderse y amarse. Por tanto, el genio de Revueltas estalló en acentos de verdadera ternura, cuando en 1936 compuso su *Homenaje a García Lorca*, en ocasión del asesinato de su amigo por los fascistas.

Igual que los impresionistas franceses, Revueltas se supera a sí mismo al traducir en sonidos los sentimientos expresados en verso por los poetas. Por otra parte, sabe seleccionar los instrumentos musicales adecuados a la interpretación admirable del ambiente que corresponde al tema de la poesía. Esto es especialmente notable en el caso de los paisajes populares y los cuadros campestres que gustaba describir con un pincel musical muy delicado. Tales los trozos titulados *Colorines*, que compuso en 1932; *Caminos* en 1933 y *Janitzio* en el mismo último año. Janitzio es una de las 5 principales islas del Lago de Pátzcuaro, en el Estado de Michoacán, a 434 kilómetros de la capital de México. Se cuenta que Pátzcuaro fue fundada en 1324 por el rey Curátame, descubridor de este sitio maravilloso, situado en medio de una selva salvaje. Era lugar de veraneo de los reyes tarascos. Vasco de Quiroga lo hizo prosperar enormemente en 1524, al organizar a los indios para la producción de su arte popular; es, propiamente hablando, un "lugar de delicias", según el

significado etimológico de su denominación. Revueltas describe la isla de Janitzio en un estilo extremadamente popular, que no es generalmente el suyo.

El *Homenaje a García Lorca* fue compuesto en 1936. En el mismo año en que se le pidió al compositor la música para una película sobre el famoso campesino revolucionario Pancho Villa. Revueltas produce entonces un canto popular que permanecerá en la literatura musical mexicana como la expresión de uno de los aspectos más vigorosos de la revolución agraria. En *Vámonos con Pancho Villa* está condensado extraordinariamente el elemento nacional de su obra.

Planos es considerada como una de sus partituras más bien acabadas. Se estrenó en 1934, bajo la dirección del autor. La versión original de esta obra es para pequeña orquesta. La crítica se dividió considerablemente en lo referente al carácter de la composición. Sus adversarios le achacaban una gran afinidad con Stravinsky. Los otros percibían influencias de Schoenberg... La cuestión no reside en las influencias sufridas por los compositores. No ha habido uno solo, por grande que sea, que haya escapado a alguna influencia. Hay estudios sobre este aspecto en el caso de Ravel. El propio Juan Sebastián Bach, en ocasiones, derivó indiscutiblemente su inspiración de algunos de sus contemporáneos. Lo que importa es la personalidad artística del que toma tales bases como punto de partida; y la forma como le confiere originalidad a la obra influida. Casualmente, Revueltas nos ha dejado su opinión personal sobre este asunto. En 1935 reinstrumentó *Planos* para una orquesta completa y dos pianos. Para los programas de su nueva versión, ejecutada por primera vez en julio de 1935, escribió algunas notas. Al ejecutarse el año pasado la obra volvieron a dividirse las opiniones. Los acordes iniciales y los finales les recordaban a algunos los últimos acordes de las "Bodas" de Stravinsky; sin embargo, ni las notas, ni los intervalos son los mismos. Mas pueda ser que, justamente por esto, haya alguna semejanza. Escribió el autor: "Planos constituye un ensayo de arquitectura funcional que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción que las otras obras del mismo autor. Cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad, tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridades reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión".

Citaremos, finalmente, otras tres piezas características de Revueltas, una de las cuales fue estrenada en un Festival de Compositores Contemporáneos en Nueva York. Se trata de la admirable *Música de Feria*, ejecutada por el Cuarteto Budapest. Y dos ballets: *El Renacuajo Paseador* (1936) y el famoso *La Coronela*, estrenado la noche que murió el compositor (5 de octubre de 1940).

Revueltas no era solamente compositor. Era un violinista distinguido y director de orquesta de talento nato. Materialmente subyugaba y electrizaba a los ejecutantes, fundiéndolos en una sola y pujante personalidad, de la

que él era, a la vez, cerebro y corazón. En 1928 (y hasta 1936) fue subdirector de la Orquesta Sinfónica de México. En el Conservatorio daba clases de música de cámara y de violín y dirigió la orquesta del plantel. A los 20 años de edad había recorrido toda la República como violinista, revelándose ejecutante de gran talento. Su vigorosa técnica y las nítidas sonoridades de su juego se proyectaban directamente en el espíritu de sus auditores.

Por aquellos sus 20 años se trasladó a Chicago, para estudiar con el violinista checo Otakar Sévcik quien, con Leopoldo Auer, formó tantas generaciones de virtuosos. Durante dos años se sometió a la disciplina de este maestro y después regresó a su país, donde realizó una nueva gira de conciertos con gran éxito. Más tarde regresó a los Estados Unidos, donde permaneció trabajando hasta 1928, cuando volvió a su país para tomar parte en la organización de la OSM y establecerse definitivamente en México.

Revuletas fue originario del Estado de Durango —medio camino entre México y Ciudad Juárez. Si uno se dirige hacia Querétaro y Zacatecas, pasa por una región de lagos, riachuelos y colinas, donde se pierde la carretera en sinuosidades infinitas. Desde un valle más amplio se distingue Zacatecas, entre las pendientes del "Bufón" y "La Mala Noche". Al atravesar el próximo pueblo llega uno al tradicional zócalo, frente a la iglesia; pero antes debe pasar por un ruidoso barrio, muy populoso, donde se suceden los hoteles y cantinas y donde se reúnen los obreros de la región. Está uno en Fresnillo*. El Santiago Papasquiáro de nuestro Silvestre Revueltas no se halla muy alejado de este centro típico de la vida laboriosa. Es allí donde vino al mundo una de las personalidades artísticas más brillantes del México contemporáneo. Y allí donde nacieron las primeras languideces y amarguras, las rebeldías y fantasías, las soledades orgullosas, las pasiones e inspiraciones de un gran compositor.

Su obra no le teme al tiempo: posee el colorido, el encanto embriagador y la permanencia tranquila de los paisajes de su tierra natal...

(Traducción de E. Pulido)

LOS JESUITAS Y LA MUSICA DE LA BAJA CALIFORNIA

Por ALFRED E. LEMMON, S.I.

I

Baja California está a una gran distancia de la ciudad de Tenochtitlán, pero es aún mayor la distancia cultural. El padre jesuita Miguel Venegas escribió: "... las dos Naciones que formaron los Imperios de México y del Perú, en las cuales por haber sido grande la unión y sociedad, fueron también

* Tierra natal de Manuel M. Ponce, en 1886. (T).

grandes los frutos de ella en el cultivo de la razón, en las Leyes, en la Milicia, en la Policía, y en las demás ramas del gobierno'.

Por contraste, el mismo padre escribió acerca de las bases del carácter de los bajacalifornianos: "... la estupidez e insensibilidad, la falta de conocimiento, y reflexión, la inconstancia, y volubilidad de una voluntad y apetitos sin freno, sin luz y aun sin objeto, la pereza y horror a todo trabajo y fatiga, la adhesión perpetua a todo linaje de placer y entretenimiento pueril y brutal, la pusilanimidad y flaqueza de ánimo, y finalmente, la falta miserable de todo lo que forma a los hombres, esto es, racionales, políticos y útiles para sí y para la sociedad"².

Hace muchos años el Barón von Humboldt escribió: "Los naturales de la península que viven fuera del territorio de las misiones son, quizá, entre todos los salvajes, los que están más cerca del estado que se llama de naturaleza. Se pasan los días enteros tendidos boca abajo en la arena, disfrutando del calor que les ha comunicado la reverberación de los rayos del sol. Aborecen toda clase de prendas de ropa, tanto como varias de las tribus que he visto en el Orinoco. Un mono vestido, dice el P. Venegas, le parece menos ridículo a la gente del pueblo en Europa que un indio Californiano con ropa".

Para la dificultad extrema de cultivar esta gente, la Compañía de Jesús envió algunos de los mejores misioneros. El historiador Miguel León-Portilla, en su libro *Recuerdos de Francisco Xavier Clavijero. Su Vida y Su Obra*, observó que "figuras tan extraordinarias como Salvatierra, Kino, Ugarte, y Piccolo, habían emprendido la transformación pacífica de ese país de hombres menesterosos"⁴. Antes de la expulsión de los jesuitas, misioneros como el P. Sebastián Santiago, catedrático de Bellas Artes⁵, y el P. Juan Bautista Luyando de la "familia nobilísima y descendiente del primer caballero que fundó en México la Compañía de Jesús", estuvieron trabajando en la Baja California⁶. En la transformación de la península y sus habitantes los padres eran "padre, médico, labrador y oficial de todas las artes"⁷. Cuando salieron en el año de 1768⁸, se suscitó entre los Californicos, "... un lamentar y llorar tan sincero que no sólo quedé conmovido hasta las lágrimas en aquel instante, sino durante todo el camino hasta Loreto..."⁹.

Frases como "con bárbara inhumanidad" se encuentran en los libros y documentos de los padres¹⁰. Pero, al mismo tiempo, existen párrafos como: "En el mes siguiente queriendo el padre Salvatierra dar a los neófitos y catecúmenos en la fiesta de Corpus una alta idea del sacrosanto misterio de la Eucaristía, reunió en Loreto a los misioneros y celebró allí la fiesta y procesión con toda la majestad y pompa posibles, avivando la fe y devoción de los españoles y excitando la admiración y respeto de los indios, lo cual le dio ocasión de explicarles los motivos de aquella augusta ceremonia y de aquella santa alegría"¹¹.

El padre Villavicencio, en su libro sobre la vida del P. Juan de Ugarte, explicó la importancia de la majestad y la solemnidad para los indios. Escribió lo siguiente: "Para celebrar con cuanta veneración se podía, enseñó a los Indios a leer, y cantar y procuro que aprendiesen a tocar varios instrumentos, para que tocándolos mientras se celebraba el Santo Sacrificio de la

Misa, esta tuviera toda la posible solemnidad, y con este atractivo assistieran a ella los Indios mas gustosos"¹².

Los jesuitas habían usado la música sacra previamente en la evangelización de los indios de Nueva España. Verdaderamente, en el Colegio de San Gregorio, de la Ciudad de México, la música sacra fué muy importante para la buena educación de los indios. Se encuentran muchos documentos, como el siguiente: "... todo cuidado en la escuela de los niños, donde aprenden a leer, y escribir y seles enseña la doctrina Christiana. Solicitando que se pudiese en ella un Hermano aplicado y zeloso para la buena crianza dela juventud. Ni fue menos su diligencia en promover la escuela del Canto eclesiastico, que avia descaído mucho; por que haciendo traer buenos Maestros de Musica, y proveyendo la escuela detodo genero de instrumentos, hazia que se exercitassen todas las dias sus colegiales, en tocarlos y en aprender el canto eclesiástico. A su buena diligeneçia deben muchas Iglesias de los Pueblos del Arzobispado el tener buenos organistas, cantores, y Maestros de Musica, que se criaron en San Gregorio, y discipulos en sus Pueblos"¹³.

La Música sacra fue una parte muy importante de la vida eclesiástica y espiritual. El padre Francisco María Piccolo escribió en una carta cómo un grande, viejo hechicero dijo con admiración que la música y la solemnidad "son cosas muy buenas"¹⁴. El padre Venegas observó: "Ya gracias al Señor, rezan en sus Rancherías, la Doctrina de Noche, antes de acostarse, y cantar en el tono Californico tres veces el Bendito..."¹⁵.

Este ejemplo es importante para los etnomusicólogos. El tecnicismo "tono Californico" es una indicación de un sistema de organización musical, además de la que los misioneros encontraron en Nueva España o en Europa. También, dijo que los indios lo recibieron en las rancherías cantando el Bendito¹⁶. Comentó que en Loreto "hay escuela de leer y escribir y de canto eclesiástico"¹⁷. Finalmente, escribió: "Todos los domingos salen alrededor del pueblo, cantando la doctrina en procesión, hasta volver a la iglesia, donde se les predica. En Loreto, se hace también lo mismo, los sábados en castellano para la gente del Presidio, concluyendo con platica y ejemplo y Salve. Celebranse con cuanta solemnidad es posible, las fiestas del Santo titular, la de Navidad, la de Corpus y las dos Pascuas, que segun el Ritual Romano, se solemnizan con los bautismos. En estos andan fugitivos por los delitos y se les permiten alegrías, danzas y juegos decentes. En la Semana Santa se convocan a la cabecera todas las rancherías, y el Padre, con los cantores enseñando en Loretto, hace todos los Oficios devotisimos de aquellos santos días"¹⁸.

Los escritos del P. Clavijero informan de los conocimientos que adquieren por medio de la vida musical. Este humanista escribió de la capital de cada misión, donde residía el misionero, lo siguiente: "Cada iglesia tenia su capilla de musica, y en cada mision habia una escoleta en donde algunos niños aprendian a cantar y tocar algun instrumentos, como arpa, violin, violon y otras.

Diariamente decia misa el misionero, y la oian todos los que se hallaban en el. En la misma iglesia repasaba la doctrina cristiana y cantaban en ala-

banza de Dios y de la santísima Virgen un cantico que los Españoles llamaron Alabando porque comienza con esta palabra"¹⁹.

El P. Jaime Bravo informó que "Todos los Domingos por la tarde sale la doctrina de los niños españoles de esta Iglesia y cantando las oraciones van al Pueblo"²⁰.

De los otros lugares de la misión, el padre Clavijero observó: "... Repasaban por la mañana la doctrina cristiana, rezaban algunas oraciones y cantaban el alabado; después se iban al bosque a buscar su sustento, y cuando volvían a la tarde cantaban la letanía antes de irse a descansar"²¹.

Los indios ayudaron a construir las iglesias y casas de los padres²². En una instancia, la música era muy importante para la construcción de la iglesia del P. Pedro de Ugarte en la población que llevaba el nombre de Liguig: "Encontró el Padre Pedro de Ugarte a sus indios quietos y sin recelo; aunque por mucho tiempo no tuvo en su hospedaje mas albergue que la sombra de los mezquites al principio, y después unas cabañas de enramada, mientras se dispuso la Capilla y corta vivienda de adobes. Aun a estos era menester engañar para acostumbrarlos a algun trabajo; ya apostaba con ellos a quien mas presto arrancaba mezquites y arbolillos; ya ofrecía premios a quien sacase mas tierra; baste decir, que para formar los adobes, haciendose niño con los niños, los convidaba a jugar con tierra y bailar sobre de lodo. Descalzabase el Padre y entraba a pisarlo; entraban también con el los muchachos; empujaba la danza, saltaban y bailaban sobre el lodo, y el Padre con ellos; cantaba el Padre, estando contentisimo, saltando a competencia y batiendo el Padre y pisando el lodo por varias partes, hasta el tiempo de la merienda. Así pudo disponer su pobre casa e Iglesia, cuya dedicación se hizo con asistencia de los otros Padres"²³.

Algunos de los padres jesuitas fueron músicos. Por ejemplo, el padre Nicolás Tamaral fue músico y organista²⁴. El padre Baegert escribió: "En alguna Iglesia podía escucharse un canto harto agradable; hermosas letanias Lauretanas, misas, etc. Este arte fue introducido en California, principalmente, por el P. Xaverius Bischoff, del Condado de Glatz, en Bohemia, y el P. Petrus Nascimben, un veneciano, quienes lo enseñaron a los californios de ambos sexos, con incomparables esfuerzos y paciencia"²⁵.

El padre Kino caminaba "hablando con Dios en la oración o cantando salmos e himnos"²⁶. El padre Juan María Salvatierra fue músico excelente. De joven, se distinguía en los estudios de música y recibió una invitación para tocar en presencia de los Reyes²⁷. En su carta de petición al padre General Oliva para ir a las misiones, escribió que "toco el laúd y esto es una gran ayuda"²⁸. Verdaderamente, su aptitud musical fué muy importante, por las observaciones que hizo sobre las danzas: "En una de estas fiestas —dice el padre Salvatierra en una carta— llegué a contar hasta treinta bailes todos diferentes e ingeniosos. En efecto, cada baile imitaba con arte a las acciones de la guerra o de la caza, de la pesca o de la cosecha de sus raíces y frutos silvestres, o de otros ejercicios en que se ocupaban entre año. En uno de estos alegrones quisieron que bailara el padre, y se rodearon a pedirselo todos a un tiempo con la mayor instancia. Levantose del suelo, donde estaba sentado, el padre Salvatierra, y entrando a la rueda de los danzantes, bailo buen rato con ellos una pieza que en su lengua llaman nimbé. Fue general el ju-

bileo de los hijos al ver bailar a su padre, y no fue menos la admiración de que supiese bailar tan bien como ellos"²⁹.

Su descripción del Baile del Mico es un asunto curioso para la etnografía de Baja California. Escribió lo siguiente: "*Es a saber, que va corriendo ese baile hasta la ultima punta de California o San Lucas, y no se sabe adonde empieza, por lo tocante a tierras del Norte, y corre con cabecitas de pájaros y animalitos y plumas varias de pajaros que de cada tierra, y si hay otra curiosidad, viene corriendo con las prendas del mico. De suerte que las rancherías del Norte caminan una o dos jornadas y entregan estas prendas del mico a otras rancherías mas abajo, que reciben los huespedes, presentandoles muchas bales, grandes como fuentes, de sus semillas, y bailan las prendas cerros y otros con solemnidad, y después se vuelven los primeros a sus tierras, y los segundos, de este mismo modo, corren con el mico mas abajo, y son recibidos con la misma solemnidad; y asi corren de mano hasta el remate de la tierra, conociendose y conformandose los amistades y aplacandose los pleitos de unas Naciones con otras. De donde esta noticia de los cuchillos que corrian los años antecedentes me hicieron entrar en sospecha que quiza esto seria cuando estando poblado el Nuevo Méjico en la provincia de Zuñi, de donde quiza pasarian la costa del mar abajo por rescates de unos indios a otros, hasta llegar despues a las prendas del baile que iba a nuestra Loreto Concho; y a ser esto asi, se concluía lo que decian los californios, que por alli, por este trabajo de cuchillos, entendian ser una tierra sola"³⁰.*

Este baile era como embajada de paz de unas tribus a otras. En su descripción de las insurrecciones de los indios en Baja California el padre Taraval describió cómo los indios hacían procesiones con la santa cruz y cantaban las letanías y pedían el Padre Visitador que permitiera a los misioneros regresar³¹. Su descripción de este hecho le recordó el baile del Mico.

El libro del padre Baegert contiene referencias a algunas canciones y bailes. Por ejemplo, describió lo siguiente: "*También tienen sus canciones que llaman ambera didi, y sus danzas que llaman agenari. Su canto solo consiste en cuchicheos y exclamaciones inarticuladas, sin sentido preciso, que cada quien entona como le da la gana, para expresar su alegría y contento por que ni su idioma, ni su inteligencia, permiten una verdadera poesía rimada. Y la danza que siempre acompaña a estas canciones, no es mas que un extraño y absurdo gesticular, brincar y marchar; un ridiculo caminar hacia adelante, hacia atras y en círculos"³².*

(Continuará)



FRANZ LISZT

Por SOHPIE CHEINER

I I

¿COMO DESCUBRIO LISZT EL ARTE MUSICAL?

Para esto tendremos que hablar de la infancia del gran artista, cuyo pasaje por la tierra dejó rica cosecha en el campo de la música. Para comprender mejor su gran personalidad, un conocimiento de sus antecedentes es casi *sine qua non*.

Su padre ADAN LISZT fue educado en la escuela de los Hermanos Mínimos (orden religiosa de San Francisco de Paula — estancia que le marcó con un sello indeleble. De allí proviene la inclinación de Adán Liszt hacia creencias místicas heredadas por su hijo Franz. De su padre heredó Franz, así mismo, la sensibilidad musical, pues con los Hermanos Mínimos aprendió aquel a tocar el violín y a cantar en el coro de los religiosos.

Su primer empleo lo obtuvo Adán Liszt en las oficinas de los príncipes de Esterhazy, gente de fortuna inmensa que les permitía satisfacer su gran amor por las artes en toda su diversidad... Los príncipes de Esterhazy poseían valiosísimas galerías de pintura; un gran jardín botánico; en sus palacios construían teatros líricos y salas de conciertos, donde se podía escuchar lo más selecto de estas artes. La prodigalidad de los príncipes de Esterhazy era proverbial.

En 1810 Adán Liszt conoció en Viena a una joven, hija de un panadero de Krems, que trabajaba como camarera en casas de ricos vieneses. Ana Lager (1791-1866) no era fea; poseía una voz agradable y buen oído. Adán Liszt le ofreció matrimonio y en 1811 la joven pareja tuvo a su primer hijo, que bautizó con el nombre de Franz. Desde muy temprana edad el chico reveló gran afición por la música y su primer maestro fue su propio padre. Los adelantos rápidos del niño le permitieron en pocos meses tocar en el palacio del conde Casimiro de Esterhazy. El éxito obtenido hizo que su padre se decidiera a llevarlo sin tardanza a Viena, donde confió sus estudios pianísticos a Czerny (1791-1857) y los de teoría a Salieri (1750-1825).

Poco después planeó Adán Liszt llevar a su hijo a París, tratando de lograr allí lo que Leopoldo Mozart obtuvo para su hijo Wolfgang Amadeus (1756-1791). Provisto de una importante recomendación del Príncipe de Metternich-Winnburg (1773-1859), ex-embajador de Austria en Francia (de 1806 a 1809 y Canciller de su país), Adán Liszt se fue a ver a Luigi Cherubini (1760-1824), director, por aquel entonces, del nuevo Conservatorio Nacional

de la capital gala. Cherubini debía su situación en París a su amistad con Boieuldieu (1775-1834); sin embargo, les cerraba las puertas del Conservatorio a todos los de fuera, so pretexto de falta de cupo en esta honorable institución para elementos extranjeros. Uno se pregunta ¿por qué tanto rigor y malevolencia? ¿Qué temía Cherubini? Sus obras obtienen gran éxito. Beethoven y Haydn lo admiraban; la princesa de Chimay —ex madame Tallien— le encargó una Misa de Santa Cecilia (1809) que fue muy aplaudida. En 1814 Cherubini fue nombrado Superintendente de la Música del Rey y Director de la Capilla Real... Su influencia era mundial, puesto que llegaba hasta Rusia. Se alababan grandemente sus ideas pedagógicas y teóricas que hubieran merecido, según los conocedores, un estudio especial. Para un décimo hijo de un modestísimo músico, era indudablemente mucho honor haber logrado una situación tal. Se comprende aún menos aquella avinagrada actitud hacia quienes se hallaban en los albores de la difícil carrera artística. Basta recordar el humorístico episodio y el altercado entre Cherubini y el joven Berlioz, provocado por desobediencia del rebelde alumno que se permitió introducirse en la biblioteca del Conservatorio por una entrada prohibida y fuera del tiempo autorizado. Al tomar nota del acto, Cherubini se presentó en persona a la Biblioteca para echarlo fuera, corriendo tras el criminal muchacho al derredor de la gran mesa, sin llegar a alcanzarlo y provocando la hilaridad de toda la concurrencia.

Un notable retrato de Cherubini fue realizado por el pintor Horace Vernet (se encuentra en el Conservatorio de París). Es una admirable reproducción de la áspera figura del músico. ¡Qué magnífico modelo para el rostro del "Caballero Avaro" que el gran Stanislavsky reprodujo con tanta dificultad, cuando creó este papel! He aquí el precio que Stanislavsky tuvo que pagar por haberse descuidado del arte lírico y sus conveniencias.

Pero volvamos al acto poco caballeroso de Cherubini para con el niño Liszt. El padre de éste se apresuró a llevarlo de gira por Suiza e Inglaterra, mientras que nuestro buen florentino de Luigi siguió componiendo excelentes obras religiosas, óperas, sinfonías y cuartetos. Sin embargo, mal conoceríamos a Cherubini si pensáramos que con arrojar a la calle al niño Liszt había puesto fin al asunto. Y tampoco conoceríamos bien al padre del niño si pensáramos que aceptó con facilidad su derrota. ¡Por falta de iniciativas no quedaba! Conoció Adán a *Fernando Paer* (compositor italiano, nacido en Parma en 1771, muerto en París en 1839 y Director por aquel entonces, de la Ópera Cómica de París) y le llevó una ópera titulada "El Castillo del Amor" que compuso en colaboración con Franz. La obra gustó a Paer y fue montada con éxito en la Ópera Cómica (!!!).

¡No faltaba más! Sólo desconociendo a Cherubini podríamos creer que se iba a cruzar de brazos y a admitir tales anomalías. Después de la tercera representación la partitura y las particellas de la obra desaparecieron misteriosamente, sin dejar huella.

Pero algún día tendría que presentarse la revancha. Y esta vez sería Berlioz el autor. Entre los requiem de aquella época, uno de los mejor logrados era, indudablemente, el de Cherubini, que compuso para los funerales del Duque de Berry en 1816. Berlioz dice que en esta obra, Cherubini alcanzó las más misteriosas profundidades de la meditación cristiana. Sin embargo, cuando en 1837 murió el general Damremont la obra fúnebre le fue encomen-

dada a Berlioz, pues el acto requería un enorme número de ejecutantes. Sólo para el *Tuba Mirum*, por ejemplo, se necesitaban 4 orquestas con metales suplementarios, que clamaban a los cuatro puntos cardinales, llamando a todos los difuntos para la reunión suprema del juicio final, acompañados de todo un ejército de timbaleros. La obra estremeció al oyente por la fuerza de su expresión.

El requiem, que es misa de difuntos, ofrece muchas posibilidades para la expresión dramática. Desde el siglo XVI se desarrollaba con polifonía vocal. Los principales compositores eran Févin, Pierre de la Rue, Morales, Guerrero, Lassus, Palestrina, Victoria, etc. A partir del siglo XVII el Requiem fue convirtiéndose en Cantata Fúnebre y más adelante en Oratorio. En el XVIII se ensanchó la forma y en el XIX perdió su carácter litúrgico.

El *Requiem* de Berlioz, conocido también como *Gran Misa de Difuntos*, resultó notable por la potencia de su sentimiento dramático y por la suntuosidad de su escritura orquestal.

El episodio vivido por el niño Liszt en su primera visita a París no fue único. Conocemos otros casos aun más tristes e incomprensibles. Al repasar mentalmente el incidente con Cherubini, que forzó a Adán Liszt a alejar a su hijo del poco grato ambiente musical parisino, y llevarlo de gira por Suiza e Inglaterra, nos preguntamos cuántos perniciosos Cherubinis han existido y siguen existiendo en el mundo para privarnos, con su mesquina conducta, de valiosos elementos artísticos. A la muerte de Cherubini, Franz Liszt tenía 31 años y su nombre brillaba ya en el firmamento musical, como joya de primera magnitud.

El 29 de agosto de 1827, Adán Liszt murió en Boulogne-sur-Mer, dejando a su hijo de 16 años como único sostén de la familia. Franz se vio obligado entonces a dar clases —una de las cuales le tocó en casa del Conde de Saint-Cricq. Habiéndose enamorado de su discípula, hija del Conde, este le arroja a la calle. Desesperado, piensa Liszt en volverse monje, pero su confesor, el abate Bardin, excelente músico, logra que desista el joven de tan descabellado propósito.

LISZT EN RUSIA

Liszt viaja por primera vez a Rusia en la primavera de 1842, después de una triunfal gira por Alemania. Sale en una carroza que se transforma fácilmente en habitación, salón, comedor o recámara. Lleva a su servicio dos hombres para afeitarlo y anudar sus 360 corbatas...

Una multitud de admiradores le siguen de ciudad en ciudad.

En Rusia, Liszt inicia su gira en *Kiev*, capital de Ucrania. Desde la ventana de su habitación del hotel, percibe el tañido de las campanas de San Basilio y las campanillas bizantinas de sus otras 360 iglesias.

Rusia, y en particular Ucrania, fueron siempre un gran atractivo para el extranjero. Sus riquezas naturales, la sensibilidad de su pueblo, su proverbial hospitalidad, atraían al forastero como imán.

Recordemos las impresiones que allí vivieron *Balzac* y *Berlioz*, por no citar más que estos dos nombres tan importantes en la literatura y el arte franceses. No debe sorprendernos, pues, que Liszt regresara a Rusia en 1847. En *Kiev* conoce a la princesa *Carolina de Sajn-Wittgenstein*, amiga íntima de *María Potoka* (amiga y protectora de Chopin). El papel de la princesa

de Wittgenstein será muy importante en la vida de Liszt. Casada con un oficial ruso de la alta nobleza, vivía separada de él con su pequeña hijita de diez años. La princesa no era bella. En su tipo oriental fulguraban sus ojos de tártara. Fumaba puro y pipa. Dominaba el francés y el inglés a la perfección. Era hija única del rico terrateniente Ivanovski, hipocondríaco, pero muy inteligente y excelente latinista. La princesa Carolina heredó de su padre una propiedad inmensa en el Estado de Woróñesh, Polonia, entre Kiev y Odesa. Amante de la música, logró formar con su servidumbre un coro que hacía acompañar por una orquesta de Balaláyek. Es sabido que el campesino ruso tiene buen oído y buena voz. Con su innata sensibilidad emocionaba a quienes escuchaban sus canciones.

No pocas obras le dedicó Liszt a la princesa Carolina. Por la dedicatoria de cada una es fácil deducir el lugar que ella ocupaba en su vida: "A la que hizo del sacrificio su felicidad". "A la compañera de mi vida". "A la que fue firmamento de mi pensamiento y cielo de mi alma". "A Jeanne Elisabeth Carolyne de Sayn".

Entre las obras de Liszt su "Huída de un Festín" nos parece una de las más inspiradas: bajo la forma de polonesa reprodujo el retrato musical de Carolina de Sayn.

FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS JOVENES

ROCIO SANZ

Fecha Obras y Actividades

- 1953 Se traslada a México procedente de Costa Rica, su país natal. Ingresa al Conservatorio. Estudios con Blas Galindo y Jiménez Mabarak.
- 1958 2 Corales sobre poemas de Neruda.
- 1959 Suite de Ballet para Orquesta. Música para "Pastores de la Ciudad" de Emilio Carballido. Tres Canciones (poemas C.L. Sáenz)
- 1960 Música para teatro infantil.
- 1961 Música para "La excepción y la "Regla" de Brecht.
- Seis Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz para Coro Mixto.
- 1962 4 piezas para quinteto de alientos. Música para una obra de Alarcón. 5 Canciones infantiles.
- Música para varias obras teatrales.
- 1963 Música para "Macbeth" de Shakespeare.

Estrenos, Ediciones, Grabaciones

- Sala Ponce. Coro de Madrigalistas.
- Orq. de Bellas Artes. Dir. Fco. Savin. Ed. Revista "La Palabra y el Hombre". Reedición Serie Ficción Univ. Veracruz.
- Maritza Alemán y Salvador Ochoa. Teatro del Bosque. Dir. López Mirnau. Festival Dramático. Sala Villaurrutia. Dir. Eduardo Mata de Alba. Casa del Lago Dir. Héctor Mendoza. Disco Voz Viva de México, UNAM.
- Quinteto Clásico de alientos. Casa del Lago. Dir. Héctor Mendoza. Ed. Mus. Moscú (1971). Estreno Costa Rica.
- Sala Villaurrutia y Teatro J.R. Romero. Jalapa, Veracruz, Dir. M.A. Montero.

- Música para "Mandrágora" de Maquiavelo.
Música para otra obra de Brecht.
Música para "La Tempestad" (Shakespeare).
- 1965 Música para la película "La Sunamita".
Becada por el Gob. de la URSS.
Sonata para Flauta y Piano y 3 Canciones en transc. para cello y piano.
- 1967 Música para "Los Aeronautas de Magaña".
Música para "Ronda de la Hechizada" de Argüelles.
- 1968 Música para "Imagen 68" (cine doc.)
Música Concreta para el documental "Manicomio".
Música concreta para el documental "Figurillas de Jaina".
- 1970 Dos Canciones (Darío y Brecht).
- 1971 Cantata a la Independencia (PRIMER PREMIO EN EL CONCURSO DEL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE COSTA RICA).
Música para el cine doc. "Palenque" y "Juegos de Arcillas".
- 1972 5 Canciones del Verano.
- 1973 Montaje Sonoro para el ballet "El Forastero".
- 1972 2 Danzas Breves para cuarteto de cuerda.
- 1973 Montaje sonoro para el ballet "El Forastero".
Música electrónica original para el ballet "Letanía Erótica para la Paz".
- 1975 9 Canciones para niños (poemas de la compositora).
5 Canciones de la Noche (poemas de la compositora).
- 1976 5 Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. PREMIO UNICO EN EL CONCURSO CORAL NAVIDEÑO SAN JOSE DE COSTA RICA.
- Jalapa, Veracruz, Dir. Jorge Godoy.
Casa del Lago. Dir. Héctor Mendoza.
Teatro Hidalgo, Dir. José Solé.
- 3er. Premio en el I Conc. de Cine Exp.
- Conserv. Chaikovski de Moscú (1966).
Sala Jiménez Rueda. Dir. José Solé.
- Teatro Xola. Dir. J. José Gurriola.
en diversos cines de México (1969).
- Cine Latino, México, D. F.
- Sala del Museo de Antropología.
Semanas Cult. Centro Amer.
Auditorio del Cons. Nac. de México.
- Sala del Museo Nac. de Antropología.
Sala Chopin.
- Teatro del Ballet Folklórico.
- 1973 Amsterdam, Holanda.
- Teatro del Ballet Folklórico.
Palacio de Bellas Artes. Dir. López M.
Radio Universidad "El Rincón de los Niños".
- Carnegie Chamber Hall, Nueva York.
- PREMIO UNICO.
Estreno de uno de ellos en la ceremonia de premiación.

EL ARPA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Por MARIA ROSA CALVO-MANZANO

Como norma, se podía aplicar para el empleo de la glosa y su construcción toda clase de ornamentos armónicamente analizables, y muy adecuados para emplearse en las pausas cadenciales o puentes y codas, de cuyo principio se amplió, generalizándose a usarlo como relleno de figuraciones largas, y, en definitiva, pasó a emplearse como necesidad de adorno. Partiendo de un estilo polifónico, donde es fundamental resaltar el discurso de las voces con todo interés, no hay que olvidar que están presentadas en un contrapunto esquelético-armónico, y que el arte del instrumentista radica, precisamente, en rellenar estas voces con el más elegante y gracioso estilo interpretativo. Piénsese que el valor de las figuraciones empleadas por lo general, no duran, salvo en el órgano, las partes indicadas, y estos espacios vacíos hay que llenarlos con adornos, que sin desvirtuar el original, (detalle del que se quejaba enérgicamente Bermudo) le den "Gracia y donaire", definición muy típicamente española.

La glosa no es un ornamento privativo de una voz melódica, que en esta música no existe, sino que se debe emplear por igual en todas las voces, aunque el movimiento de figuraciones y notas pueden distraer por un momento, ofreciendo auditivamente un cierto sentido melódico; por eso, empleándolo por igual en todas las voces, se evita provocar la sensación de una melodía acompañada que destruiría la polifonía. Por el contrario, será más contrapuntístico empleándolo en todas las voces por igual, es decir, con un criterio imitativo.

Sin embargo, no debemos ornamentar con figuraciones excesivamente rápidas que destruyen el carácter general de la obra, sino que, por el contrario, la ornamentación debe someterse siempre al sentido musical y rítmico de la obra.

En caso de reiteración o de hacerse repeticiones, se deben dejar las glosas u ornamentos más brillantes para la última vez que aparezca el tema, siempre y cuando se empleen exclusivamente las figuraciones que quedan advertidas en las reglas anteriormente expuestas. Aquí también es aconsejable estudiar la partitura en sus fuentes, dado que algo que emplean muy frecuentemente los revisadores es la disminución de valores. Idea plausible que ayuda a mejor comprender la polifonía, pues no hay que equivocarse el empleo de valores largos en la escritura original con la idea de que quisieran más lenta la ejecución, pues la escritura obedece a otras necesidades completamente ajenas a la misma música. A este respecto tiene frases muy sabrosas L. de Milán.

El arpeggio es una manera de ornamentación, y como tal, se hará lento o rápido según el carácter de la obra, pero siempre sobre el tiempo, nunca anticipadamente; es decir, hacer coincidir la nota grave del acorde con la caída de la parte y, a continuación, el resto del arpeggiado. También se puede emplear el despliegue del acorde completo o parcialmente.

Ser capaces de improvisar sobre la marcha y en pleno concierto era el mayor prurito de los intérpretes, con lo que de antemano contaban los propios compositores.

Digamos que la glosa es una improvisación cadencial en la que se puede, además, emplear la alteración rítmica (que dará una mayor impresión improvisadora), siempre y cuando la caída de cada compás no esté alterada, mientras que en los quiebros y redobles el ritmo es más exacto, si bien unas y otros se pueden emplear en cualquier momento de la obra, donde ésta lo pida, y, asimismo, en cualquier parte del compás donde, naturalmente, también tengan interés. Aunque estos últimos son más aconsejables para codas y finales cadenciales o conclusivos.

La libertad que el compositor concede al intérprete en esta época es plena. La improvisación es algo consustancial al intérprete que casi el autor exige de la fantasía del mismo.

Todo el interés de la interpretación radicaba en esas prácticas hechas "in promptu", que si en el siglo XVI fueron vitales no dejaron de ser menos importantes en otros períodos de la historia de la música. Uno de los fundamentos que apoyaba esta necesidad es la falta de expresión en el fraseo, trazado siempre en grandes períodos que se hacían en una misma dinámica y sólo se cambiaban radicalmente y de repente en algún claro que diera tiempo a variar de registro (muy escasos aún en el XVI, en los instrumentos de tecla). Esto dió lugar a la interpretación de los pasos del fuerte al piano y viceversa, ya que tampoco se podían hacer intermedios, lo que dió origen al famoso "eco". Pero pasemos ésto un poco por alto, dado que no se trata de imitar a ningún instrumento, sino de aprovechar al máximo las posibilidades del que nos ocupa, si bien fueron tantos y tan importantes los instrumentistas de tecla en el XVI que no se puede por menos que pensar un poco en el teclado como patrón. Teorías en estudio, sobre el rodillo que se accionaba con la rodilla, nos darían entrada a la posibilidad de graduaciones transitorias entre matices distintos, pero esto hay que admitirlo con cierta reserva y prudencia.

Otra acepción de la palabra "glosa", es "Variación", muy confundida con la glosa en sí, dado que "Glosa" no es ni más ni menos que una variante de un tema a consecuencia de su adorno, de lo cual deducimos que si variación, que es en definitiva el significado segundo de la palabra glosa, es una variante de un tema, la glosa puede ser muy bien este tema variado con unos adornos, que en vez de dejarlos al capricho del intérprete es el propio compositor quien escribe los que desea se ejecuten. También se llamó, hasta finales del XVII, "Diferencias" a las "Variaciones", muy usado por Narváez y Millán, es decir por los vihuelistas, así como los clavecinistas prefieren la palabra "Glosa". De aquí tomamos una buena escuela para ver las ornamentaciones.

Un anticipo de los ornamentos barrocos los encontramos en España, en el siglo XVI, en la obra de Tomás de Santa María "Arte de Tañer Fantasía". Sólo que en esta época, si bien se tratan los ornamentos sobre el tiempo, es decir, al dar, sin embargo se empieza con la nota real, en contra de la superior que haría su aparición más tarde en el barroco; y ya Tomás de Santa María apunta como novedad, aunque muy vagamente, el deslizamiento de la nota superior hacia la real.

(Continuará)

CON JORGE VELAZCO

Por ESPERANZA PULIDO



Pasaron varios años antes de volver a tener noticias de Jorge Velazco. Sabía que era un muchacho en extremo trabajador y que había pertenecido a la tercera generación de alumnos de Antonio Gomezanda. Volví a encontrarlo, tocando una Sonata para Violín y Piano de Busoni, con Manuel Enriquez —música difícil, de la que salieron ambos airosos. No mucho tiempo después me dijeron que Jorge había abandonado su trabajo de legisperito en Difusión Cultural de la UNAM, para dedicarse de lleno a la investigación musical, con tiempo completo. Eligió a Charles Ives y a su bienamado Ferruccio Busoni para tan nueva actividad. Del primero tradujo y comentó *Ensayo ante una Sonata* y de Busoni comenzó por la voluminosa biografía que del pianista-mopositor escribiera el musicógrafo inglés Joseph Dent, para proseguir con los *Escritos y Ensayos* del propio Busoni. Especialmente la primera y la última de estas obras revelaron a Velazco como musicólogo cuajado de latentes perspectivas. La espléndida Biblioteca de Música del Lincoln Center de nueva York le brindó cuanto de Ives existe y la no menos opulenta de Berlín lo puso en contacto con el alma de Busoni.

Hasta entonces todo marchaba viento en popa; pero a Jorge Velazco le agradaba más interpretar la obra musical de los grandes compositores, que sus escritos autobiográficos o autocríticos. Sintiendo con el talento y la fibra necesarios para enfrentarse a una orquesta sinfónica y descifrar partituras orquestales, fue a Berlín, donde tuvo la suerte de asistir a un ensayo de von Karajan con la Filarmónica de aquella porción occidental de la otrora capital de Alemania. Al término del ensayo, Jorge se dio ánimos para presentarse con el maestro y tuvo la suerte de caerle bien. Obviamente la simpatía

es una extraña corriente esotérica que suele, o no, circular entre dos seres humanos que se conocen por primera vez. Pudo muy bien decirle von Karajan a Jorge: "Sehen Sie meinen Manager" (Vea a mi empresario), como me lo dijo a mí Cage cuando vino con el bailarín Cunningham y le solicité una entrevista. Von Karajan vio el "angel" de Jorge y le permitió seguirle los pasos hasta Salzburgo, para que asistiera a todos los ensayos en el Festival que anualmente se celebra allá (En México ya había tomado Jorge cursos de dirección de orquesta con Francisco Savín y Herrera de la Fuente). ¡Cuánto partido le sacó a este viaje!... Quien le hubiera dicho que von Karajan iba a permitirle dirigir la orquesta de Salzburgo en algunos ensayos de cantantes y aun del propio conjunto. Jorge me lo relató así y yo no tengo por qué dudar. Como tampoco dudo que este año volverá a repetirse la experiencia.

Al regresar a México Jorge hizo "talacha" con las orquestas de provincia que todavía carecen de nombre y fama. Y luego pudo debutar formalmente al frente de la Orquesta universitaria, a la que ha seguido dirigiendo.

Ya tuvo la suerte de realizar una corta gira con la Orquesta Sinfónica de Wyoming (E.U.) en el vecino país del norte. Esta es una orquesta muy profesional, de 105 elementos igualmente profesionales, como se acostumbra por allá. El mes pasado dirigió así mismo la Brooklyn Symphony, en la Sala Netzahualcóyotl de México. Con la de Wyoming programó la Obertura de Nabucco, de Verdi, el Doble Concierto de Brahms, con talentos locales como solistas y "El Sombrero de Tres Picos" de Falla, completo. Una de las obras que dirigió con la de Brooklyn fue la "Sherezada" de Rimsky-Korsakov. Esperaba identificarse con esta orquesta extranjera como fue el caso con la de Wyoming.

Al preguntarle cómo había logrado tales oportunidades, me contestó que la influencia de von Karajan le estaba abriendo puertas. ¡Qué estupenda oportunidad! le dije, felicitándolo. ¡Es verdad que von Karajan es hosco y hermético?

—No puedo avalar estos rumores, también escuchados por mí. Personalmente sólo he recibido amabilidades de su parte. Me sería imposible calificarlo de duro y difícil, puesto que tengo libre acceso a sus ensayos y ni siquiera el menor asomo de dificultades.

—Respecto a sus trabajos de musicología, ¿piensa Jorge proseguirlos?

—Cuando revisó usted en "Heterofonía" las "Escritos y Ensayos" de Busoni que traduje, vaticiné que algún día serían traducidas también las Cartas de Busoni a su esposa Gerda. Pues bien, este año entrarán a prensa dichas cartas. Las va a publicar el Dep. de Coordinación de Humanidades. Espero salgan a tiempo. Mi trabajo está concluido. Con esta publicación se tendrá por primera vez en español todo lo que se sabe acerca de Busoni. Quien desee mayores informes, tendrá que urgar para encontrarlos.

—Andan diciendo por ahí que el "Ensayo ante una sonata" de Ives ya estaba publicado en español antes de la traducción de usted.

—Si, en la revista "Life". Y en la Argentina se publicó otra traducción. La de Life es superior iconográficamente y lleva, además, un ensayo

introdutorio. La Argentina es bastante pobre. De las obras de Busoni no sé que haya ninguna traducción al español; pero aun suponiendo que así fuese ¿qué importa? ¿Acaso Shakespeare ha sido traducido una sola vez al español? Tanto por lo referente a Ives, como a Busoni, yo he traducido directamente del inglés, en el primer caso y del alemán (a veces del italiano) en el segundo.

—Si le auguro un gran triunfo en su carrera de músico, ojalá resulte como lo de las cartas de Gerda...



FEDERICO IBARRA, talentosísimo compositor, estrenó en la Biblioteca Franklin sus "Cinco Canciones de la Noche", compuestas el año pasado. Con esta obra Federico saltó al panteón de los imperecederos, por su virtud y originalidad y potencia expresiva. Eligió poesías de Villaurrutia, J. Emilio Pacheco, J. Ramón Enríquez, Homero Aridjis y Carlos Pellicer. En "Inscripciones II" de Pacheco reveló ser no sólo "efectivista", como abundan los casos, sino detector de una gama sonora de gran riqueza. Con el fragmento de Pellicer tocó cuerdas hondas de la emotividad. El piano arreglado no recibió maltratos, sino incremento de posibilidades. Para el estreno eligió con ojo avisador, a GUILERMINA HIGAREDA —so-

prano-música ya consagrada como nuestra mejor cantante. En la primera parte de este programa MARIA DEL CARMEN HIGAREDA interpretó acertadamente obras de Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Roger Sessions y Rodolfo Halffter.



Guillermina Higareda



Rosa Calvo Manzano
(ver pág. 23)

LIBROS

JEAN ETIENNE MARIE, L'HOMME MUSICAL. Arthaud, Paris, 1976.—El eminente musicólogo y compositor francés Jean Etienne Marie —bien conocido en México— nos envió hace algunos meses su fundamental obra: "El Hombre Musical" que salió de las prensas de la editorial Arthaud a fines del año pasado. Aunque a primera ojeada se le antoje a uno que J. Etienne Marie escribió sólo para los raros especialistas músico-matemáticos, no es exactamente así: una lecura más generalizada y atenta de la 1ª parte de su trabajo nos muestra el espíritu vastamente analítico del autor, dentro de las corrientes generales de la música de nuestros tiempos. En este libro de 359 páginas, ilustrado con 184 ejemplos musicales, 87 cuadros plásticos y otras figuras y 41 láminas, incluyó el autor un organigrama —hors text— que tenemos el gusto de reproducir, por tratarse de un plan presentado por el autor al Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris desde 1969, para una correlación íntima de las técnicas "que constituyen la característica de nuestra época". Creemos que, pese a su valor, el proyecto es demasiado avanzado para los tiempos inciertos e intranquilos que vivimos, cuando los estudiantes interesados en las matemáticas más profundas de la música (ya objeto de inquietudes entre los griegos de la antigüedad) no abundan en la medida requerida por un cambio fundamental de estudios en conservatorios serios y facultades universitarias de música; pero para una mente científica el proyecto debe ser fascinante, tanto desde el punto de vista matemático, como en su relación con el sonido musical que ampara.

Respecto a la obra de Etienne Marie me interesaron las pocas líneas que, a guisa de preámbulo, dedica a los pioneros occidentales de la creación musical contemporánea: la politonalidad de Milhaud, el atonalismo del primer Schoenberg y la ampliación de la tonalidad de Hindemith, quien (este último) habiendo abandonado su obra por la Segunda Guerra Mundial, dejó libres las dos corrientes anteriores "ilustradas, desde entonces, la una por Messiaen y la otra por Boulez... Pero la joven música francesa rechaza el hedonismo* y "vuelve sus ojos hacia la música serial" de Webern, con el que la serie "se convertía en principio de gestación de una obra"**. Puesto que Boulez piensa que el compositor no debería nunca dejarse dominar por sus teorías, se pregunta Marie: "... ¿por qué tanta lógica", según se desprende del análisis de sus obras? "La evolución de Boulez podría describirse como un constante avance de la rigidez y de la libertad". Y así considera que Stockhausen, pese al puesto más acusado que muestra en este terreno, "se mantiene dentro de los estrechos límites que le impone su clasicismo". Reconoce Marie la influencia de Cage sobre estos dominios, cuyo corolario lo sintetiza con esta frase del compositor norteamericano: *El artista ya no compone, sino que le deja libre paso al deseo de su material*

* Doctrina que exalta el placer como principal fin de la existencia. (E.P.)

** Serialismo de todos los parámetros sonoros. (E.P.)

Respecto a los antecedentes de los compositores de la posguerra, considera el autor a Debussy y Bartok como verdaderos eslabones de la cadena que conduce, en Occidente, hacia la música de nuestros días: "sin Debussy no habría un Bartok. Mas este último permite la presencia de Messiaen (y en segunda instancia, la de Boulez). Una tercera etapa existe desde el momento en que un músico hinca con fuerza su rodilla dentro de los valores autóctonos, para enriquecer más o menos considerablemente un lenguaje internacional bien asimilado. "El autor pone a consideración las *Visperas de la Bienaventurada Virgen María* de Monteverdi, para descubrir ciertos efectos vocales que escuchó no hace mucho en Ibiza y que, según la tradición, proceden de Egipto. Y en un coro a *cappella* de *Visperas* del mismo autor notó algunos efectos estereofónicos de notable diversidad.

Dedica Etienne Marie su primer capítulo a los microintervalos, dentro de los que estudia detenidamente la obra de los para él tres principales pioneros: Carrillo, Haba y Wischnegradski. En el transcurso de la lectura nota una preferencia del autor por la obra de Carrillo, que considera como primordial para el desarrollo de los intervalos más pequeños que el semitono. En su caso, "la teoría armónica se halla ausente de la obra de Carrillo, pese a que, paradójicamente, su pensamiento sea más armónico que el de Wischnegradski, o el de Haba".*

Y menciona y analiza el autor las teorías de Augusto Novaro** de quien dice que "combatió violentamente las proposiciones de Carrillo. "Si la aportación principal de Carrillo fue la de considerar la música como un hecho de cultura y no como un hecho de natura, las críticas de Novaro no tienen valor. Pero colocándose uno dentro de su punto de vista, que consiste en escarbar dentro de la naturaleza, adquieren interés sus proposiciones y subrayan el extraordinario poder discriminatorio del oído". Después se refiere un poco irónicamente a las diversas clases de afinación de los instrumentos de teclado propuestas por Novaro,*** y reproduce una tabla de sus escalas temperadas, propuestas por medio de logaritmos. "Sin embargo —añade Etienne Marie— los músicos tendrían interés en manipular los logaritmos. Es un juego de niños si se usa una calculadora de bolsillo. Dividir la octava en 12 intervalos iguales significa, para un físico, buscar una extensión X que multiplicada 12 veces por sí misma da la relación 2 que caracteriza a la octava".

Es una lástima que haya tratado el autor tan superficial y ligeramente la aportación musical de Novaro —quizá únicamente por considerarlo un "enemigo" de su gran amigo Don Julián Carrillo. Se ve que no conoció los instrumentos musicales de aquél, ni la invención de Novaro en terrenos de sus cajas acústicas, que en gran medida afectan el colorido de los instrumentos. El NOVAR posee sonoridades que podrían colocarse entre las del clavicimballo y el piano, siendo mucho más cristalinas, etéreas y puras.

* En Praga visité el Conservatorio Haba y escuché la ópera "La Mere" del microintervalista checoslovaco. No concuerdo con el autor. (E.P.)

** A quien llama "discípulo" de Carrillo [sic]. Carrillo lo llamó "ladrón de sonidos musicales [sic] (E.P.)

*** Se ve que el autor no escuchó nunca las afinaciones de Novaro que solamente el finado y refinado afinador técnico José Antillón Roessner era capaz de llevar a cabo. (E.P.)

Así, los prejuicios de Jean Etienne Marie nos privaron de un análisis serio y comprensivo de la obra de Augusto Novaro que, en su caso hubiera merecido por lo menos tanto interés como la de Carrillo.

El importante resto de la obra "L'HOMME MUSICALE" deberá ser asunto para matemáticos y filósofos.

FRANCISCO CURT LANGE. Un fabuloso redescubrimiento (para justificacao da existencia de Musica Erudita no período colonial brasileiro). Separata de la Revista de Historia No. 107. Sao Paulo, Brasil, 1976. El distinguido musicólogo uruguayo inicia su artículo recordando las críticas acerbas de que fuera objeto hace 32 años su descubrimiento de música colonial erudita en Minas Gerais. Aún mayor resistencia encontró en Minas Gerais su afirmación de que durante dos o más siglos eran mulatos los que se dedicaban "con exclusividad racial" al ejercicio profesional de la música erudita (especialmente en Minas). Sólo una excepción ocurrió en Mariana cuando Fray Manuel de Cruz fue nombrado maestro de capilla. El recibía su sueldo de la Curia, pero los músicos libres cobraban sus participaciones en las fiestas religiosas según opciones de las Matrices, o del Senado de la Câmara, o del Teatro de las Hermandades. Durante largos años la historia de la música brasileña negó la posibilidad de la existencia de música erudita a lo largo del período colonial y cuando comprobó Lange lo contrario por medio de ejemplos de insuperable belleza, se dijo que habían sido compuestas por él. Hasta ahora no comprende cómo la historiografía musical brasileña no pensó que el primoroso acabado de las iglesias coloniales tuvo que haber exigido la presencia de una música igualmente bella. Una vez descubierta la impresionante actividad musical colonial, su mayor preocupación la centró en la conservación de los archivos musicales que se hallaban en manos de viejos maestros o de sus descendientes, así como en los archivos de los religiosos, tanto de blancos, como de mulatos y negros. En el propio Archivo Público Minero de Bel Horizonte hasta hace pocos años no se podían aplicar desinfectantes con regularidad, ni preparar un fichero. Se vendía mucha música para empaquetar carne. En una ocasión anduvo el autor en Ouro Preto a caza de 700 kilos de papel de música vendida en tales condiciones. Después de no haber podido regresar durante ocho años a Minas Gerais por falta de medios, supo de dos archivos quemados "porque estaban estorbando". Posteriormente continuó su lucha por la preservación de los archivos. En Ouro Preto obtuvo música salvada del fuego por un minero. Allí encontró los nombres de Marcos Coelho Neto y Francisco Gomes da Rocha, entre otras músicas anónimas.

Si durante muchos años luchó solo, Lange pudo finalmente contar con colaboradores: musicólogos tan renombrados, como el Dr. Ivo Porto de Menezes, el Dr. Gerardo Dutra de Moraes y muchos eclesiásticos y músicos.

Hoy día la musicología universal considera que la existencia de una intensísima actividad musical en Minas Gerais representa el mayor descubrimiento de los últimos 180 años. Pese al reconocimiento de los valores mineros en el exterior, en Brasil no se comprende aún el verdadero alcance de aquella afirmación. Curt Lange ha dado más de 2,000 conferencias y cursos de extensión en universidades, academias, conservatorios, radio emisoras, etc. y

llevó la música de Minas a más de 15 países europeos y americanos, acompañando sus conferencias con dispositivos y cintas magnetofónicas.

Tras este preámbulo, Francisco Curt Lange pasa a relatar el redescubrimiento del Códice de Evora —dos gruesos volúmenes ya citados por Ernesto Vieira en su Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses (1900) que, hallándose en la Biblioteca de Evora, desapareció durante años por una errónea colocación en el fichero de aquella riquísima institución. El colega José Augusto Alegría fue el descubridor de semejante error.

Tras otras consideraciones, transcribe Francisco Curt Lange íntegramente la Comunicación presentada por Alegría en el Congreso de Estudios sobre el Arte en Portugal, durante el siglo XVIII, llevado a cabo en Braga, bajo el título de *Un Teórico Brasileño del siglo XVIII*, cuya revisión tendremos que dejar para el próximo número de esta revista.

Revista de Revistas

MELOS.—En el No. de marzo-abril pasados, Carl Dalhaus, principal editor de esta revista, escribe acerca de la decadencia de la música vocal (verfall der Vokalmusik), pero en forma interrogativa. La gente ha estado acostumbrada a escuchar las óperas en lenguas desconocidas. Los empresarios que organizan oratorios, o conciertos de lieder suelen traducir los textos en los programas y entonces nadie protesta por no entender lo que está oyendo. Se pretende tomar la música vocal, como si se tratara de música instrumental y se acepta a regañadientes en la ópera, así como en la música de rock y de vanguardia.—Actualmente parece que los textos se han vuelto indiferentes. El sentido de la música vocal ya no se apoya en el significado de las palabras, sino más bien en los efectos que dichas palabras producen. Las palabras se han convertido en individuos que se expresan a través de sus voces. Esto es patente en "Aventuras" y "Nuevas Aventuras" de Ligeti, por ejemplo. La música vocal que imponía el texto en característica de la época clásica. En la romántica degeneró un poco. Al siglo XIX pertenecen el Oratorio y el Lied, con la costumbre de seguir con la vista los textos escritos. El cuadro musical no se apartaba del literario. Pero en el siglo XX, estos mismos géneros, amenazados de decadencia, se apegaron a los efectos del colorido vocal y no a detalles de los textos. La música dominante del siglo XIX es la instrumental. El siglo XX calificó de esotérica la llamada música absoluta, considerada entonces como la "verdadera". La diferencia entre lo antiguo y lo actual no concierne tanto a una completa "cultura de la música" cuanto a la cultura de una música vocal literaria prominente. En la polémica contra la música de programa, cuya literarización se considera como un extrañamiento de la Música, está incluida también la música vocal, si bien en forma solapada y no como controversia franca.

AMERICAN RECORD GUIDE.—En el número 6 de su nueva época (antiguo volumen 40), se comparan interesantemente las cinco grabaciones que de la ópera "Macbeth" de Verdi han sido realizadas hasta el presente: El autor, Desmond Arthur, comienza comentando: "Para la generación precedente Macbeth era una ópera casi desconocida. Hoy en día forma parte del repertorio standard de cada teatro internacional de ópera. Luego analiza los dos principales grabaciones: ANGEL y DEUTSCHE GRAMMOPHON, y en menor escala las otras tres: RCA VICS 6121, London 1380 y London 13102. Considera la grabación alemana como una de las más espectaculares que en terrenos del arte lírico hayan sido grabadas en todos los tiempos. Señala la participación de Plácido Domingo (Macduff) como sobresaliente; sin embargo, pese a su preferencia por estas dos últimas realizaciones de Angel y D.G., considera extraordinaria las participaciones de Rysanek y Warren en la RCA. En la Angel el Macbeth de Sherrill Milnes siguió el modelo del de Warren en RCA. Respecto a la segunda de London critica acerbamente la falta de ajuste vocal entre Suliotis y Fischer Dieskau en las partes de la pareja Macbeth, "aun admitiendo que se trata de una pareja psicológicamente mal pareada"... Lo menos que se diga de esta grabación será mejor" concluye.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—El número del primer trimestre de este año está dedicado, en buena parte, al gran personaje que fuera en vida ANDRE MALRAUX (1901-1977). Dice el editorialista: "Su pensamiento, su actividad y su obra marcarán profundamente este siglo XX... No podremos olvidar que la fulgurante aparición del nombre de André Malraux fue debida, en sus comienzos, a tres libros famosos: "Los Conquistadores" (1928), "La Via Real" (1930) y "La Condición Humana" (1933). Y en seguida, Raymond Lyon dedica su artículo a "André Malraux y la Música". Divide la condición de la música en Francia como "antes y después de André Malraux. Al crear De Gaulle un Ministerio de Asuntos Culturales que convierte en Ministerio de Estado, pone a su cabeza a Malraux. Al principio éste no confiere mayor importancia a las Letras y a las Artes Plásticas, pero va preparando paulatinamente un programa de acción musical, con asistencia de Jolivet, Messiaen y Milhaud. En 1963 crea una Comisión Nacional de Estudio de los problemas de la Música, que después se convierte en Comité Nacional de la Música, bajo la dirección de Jacques Chailley. Mas adelante Marcel Landowski es nombrado Inspector General. La colaboración entre Landowski y Malraux fue tan estrecha que se produjo una gran mejoría en el ambiente musical de Francia: una resurrección. El articulista pone énfasis en la creación posterior de dos instituciones: La *Fundación de Francia* y las *Casas de la Cultura*. La primera se inspiró en fundaciones similares de los Estados Unidos y las segundas, aunque no específicamente musicales, confirieron destacada importancia a la música. La labor no ha concluido, pero "es irreversible".

CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—En su última Temporada la OSN continuó mejorando su moral en tanto deteriorada durante los dos años pasados. Poco a poco se ha ido adaptando al sistema de directores huéspedes, cuyos diversos métodos de dirección van formando normas entre los músicos. Esto lo hemos sentido palpablemente en terrenos de las sonoridades de la orquesta —ahora más homogéneas. En su última sesión de cuatro conciertos extraordinarios, *Fournier, Savín, Schaffer y Lozano* fueron los directores y *Sandor, Yo ya ma, Hermilo Novelo y Janine Fialkowska* los solistas. Como puntos sobresalientes de los primeros anotamos un efectivista *Don Quijote* de Strauss (Fournier); nueva vitalidad de Savín con la Tercera de Brahms; técnica sabia de Schaffer (Tercera de Schumann) y esfuerzo dinámico de Lozano. Entre los solistas Sandor maltrató a Brahms, (Segundo Concierto para Piano y Orquesta); Yo ya ma acicaló a Schumann (Concierto para violoncello y orquesta) y Novelo ejecutó el Concierto en sol menor para violín y Orquesta de Max Bruch.

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—La extensa Temporada de la OSEM ha seguido su curso, trazando a principios de este año bajo las batutas de su Titular, *Enrique Bátiz* y los huéspedes *Hans Kast, Werner Albert y Virgilio Valle*. Para esta ciudad se escogieron las salas de Bellas Artes, Netzahualcóyotl, Teatro de la Ciudad y Deportivo del Seguro Social. En el Estado de México varios poblados. Con tal esfuerzo, casi sobrehumano, los músicos reciben el aplauso del pueblo en sitios donde antes nunca se había escuchado música sinfónica culta. Los conciertos dominicales del Alcázar de Chapultepec se colman de un público heterogéneo y entusiasta. Ninguna orquesta mexicana ha podido competir con la OSEM en esta clase de nutridísima actividad.

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Desde que fue inaugurada la Sala Netzahualcóyotl, actual sede de la OFU, *Héctor Quintanar*, ha sido su titular; pero pasaron por allí varios huéspedes. Uno de éstos —Herera de la Fuente—, dirigió dos programas para confirmar su prestigio como músico de acción y ejemplo de trabajo efectivo, ofreciendo, además, programas sugestivos. *Carlos Barajas*, solista del Concierto en Sol mayor de Ravel se superó a sí mismo y a sus colegas mexicanos que han ejecutado la obra aquí. En el primer movimiento llevó el paso acostumbrado; cantó emotivamente el gran solo del segundo, y dominó con virtuosismo las dificultades del tercero, en el que apresuró el movimiento un poco, sin perder para nada el ritmo. Carlos se ha colocado ya entre los mejores pianistas mexicanos de su generación.

En su segundo programa *Herrera de la Fuente* —el pianista— ejecutó con *Teresa Quesada* el Concierto de Bach para dos claves, sin desmerecer

un ápice en comparación con la competente pianista peruana. Para ambos Bach representó equilibrio. Después dirigió H. de la F. La Sinfonía en re menor del seráfico César Franck y el "Poema del Extasis" de Scriabin, para contento de su auditorio.

JORGE MESTER, otro de los huéspedes del mes de mayo, volvió a hacernos pensar en la falta que hace en su ciudad de origen, donde no se le supo apreciar debidamente, cuando más se le necesitaba. Jorge ha logrado sus propósitos de convertirse en un director de orquesta en toda la extensión de su significado. Y vive y trabaja en un país donde el talento verdadero es valorado debidamente. Con la OFU se le escucharon versiones muy satisfactorias de la *Obertura de Ruslán y Ludmila* de Glinka. Miguel García Mora obtuvo un acompañamiento ideal del *Concierto Campestre* de Poulenc que él ejecutó como viejo conocido.

FESTIVAL BEETHOVEN EN EL CONSERVATORIO. La Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio salió quebrada con más de \$25,000, pero no en su prestigio, como la SAC más activa que ha tenido el plantel, desde el punto de vista musical. Su organización de un ambiciosísimo Festival Beethoven quedará en los anales del plantel. En vista de su desfalco económico, estos muchachos deberán pensar en el futuro, no solamente en la "ignorancia musical del país y la falta de patrocinadores", sino en los horarios adaptables a un lugar lejano y poco comunicado como el Conservatorio y la conveniencia de los alumnos, así como en sus propios y limitados recursos económicos, no fácilmente incrementables. Pero de todos modos. ¡Bravo por sus idealistas intenciones!

CAMERATA BERLINESA. Entre los grupos musicales que del exterior de la República vinieron a México para tomar parte en el Festival Cervantino, esta Camerata fue algo de lo mejor. Es una pequeña orquesta de cámara (cuerdas), formada por artistas de primera magnitud, todos y dirigida por *Zeljko Straka*, competentísimo músico y director. Aquí programaron al hijo menor de J.S. Bach en un Concierto para Viola excelentemente ejecutado por *Manfred Schumann*, (quien hizo honor a su ilustre apellido). *Las Estaciones* de Vivaldi —algo trilladas entre nosotros— sonaron irreconociblemente, así como la no menos manoseada *Serenata en Do mayor* de Mozart.

THE FIRES OF LONDON. Este fue otro de los grupos musicales del "Cervantino" (título muy discutido por aquí). Ellos se dedican a la música contemporánea. Fueron impecables sus versiones de las *Cuatro Piezas* de Webern, Op. 5 con el clarinetista David Campbell y el pianista S. Presliná y *La Historia del Soldado* de Stravinsky, en una versión para piano, violín y clarinete; y *Miss Donnithorne Maggot* de Davies, como estreno mexicano. El público respondió entusiastamente.

DUO MORRISON-BOUCHARD. Estos pianistas canadienses (marido y mujer) fueron también invitados para el Cervantino. Tocarón aquí las Variaciones de Mendelssohn, Scaramouche de Milhaud y la Sonata para dos pianos de Poulenc. Francamente no encontramos este dúo de pianistas superior a algunos de los que tenemos aquí (como el Salvador-Serratos, por ejemplo. C.M.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Este benemérito organismo terminó su Temporada de 1977 con un extraordinario programa de la Banda de la *Secretaría de Marina*, que dirige el Capitán de Corbeta *Miguel A. Guerrero Calderón*, músico muy competente y excelente director de bandas, que pueden ser tan sinfónicas como ésta. Fue admirable la formación de su programa: *Sensemaya* de Revueltas, *Huapango* de Moncayo, *Sinfonía India* de Chávez (la primera y la tercera en transcripciones de *Mario Ruiz Sánchez*). Y tras el Intermedio la *Tocatta y Fuga* de menor de Bach, *Scherezade* de Rimski-Korsakov y la *Sinfonía en Si bemol mayor* de Hindemith. Programa e interpretaciones resultaron dignos de la reputación de Vivaldi fue solista el surgiente joven Aarón Bitrán, quien seguramente está este conjunto. Pero en semanas anteriores habíamos escuchado a la Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional, cuyo director fue, hasta el presente, Leopoldo Téllez (decidió abandonarla para dedicarse de lleno al Trío que forma con los hermanos Suárez. Lo lamentamos, porque Leopoldo tiene talento con la batuta y sabe disciplinar a sus huestes). Para *Las Estaciones* de llamado a una carrera extraordinaria de concertista, por la espectacularidad con que la ha iniciado. Su afinación es precisa y su sonido vibrante y pleno. Terminó el acto con el "Exultate Jubilate" de Mozart, cantado por *Martha Molinar*, soprano, alumna de Irma González, y otra de las grandes promesas del Conservatorio. Esta muchacha es musical 100 por ciento. Y el "estreno" de *Lauda Jerusalem* de Vivaldi, con la Coral del Conservatorio que adiestra y dirige la maestra *Alberta Castelazzi*, dados los conocimientos y el entusiasmo que la caracterizan. La obra es, en verdad, bella y Leopoldo Téllez llevó a la orquesta y a los coros por el mejor de los caminos. Todavía anteriormente se había escuchado un programa de la Orquesta de Cámara de México, que fundó y dirige *Carlos Esteva* y tuvo como solista a *Viviano Valdéz*, del Concierto en Re mayor de Haydn. Es un placer escuchar a este pianista, porque en cada nueva audición produce el impacto de la sorpresa grata. Su ejecución de este gracioso Concierto de Haydn resultó un "clásico" para recordar. La orquesta se le acopló satisfactoriamente.

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Nuestras disculpas a Herrera de la Fuente por haber dudado el año pasado que le fuera posible realizar una segunda Temporada de esta orquesta internacional, creada por él, con el auxilio financiero debido. Ahora se le brindarán al melómano ocho pares de programas en 16 conciertos. Desgraciadamente, en esta clase de asuntos se ven obligados los organizadores a programar obras de cajón para atraer al público, entre el que no abundan los "avanzados"; pero démoslo por bien empleado, si con ello se beneficia un buen número de músicos y se aumenta el prestigio musical —no muy bien sentado— de nuestro país. Dirigirán esta serie, además de *Herera de la Fuente*, *Stanislaw Skrowaczewski*, *Fernando Previtali*, *Sarah Caldwell* (por fin una mujer, y ¡qué directora!) y *Georges Sebastian* —todos de gran prestigio. Serán solistas *Horacio Gutiérrez*, *Ida Haendel*, *Susan Star*, *Mark Kaplan*, *Alfonso Moreno*, *Ruggiero Ricci* y dos elencos de solistas nacionales e internacionales para el *Requiem* de Mozart y la *Novena* de Beethoven.

JOERG DEMUS.—Entre los actos del Festival Beethoven del Conservatorio, se destacó un recital de Demus, en el que ejecutó la *Fantasia Op 77*,

Para Elisa, la sonata "Waldstein", la Op. 90 y la opus 110 —dos de las más bellas entre las 32 sonatas. Demus es un gran especialista de los músicos vieneses, entre los que se puede incluir a Beethoven, puesto que en Viena compuso éste lo mejor de su obra. El arte de Demus es muy depurado. Ojalá que los jóvenes pianistas mexicanos sepan aprovechar sus enseñanzas anuales, puesto que, contrariamente a lo que se decía, Demus seguirá viniendo a México para impartir su cursillo, del que puede derivarse gran provecho.

NICANOR ZABAleta.—Volvió a México este destacado arpista español, presentado por la Daniel. Entre las obras tradicionales de su programa, nos complació escuchar una de nuestro amigo, el finado Salvador Bacarisse, compositor tradicionalista, dentro de las primeras tendencias modernas de este siglo. Zavaleta conserva su categoría de arpista superior.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Se presentó en la Netzahualcóyotl, con un programa barroco de obras de Stamitz, Torelli, A. Scarlatti, Couperin y el aditivo de una Sonata de Rossini.

LUISA DURON.—Presentada por la Escuela del Ballet Folklórico de México, cuya Asesora Artística es *Clementina Otero de Barrios*, *Luisita Durón* ofreció un interesante programa de obras para calvecín, de los siglos XVI, XVII y XVIII. Luis de Milán, Valderrábano, de la Torre, Byrd, Gibbons, Tomkis, Doménico Scarlatti, José de Galles, Domingo Soler, Mateo Albéniz; para terminar con la Sonata K. 311 de Mozart que, aunque escrita para el piano, sonó muy gratamente en su precursor instrumento de teclado. Luisita explicó amena y comprensivamente las obras y los autores de su programa, que ejecutó en magnífica forma. Con Enrique Aracil, Luisa Durón forma la pareja joven de clavecinistas número uno de México, que ha contribuido incesantemente a que se expanda el amor por este bello instrumento, en el que la música escrita especialmente suena mejor que en sus sustitutos. Luisita posee un *toucher* suave y acariciante y su musicalidad le permite frasear las obras con delicadeza.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—Ofreció cuatro programas juveniles en Chapultepec. La serie fue organizada por la Asociación Impulso Juvenil, queda iniciada con obras de Mozart, Telemann y Vivaldi.

ACADEMIA DE ARTES.—Los únicos tres miembros músicos de esta Academia presentan anualmente obras suyas; pero no obras nuevas, como podría uno esperar. Esta vez solamente Blan Galindo estrenó una: *Concertino para guitarra eléctrica*. De *Carlos Chávez* se escucharon su atractiva *Zarabanda* y la Quinta Sinfonía —ya un poco antiguas ambas. Y de Rodolfo Halffter una de sus mejores obras orquestales: *Diferencias*, escritas en el lenguaje dodecafónico de Halffter, que es muy personal; tanto así, que, siendo variaciones de un tema serial, no es fácil localizarlo; pero la obra es muy grata, con todos sus peculiares efectos sonoros e ingeniosas formas, como un vals, por ejemplo. Esta obra le hizo a uno disculpar la reiteración, porque, esperaba uno tres estrenos y sólo obtuvo uno.—En su *Concertino* —bien ejecutado por Miguel Alcázar, pese a la pobre calidad del equipo sonoro— Blas Galindo trató a la guitarra como instrumento melódico casi exclusivamente. Igual que la gran mayoría de los compositores, Blan Galindo no es director

de orquesta, pero, siendo buen músico, sale de esta clase de compromisos con decoro.

NUEVA OBRA DE PACO NUÑEZ.—Como habíamos anunciado, la OSEM le encargó a Paco Núñez una obra para estrenarla en la actual Temporada. No habiendo podido escucharla, nos reservamos un comentario adecuado tan pronto obtengamos la grabación. Dijo Raúl Cosío que "aparentemente, el compositor no buscó una forma tradicional y fácilmente reconocible, sino que parecen una serie de trozos bien hilvanados entre sí, sin una figura, una forma general".

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—A última hora podemos sólo ponderar la inauguración de su temporada. ¡Espléndida, de verdad!

LUKAS FOSS.—Su conferencia-concierto en la Franklin atrajo un público numeroso. Foss es un hombre alto y risueño. Habló fluidamente, haciendo casi caso omiso del tema anunciado: "La Música de hoy"; pero se refirió a la ambivalencia de ciertas tendencias actuales que muestran a los compositores interesados en el pasado, tanto como en descubrir el futuro. El primer compositor moderno fue Mozart —dijo— porque fue el primero que careció de empleos oficiales. Beethoven se anticipó a Stravinsky. Respecto a sí mismo expresó no componer para auditorios sino sólo por el prurito de la comunicación (*¿comunicación con quién?*). Escribir música hoy, es como viajar a tierras lejanas, ajenas a lo que nos impulsó a convertirnos en músicos —continuó. Como director se dirige a las masas, pero como creador sólo a unos cuantos. El compositor odia ser "interpretado" por el ejecutante. Sólo quiere que se respeten sus intenciones (*pero el compositor del pasado no las indicó*). Después de estas digresiones Foss ejecutó en el piano, casi a primera vista, "El Salón México" de Copland (no lo tocaba desde hacía gran cantidad de años —dijo). El arreglo era de Bernstein, pero él colaboró en gran medida. Aunque maltrató al instrumento, demostró empero una vitalidad extraordinaria y nos interesó más que su interpretación del día siguiente del Concierto en re menor de Bach (*adoleció de cambios de tiempo*). Su primer programa en la Netzahualcóyotl, al frente de "su" Orquesta de Brooklyn Philharmonia) no colmó las expectativas de algunos. Claro que el conjunto es típico de la bondad de un número impresionante de orquestas norteamericanas. No escuchamos el segundo de sus programas, pero como factura, ambos ofrecieron destacado interés. (Chávez, Revueltas, Ives, Berio y el propio Foss entre los compositores del siglo XX. Beethoven, Chaikovski y Saint-Saëns entre los del pasado).

IRMA ALFONSO dio una conferencia-concierto en el Conservatorio. Se trataba de los 27 Estudios de Chopin, analizados comprensivamente por ella y ejecutados (algunos de la opus 10, por alumnos del plantel y los de la opus 25 y póstumos en muy buenas grabaciones). Fue un acertado comienzo para Irma en este nuevo aspecto de su carrera.

O P E R A

LA TRAVIATA.—La segunda sesión de óperas, organizada por el INBA, fue iniciada con esta popular ópera de Verdi. Desgraciadamente nos tocó escuchar al primer elenco, pues por noticias sabemos que el segundo superó a aquél. Como protagonista, *Alicia Torres Garza* (Violeta) no logró que sus cuerdas vocales colocaran los sonidos en el sitio preciso, lo cual suele enervar a los oídos sensitivos. Por su parte, la voz de Alfonso Navarrete (Germont) no pecó tanto de fala de afinación, como de impostación defectuosa. Algunos de nuestros cantantes suelen dormirse en sus primeros laureles, por creerse perfectos y desoir consejos sensatos. Cuando los principales protagonistas de una ópera no mantienen al auditor alerta, el resto se derrumba por su propio peso. Ningún director puede salvar una situación tal.

LA BOHEMIA.—Esta ópera de Puccini vino en segundo lugar. En el papel femenino principal *Guillermina Higareda* llevó todo el peso del elenco y no porque *Claudio Becerra* (Rodolfo) careciera de grandes méritos vocales. Esta es una ópera de "equipo", en la que realmente no hay comprimarios, porque casi todos los personajes tienen un papel importante. Becerra se dejó manipular por un director de escena muy extraño, que lo hizo aproximarse a Mimí a horcajadas en una silla, como si fuera montado en potro. Y Lenk volvió a demostrar su curiosa "originalidad" en la escena de los niños. Guillermina Higareda comunicó emotividad y manejó su bella voz a voluntad. Ella sí estudió la música y no canta de oído, como otros. Sabe perfectamente lo que tiene que hacer y la manera de proyectarlo. Es un placer escucharla y verla (no se dejaría influir escénicamente sin convencimiento). Como Musetta, *Alicia Torres Garza* mejoró su actuación y lució su buena figura con un traje efectivista. *Luis Berber* está adquiriendo buena experiencia en la dirección de ópera. *López Mancera* se ajustó a la tradición.

ELIXIR DE AMOR.—La graciosa ópera de Donizetti obtuvo el mejor de los elencos: un equipo formado por *Judith Sierra*, *Alberto Arzaba*, *Franco Iglesias* y *Arturo Nieto*. *Jorge Delezé* dirigió con su pericia y experiencia acostumbradas. *Ignacio Sotelo* llevó la escena ágilmente y en la Producción de *López Mancera* resaltó el gran globo en el que *Dulcamara* entró y salió con felicidad. Este *Dulcamara* (*Franco Iglesias*), *Adina* (*Judith*) y *Nemorino* (*Arzab*) y *Belcore* (*Nieto*) mantuvieron al numeroso público muy contento y divertido, porque se trataba de una ópera festiva, cuajada de famosas arias y recitativos.

GRABACIONES

EL RINCON DE LOS NIÑOS (Segunda edición) Guión y Producción de ROCIO SANZ. Universidad Autónoma de México. Música Nueva SP 8. México, D. F.—Rocío Sanz, quien reside en México desde 1953, procede de Costa Rica, pero ha hecho de México su segunda patria. Una de las pocas —poquísimas— compositoras mujeres que tenemos en México, Rocío se ha distinguido por su absoluta dedicación a una profesión en la que, a despecho de prejuicios masculinos, se ha hecho respetar y admirar. Nunca ha abordado las formas sinfónicas mayores. ¿Y por qué habría de hacerlo? Ella se sintió siempre atraída por la música que se mueve entre la poesía y el drama, los niños y el ballet. Y en todos estos campos ha desarrollado una labor fructífera, llena de atractivos. Desde 1972 se responsabilizó de un programa radiofónico de cultura musical para los niños, que ella misma tituló "El Rincón de los Niños", cuyo éxito ha tenido repercusiones internacionales. Este programa es patrocinado semanalmente por Radio Universidad. Los niños lo escuchan con avidez. Y los grandes también se divierten y aprenden cosas que en su niñez no les enseñaron.

En vista del éxito, la Universidad, en su Departamento de Difusión Cultural, llevó a cabo esta grabación, como parte de "Voz viva de México" (Ahorra *Música Nueva SP*). Escuchándolo se da uno cuenta de por qué Rocío Sanz es tan gustada por su auditorio infantil. La forma de presentar a la Orquesta, como una señora con sus personajes, las grandes familias de instrumentos, a los que psicológicamente les confiere una personalidad que atrae la atención de los niños, imprime en las mentes de éstos una imagen viva y clara de los timbres y coloridos instrumentales diversos, que seguramente permanecerá indeleble durante todas sus vidas, ora elijan la música o la química, o los trabajos manuales como profesión o artesanía de sus futuras actividades. En la segunda cara del disco Rocío adaptó un cuento de Marinés Medero de Cantú, seguramente con la intención de infundir en los niños un gregarismo fraternal del que el mexicano carece, por lo general". La música sólo puede funcionar noble y gratamente cuando todos los elementos que la forman se hallan perfectamente unidos y transfigurados por el talento, o el genio del compositor que los crea y manipula". Así la vida de los pueblos. Y Rocío Sanz lo hace sentir.

CLAUDIO ARRAU graba dos Sonatas de Beethoven: Nos. 11, en si mayor (Op. 22) y No. 15 en Re mayor (Op. 28). Philips Stereo 802 742 LY. La América Latina se enorgullece de que Claudio Arrau proceda de uno de sus países (aunque haya vivido más de la mitad de su vida en el extranjero). Ya en plena madurez (que en otros podría considerarse edad provec-ta), Arrau alcanzó la serenidad del verdadero artista recreador o intérpre-te. Quienes le escuchamos aquí (hace muchos años) estudiar y ejecutar públicamente las 32 sonatas de Beethoven, podemos testimoniar la enorme, la colosal evolución sufrida por Arrau. Aunque no estuviera uno entonces apto para juzgar debidamente la calidad de sus interpretaciones, podía, no obstante, mantener vivo el recuerdo de aquellas inolvidables veladas en la biblioteca que Don Luis Cabrera tenía en San Angel, donde bondadosamente Arrau nos permitía escucharle sus ensayos. Las impresiones recibidas allí fueron tan intensas, que tal parece como si le estuviera escuchando todas y cada una de las para cualquier pianista esenciales 32 obras. Por tal razón, la acual profundidad, la serenidad, la falta de aquellos *rubati* un poco exa-gerados que acostumbraba entonces, el encanto de su pulsación, el fraseo integral, todo convida a la admiración con que escucha uno estas obras gra-badas por Philips con gran conciencia técnica. A los muchachos pianistas de ahora no deben satisfacerles los actuales *tempi* del pianista chileno (Ellos adoran lucir sus posibilidades de velocidad digital). En el Scherzo de la lla-mada "Pastoral" mantuvo un paso moderado que le confirió un carácter aus-tero, muy bien elegido en contraste con el juguetero Trio. Por fortuna Beet-hoven no se sentía muy a gusto con las posibilidades de pianoforte, porque así trataba de obligarlo a producir más efectos de los que generalmente se le exigían. Nadie, antes que él, logró extraerle semejantes sonoridades. Los dos rondóes de estas sonatas muestran, por otra parte, ciertas innovaciones de forma que los transforma. La opus 22 es una de las más algres en su primer movimiento. Arrau la matizó deliciosamente.

KURT GROENWOLD. Grabó una serie de obras menores mexicanas de Miguel Bernal Jiménez, Manuel M. Ponce y otros con tal encanto, que el disco se agotó rápidamente y tendrá que hacerse una segunda edición. Entre los jóvenes pianistas mexicanos Kurt —hechura de Juan Valle— es uno de los que más públicos atraen en sus presentaciones públicas que del año pasado a la fecha se han ido multiplicando considerablemente. Miniaturista acabado, con técnica precisa conoce la forma de extraerles su hechizo a las pequeñas formas de que algunos compositores de nuestro país hacen gala. Este es un arte especial, cultivado con amore por Kurt Groenwold.



NOTICIAS DE MEXICO

FALLECIMIENTO DE LUZ VERNOVA.—Otro valor joven que nos abandona. Luz Vernova, violinista de primerísima entre nosotros, debe de haber sido una maestra superior, porque el día de su fallecimiento varios de sus alumnos que tocaban en un concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio tenían los ojos nublados por las lágrimas. Mitad rusa y mitad mexicana, Luz tuvo una infancia devastada por la Guerra. Su madre, la pianista Luz Segura, ha relatado las penalidades que sufrieron sus dos creaturas en Siberia, cuando la gente huía de las grandes ciudades. Es posible que allá se halla incubado la enfermedad que se la llevó tan prematuramente. ¡Nadie le ha encontrado un remedio a la muerte de los jóvenes!

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA.—Para el próximo año lectivo, esta institución ha organizado un Curso destinado a los estudiantes de instrumentos de teclado; piano, cémbalo, órgano, con objeto de incrementar el interés por el estudio de la obra de Juan Sebastián Bach. Este Concurso se realizará a mediados de agosto. El jurado calificador estará formado por los profesores Enrique Aracil, Juan Bosco Correro, Rodolfo Halffter, Guadalupe Parrondo, Esperanza Pulido, Raúl Cosío y Juan Valle. Ha sido dividido en las categorías de MUY FACIL, FACIL, MEDIANA DIFICULTAD y DIFICIL, en las que están incluídos los niveles de PRIMARIA, MEDIO BASICO, MEDIO SUPERIOR y PROFESIONAL. Se recomiendan las ediciones Kalmus para el Cuaderno de Ana Magdalena Bach y Henle, o la de la Sociedad Bach de Leipzig para las obras de Bach. Informarse en la propia Escuela de Música de la Universidad Autónoma de México, Rivera de San Cosme, México 4, D. F.

VICTOR URBAN se hallaba de gira por España e Italia al escribir estas notas. Su primera presentación tendría lugar en el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma. Después se presentaría en Santiago de Compostela, Vigo y Madrid. Regresaría a México a principios de junio, para la preparación de los exámenes finales en el Conservatorio Nacional, del que es Director.

MONTANA LANG DE RUIZ (musicóloga), asistirá a la celebración del "Día de las dos Toledos" (la de España y la del Estado de Ohio, en los Estados Unidos). Después irá al Festival de Spoleto, Italia, que dirige el compositor Menotti.

MARIO LAVISTA.—Su obra "Lyhannh" será estrenada por la Filarmónica de las Américas, que se la encargó expresamente para esta segunda Temporada de la orquesta.

ESCUELA PARA INSTRUMENTISTAS.—Dice Luis Herera de la Fuente que uno de los proyectos importantes, en conexión con la Filarmónica de las Américas, es el aprovechamiento de ciertos entre los excelentes músicos que vienen del extranjero, para impartir cursos de sus instrumentos a músicos mexicanos que tengan voluntad para aprovecharlos. En Jalapa se han ofrecido algunas becas con este propósito. En el verano se continuarán dichos cursos en el Sindicato de Músicos, con duración anual.

EDICION CRITICA DE VERDI.—Cinco especialistas en la obra de Verdi están reuniéndose para llevar a cabo la edición crítica completa de la obra de este compositor, que editarán la Casa Ricordi de Milán y la University of Chicago Press de los Estados Unidos. Se iniciarán los trabajos con *Rigoletto*, y proseguirán con el *Requiem*, *Nabucco*, *Don Carlos*, *Traviata*, *Aida*, *Ernani*, *Luisa Müller*, *Los Masnadieros* y varias series de romanzas para canto y piano, *Rigoletto* quedará listo en 1980.

CREACION MUSICAL Y FUTURO. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Humanidades), ofreció la primera etapa del proyecto "Creación Musical y Futuro"; en el que presentaron trabajos el Lic. Roberto Guerra: *Sistemas de documentación en la música actual*; Dr. Luis Estrada: *En torno a la música y la ciencia*; Héctor Rasgado (Fisiología de la audición y música); Carlos Montemayor: *La glosemática y la semiología musical*; Dr. Roberto Castro: *Relación entre teorías psicológicas y pensamiento musical*. Mtra. Susana Dulcin (INBA) y Dr. Hugo Zimmelman: *Ideas para una sociología de la música*. Julio Estrada (único músico del grupo): *Crear en la nueva música*. Solamente nos fue posible asistir a la última de las tres sesiones destinadas a tan importante evento: los hombres de ciencia, introduciendo sus especialidades en los complejos ámbitos de la música. Y justamente por complejos, aptos para embutirse subrepticamente en caminos que antes le creíamos vedados. En la última sesión Julio Estrada nos permitió —por medio de una mesa redonda final— percibir lo que se había incubado en este proyecto interdisciplinario, para bien de la música —pensé—, porque le gana adeptos sumamente interesantes que, a su vez, irán incrementando entre sus alumnos el número de congéneres. Y, por otra parte, ampliarán enormemente el campo visual del músico —a veces tan limitado por sus propios prejuicios. Es una lástima que estos eventos se hayan realizado en un lugar muy escondido de la C.U. Cuando se es mal orientado, uno se pierde y anda por allí rondando a oscuras por veredas que parecen conducir a precipicios. Pero ¡ni modo! La Ciudad Universitaria es sede de todas las ciencias. Afortunadamente será publicado el total de la ponencias de tan absorbente "proyecto".

OCTAVO FESTIVAL DE MUSICA INTEAMERICANA EN WASHINGTON.—Este año se conmemoró en el Festival el 90º aniversario del nacimiento de Villa-Lobos. Dirigió la Orquesta del Festival Mario Tavares, brasileño, quien programó las *Bachianas Brasileiras* No. 1, el Concierto para Violoncello y orquesta, ejecutado por el también brasileño Antonio Jeronimo Menezes y las *Bachianas Brasileiras* No. 5, con la soprano norteamericana Paula Seibel. Este concierto fue precedido por una breve ceremonia en honor de Guillermo Espinosa, fundador de estos festivales, la Sra. Villa-Lobos y la otrora famosa soprano *Bidu-Sayao*. En otro programa del Festival se escucharon dos Quintetos para alientos de *Villa-Lobos* y *Fabio González Zuleta* (colombiano), obras de *David Amram* y *Stephen Burten* y una Marcha escrita por *Ives* en su adolescencia.

ESPAÑA (Salvador Moreno).—En la Vanguardia Española *Antonio Fernández Cid* relata sus experiencias operísticas de un viaje a Miami, Florida, donde escuchó "La Muchacha del Oeste" de Puccini, con la Opera de Miami y Plácido Domingo y Carol Neblet en los principales papeles. Pero ante todo se hace lenguas de la fabulosa organización de aquel organismo operístico, que cuenta con un presupuesto privado de más de millón y medio de dólares, aparte de salas repletas (2,500 butacas) en cada función. Todo marchaba bien allí para F.C. y regresó a España lleno de sana envidia (como nos hubiera sucedido a nosotros). Pronto tendrán en Barcelona a la Orquesta Sinfónica de Los Angeles, con su Titular *Zubin Mehta*, —ambos de primera categoría. El Instituto Francés presentó unas Jornadas de Música Contemporánea, en colaboración con el Conservatorio Superior Municipal. André Boucourechliev, en persona, analizó algunas de sus obras. Este compositor sustituye actualmente a Messiaen en su clase del Conservatorio de París. Es de origen búlgaro.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA.—Bajo la rúbrica de "Semblanza de un compositor" los maestros NINFA CALVARIO y FILIBERTO RAMIREZ, organizaron allá un concierto comentado de música de Bach para órgano, en el que la primera fungió como organizadora, el segundo como comentarista y el padre ROBERTO DE LA RIBA (capuchino tarragonés, quien ha inaugurado muchos órganos en España y ofrecido conciertos internacionales a granel), el organista, quien tocó una Fantasia, una Sonata, una Tocata y Fuga y varios corales.

EN EL SALVADOR.—El colega y amigo salvadoreño Elías Castillo nos envía noticias de acontecimientos musicales de su país. El *V Festival de Música* le fue dedicado esta vez a Manuel de Falla. Fueron invitados el guitarrista australiano *John Williams*, la pianista *Alicia de la Rocha*, *Eduardo Mata*, el director *Walter Susskind*, el violinista *Eric Friedman*, etc. Se ejecutó música de compositores salvadoreños, como *Ciriaco de Jesús Alas* y *Gilberto Orellana*. Entre los críticos extranjeros fueron invitados Richard Free (*Washington Post*), Walter Arlen (*Los Angeles Times*), Harold Schoenberg (*N.Y. Times*), José Antonio Alcaraz de México y Victoria Puig de Lange (*Vandades Continentales*).

MEMORIAS DE RUBINSTEIN.—El afamado pianista polaco-norteamericano de 90 años, se halla escribiendo la última parte de sus Memorias autobiográficas. Dijo que estas quizá le acarrearán algunas dificultades, puesto que se mete con gentes que aun viven; pero está decidido a confeccionar un libro "que no aburra a los lectores".

CARTA DE MOZART.—¡Quién le hubiera dicho a Mozar que una insignificante cartita que le escribió una vez a Constanza, su "mujercita querida" y demasiado pródiga, iba a ser vendida en Londres más de siglo y medio después en 25,000 dólares!— suma con la que hubiera podido vivir el resto de su corta vida. ¡El pobre que andaba siempre a la cuarta pregunta!

SEMINARIO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL EN FREIBURG. De Septiembre a Diciembre próximos se llevará a cabo este Seminario en la ciudad de Freiburg, Alemania con los maestros *Wolfgang Marscher* (violín), *Carl Seemann* (piano), *Alfred Brendel* (piano), *Edith Peinemann* y *Joerg Demus* (Duo de Piano y Violín), el *Beaux Arts Trio* y los Cuartetos "Melos" y "Smetana". Estas lecciones se darán en vivo, en las ejecuciones de los artistas maestros mencionados.

GEORGE CRUMB.—La Filarmónica de Nueva York estrenó la obra *STAR-CHILD* (Niño-Estrella) del connotado compositor norteamericano George Crumb. Dice la revista "Time" que las partituras de este autor son gemas caligráficas que podrían llenar de orgullo al caricaturista Saul Steinberg; y continúa: "Al iniciarse la obra, los cellos y los bajos sostienen un largo acorde, mientras los tam-tams suenan misteriosamente. Entonces comienza la "Música Mundana", escrita dentro de un círculo, para indicar que las cuerdas y la percusión deben tocarla continuamente, una y otra vez. Hay unas flechas curvas para indicar la entrada de los trombones en "Voz que clama en el Desierto". Acerca de la obra dijo el propio compositor: "Cuando contemplo el mundo de hoy no puedo probar que va mejorando, pero siempre me ha fascinado la idea de que los niños le dan un nuevo significado a la tierra, o la regeneran, no sólo en el sentido material, sino en el espiritual. Puesto que mantengo esta esperanza creo que soy fundamentalmente un optimista".

OPERA EN ARGENTINA.—No en el Colon, sino en el Teatro Argentino de la Plata, donde para la Temporada de 1977 se anunciaron las siguientes óperas (una por mes, a partir del pasado marzo y hasta el próximo noviembre): *La Rondine* de Puccini; *La Flauta Mágica* de Mozart; *Manón* de Massenet; *Simón Bocanegra* de Verdi; *Goyescas* de Granados; *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *Così fan tutte* de Mozart e *I Masnadieri* de Verdi. En Buenos Aires se llevaría a cabo el VI Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, del 3 al 16 de enero del presente año. Estos cursos comprenden talleres de trabajo especializado, seminarios, cursillos de introducción a la música de hoy, paneles, conferencias, audiciones, debates, etc.

VIOLETTE VERDY, célebre coreógrafa francesa, ha aceptado la dirección del ballet de la Opera de Paris, cargo que Bèjart y Roland Petit habían rehusado por difícil.

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Esteban Salas y Castro* (1725-1803), *Cuba's first native-born composer*.—Cuban historians proclaim Salas as the "first genuinely American-born composer". My inventory of Francisco López Capillas's works, plus my recent discovery of his will, establishes Mexico's priority over Cuba by more than a century.—However, López Capillas predecessors at both Puebla and Mexico City were immigrants from Spain.—In Colombia Gonzalo García Zorro was the first native-born composer. At Lima the earliest native-born chapelmaster was José de Orejón y Aparicio. In Brazil the earliest chapelmaster was Caetano de Melo Jesus.—These various identifications compromise the Cuban claim.—On the other hand Cuban historians have the merit of keeping the native composers on a pedestal.—It is obviously true that Salas preceded any composer born in United States soil. Edgardo Martin quite rightly pitted Salas versus James Lyon, F. Hopkinson and W. Billings. Not only did Salas precede these three chronologically, but artistically as well.—Although United States large libraries lack Salas's music, artistic stature can be proved by the large amount of works that began being published in Cuba since the early 1960's.—Everything available at the Biblioteca Nacional "José Martí" in Havana, Cuba reveals Salas as an exquisite artist. He vied nobly with his Peninsular contemporaries who counted with better forces.—Salas's technique was the purest within the most strict classical rules of the late 18th century.—On his 94 extant Latin works, 36 are vocal accompanied trios; 26 are accompanied duos; 46 are festive vernacular works written from 1783 to 1800.—Salas began his career as a boy soprano. When the long lapsed Santiago de Cuba's "chapel" was reestablished at the Cathedral, American born Bishop Morell de Santa Cruz asked the Spanish Crown for 14 paid musicians and a maestro.—Salas's official appointment as Santiago de Cuba's maestro began in 1764. The Negro Juan Nicolás Villavicencio had been organist there since 1757 and later, up to 1790. Salas's 39 years as maestro added to his own credit, by preparing a successor generation of composers and performers.—All hail to this pioneer Cuban composer and all hail to present day Cuban historians who take pride in their native-born pioneers.

ALFRED E. LEMMON, S.I. (I) *The Jesuits in lower California*.—In this article Fr. Lemmon writes of colonial Music in Lower California, which was very far from Tenochtitlan, not only geographically, but culturally as well. For the purpose of educating the natives, the Jesuits sent some of

their best missionaries: Francisco Xavier Clavijero, Salvatierra, Kino Ugarte and Piccolo. Before the Jesuits were driven out of the country, some very noted missionaries performed in Lower California the roles of priest, doctor, peasant and officer, all in one. In 1768 the natives lamented their departure with tears in their eyes.—The Jesuits had taught them to read and write, sing and play several instruments. Music and religious festivities seemed very important for the catechisation of those natives. They had previously taught music at Mexico City's San Gregorio School. In Lower California Fr. Piccolo wrote that even a certain old and respected witch had praised music and festivities as 'very good things'. Fr. Venegas wrote that before the natives went to sleep they sang three times de "Bendito" in the "Californic tone". The latter term is very important for ethnomusicologists, as it implies a system of musical organization which differs from the European ones.—The Jesuits founded a school in a town called Loreto, from where the natives started off parading around the town every time there was a specialy festivity. On such occasions even those in jail were allowed to go out and join the others in singing and dancing.—Fr. Clavijero informed about the way they taught music to the natives who helped them in the building of churches and homes for themselves. Fr. Ugarte said that music was a great help to the natives at work. He offered prizes to those who excelled in making adobes and danced with them on the mud, while, singing at the same time.—Some Jesuits were musicians, i.e. Fr. Nicolás Tamaral, who played the organ. Fr. Baegert wrote that in some churches one could listen to beautiful singing. One of the best musicians was Fr. Xaverious Bischoff. Fr. Salvatierra was also an excellent one. He played the lute. He wrote that he had counted no less than 30 native dances — all different and ingenious. Each dance imitated things of war, chase, fishing, etc. To the joy of the dancers, he used to join them in their steps. He described thus the Dance of the "Mico (monkey): the dancers used to start off dancing till reaching Lower California's end. Nobody knew where they were from, but up in the North they used to walk one or two days, dancing with different kinds of feathers and little birth's, heads, as well as parts of the "mico". Passing through different ranches that played hosts to them, and presented them with earthen wares, seeds, etc. In that way they tightened their good relation.—Fr. Baegart also told of certain songs and dances, like the *ambera didi* and the *agenari*.*

(To continue)

SOPHIE CHEINER. "SILVESTRE REVUELTAS".—Soon after my arrival in Mexico (1943) I had a chance to listen to some Revueltas music for the first time in my life. Erich Kleiber's conducting of Revueltas's "Redes" filled me with admiration. I tried afterwards to get his scores, but almost none were published then. History repeats itself. Many of the great composers of the past had the same experience.—Very little was known about this Mexican composer. He was born one Christmas night of 1899 in Santiago Papasquiaro,

* In "Heterofonia" 's last issue, Fr. Lemmon's name appeared with just an m. Our excuses. Fr. Lemon, S.I. has a grant for musicological research at the University of Loyola, New Orleans. His articles for this magazine (written in Spanish and condensed by us) are original.

Durango, as firstling of a young business couple. The child revealed a very early talent for music. He was still a boy when his family moved to Mexico City, but not until the age of 18 did he find out that he wanted to be a composer. He wrote his first compositions for piano, violin and cello.—When trying to write the present article I had a chance to get in contact with Revueltas's manuscripts. I found out that he didn't write any orchestra scores before he was 31 years old. His sister kept a great number of his scores in her library. Looking closely at them it seems to me that Revueltas was in a great hurry to put his intimate thoughts on paper. He died in 1940 at the age of 41. In certain circles of this town he was described as a bohemian, who carried on a dilapidated life, but some very great artists of the past, like Verlain, Beaudelaire, Moussorgsky, etc. led a similar life. I was acquainted with Glazounov. I saw him in Russia shutting himself up in his room during 2 or 3 weeks, away from all external life, just drinking and sleeping. Nevertheless he is considered one of Russia's best composers. And Mussorsky is a great one.—After Revueltas will be well known everywhere, he'll occupy the place he deserves.—The composer said once that he was not used to anybody caring for him. Was he really so lonely? Yet, among the musicians, everybody bragged of being his friend, but some of his so-called friends used to induce him to drinking.—We must thank Kleiber for his interest in arranging and performing Revueltas's music.—The composer was keen on small musical forms. His Seven Songs on García Lorca's poems reveal his real temperament. He loved the young Spanish poet, who was killed by the fascists and wrote a symphonic poem (*Homenaje a García Lorca*) in 1936.—Like the French impressionists Revueltas excels in music written on worthy poems.—Afterwards the author lightly analyzes some of Revueltas's principal orchestral scores, i.e. *Colorines*, *Caminos*, *Janitzio*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Música para Feria*, etc. etc. "*La Coronela*"—a ballet that was premiered the same night the composer passed away.—Revueltas was a very fine violinist and an inborn orchestra conductor. Way back in his 20's he went to Chicago's Conservatory, where he studied violin with the famous Czechoslovakian violinist Sevcik.—When he came back to Mexico he served as Subconductor of the newly founded *Orquesta Sinfónica de México*.—Revueltas's music, containing the color and charm of his country's landscapes, doesn't fear the passing of time.*

SOPHIE CHEINER, How did Liszt discover the Arte of Music? To answer this question it is necessary to get acquainted with the great artist's childhood. His father was educated at a friars's school, from where he derived his mystic leanings. Adam Liszt learned to play the violin there and to sing. He got his first job at one of the palaces of the Prince of Estherhazy, where all the arts were cultivated. In 1810 Adam met the daughter of a baker from Krems in Vienna: Ana Lager was nice looking and had a very agreeable voice. They were married and in 1811 their first child was born. Franz revealed a precocious talent for music. His father took him to Vienna and asked Czerny to give him piano lessons. Salieri taught him the theory of music. Afterwards Franz was taken to Paris, where his father asked Cherubini (Dean of the

* Madame Sophie Cheiner, Russian-French musicologist and pianist, was a pupil of Busoni and Galston. A refugee from the second world's war, she did a lot for the expansion of French music in Mexico, where she has lived ever since.

Conservatory) to admit his child to that institution. But Cherubini used to refuse foreigners, arguing that there were no vacancies.—Why was he so mean? As a composer he was very successful. His influence reached as far as Russia. He had no reasons to fear competition. Berlioz was also driven out by him. Once the young boy went unobserved to the library after school hours. Cherubini followed him and a chase began around a table, to the amusement of all those present.—Very much offended, Adam rushed his son away from Paris and took him on tour to Switzerland and England.—Back in Paris, Adam Liszt met Fernando Paer, then Director of the Opera Comique, to whom he took an opera he had composed in collaboration with his son Franz. Paer liked it and premiered it with success. But after the third performance the score and every orchestral part mysteriously disappeared, thanks to Cherubini. Later on the Liszts were revenged by Berlioz: the young composer was asked to write the Requiem for General Domremont's funerals. Cherubini felt belittled. Berlioz's Requiem was to live for ever: it is dramatic and wonderfully orchestrated.—Adam Liszt died in 1827, leaving his son as only supporter of his family. Franz began giving piano lessons. He fell in love with one of his pupils —Mademoiselle de Sain-Cricq, whose father drove the teacher out of his palace. In despair, the young man tried to become a monk, but his confessor persuaded him to give up that folly.—Franz Liszt's fame began spreading out. He went to Russia for the first time in 1842. He traveled in a large coach that could be converted into a bed room, parlor or dining room. He took along two servants to shave him and fix his 360 ties. . . . He began his tour in Kief, where he met Princess Caroline de Sayn-Wittgenstein, a lady that would play an important role in his future life. He dedicated to her quite a number of works. "Fly from a party" seems to the author one of the best. Under the form of a Polonaise the composer portrayed Caroline de Sayn.

(To be continued)

WITH JORGE VELAZCO, by ESPERANZA PULIDO.—After several years of lack contact with young Jorge Velazco, I hear a very good performance of Busoni's difficult Sonata for Violin and Piano, which was very well played by Jorge and composer Manuel Enriquez. Soon after he quitted his lawyer's job at the University of Mexico for Musicology. He began by translating Ives and Busoni's written works, as well as Joseph Dent's Biography of Busoni. New York City's Music Library at Lincoln Center and West Belin's Library lent him their treasures for a thorough research.—But Jorge had further ambitions: orchestral conducting. In order to attend von Karajan's rehearsals with the Berlin's orchestra, he went back to Berlin. With luck on his side, he dared approaching the famous German maestro. Jorge didn't tell me his tactics with the rather stern conductor, but he was even allowed to follow him to Salzburg and lo and behold! Over there von Karajan gave him a chance to go over some singer's rehearsals and with the orchestra itself.—Coming back to Mexico he began practicing with the provinces orchestras and had a chance to conduct the University's Philharmonic. Soon after, von Karajan's influence began opening certain doors for his lightning career. He was called to conduct a short tour of the Wyoming Orchestra in the States and back in Mexico he conducted the Brooklyn Philharmonic, on tour over here.—Was he to go on with his musicological work?—E.P. asked him.—Yes, he had just completed the translation of Gerda Busoni's letters to her husband.—Good fellow!

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

APERTURA DE CURSOS EN SEPTIEMBRE

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

pianos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Förster

MELODIGRAND



Establecida en
Milán, en 1808

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

CARRASCO	CINCO MAZURKAS PARA PIANO
GALINDO	CINCO CANCIONES A LA MADRE MUERTA
MONCAYO	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO
ROLON	DOS ESTUDIOS Y TRES DANZAS INDIGENAS PARA PIANO
ENRIQUEZ	MOVIL I PARA PIANO
RUVALCABA	CUARTETO PARA CUERDAS
	OBRAS DE HERNANDEZ Y VELAZQUEZ

REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES DE BELLAS ARTES DEL ESTADO DE JALISCO Y EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.

Paseo de la Reforma 481 - A,

México 5, D. F.

Tel. 533-75-06