

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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 57, México, noviembre-diciembre de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 57, México, noviembre-diciembre 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, creating a sense of depth and movement. These lines are set against a solid purple background that also contains large, organic, rounded shapes. The overall aesthetic is modern and minimalist.

# heterofonía

57

revista  
musical

nov.-dic. 1977  
volúmen X no. 6

méxico, d.f.

# ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM

1 9 7 7

## II TEMPORADA

DIRECTOR TITULAR: HECTOR QUINTANAR

14 Programas dobles: Viernes, a las 20.30 hs. Domingos a las 12 hs.

Conciertos de los meses de Noviembre y Diciembre.

- Noviembre 4/6 La Opera **CARMEN** en versión de concierto.  
HECTOR QUINTANAR, director.  
MARCO ANTONIO SALDANA, ENRIQUE LEFF, JOSE BENITEZ, JOSE ENRIQUE SAAVEDRA, ESTRELLA, RAMIREZ, ALICIA CASCANTE.
- Noviembre 11/13 JORGE VELAZCO, director huésped.  
MOZART, Sinfonía K.201. BUSONI, Concertino Op. 48. Mahler, Sinfonía No. 4 en Sol mayor.
- Noviembre 18/19 LEOPOLDO DE LA ROSA, director huésped. Beethoven, Octava Sinfonía Op. 93. HIGINIO VELAZQUEZ, Concerto para Violoncello. CHAIKOVSKI, Obertura 1812. ARTURO XAVIER GONZALEZ, Solista.
- Noviembre 25/27 ARMANDO ZAYAS, subdirector.  
BEETHOVEN, Obertura de Fidelio. DONALD ERB, Concierto para percusiones y Orquesta. KODALY, Te Deum. BORODIN, Danzas polovetzianas.  
JORGE ALEXOVITCH, percussionista. Coro de la UNAM, Dir. GABRIEL SALDIVAR.
- Diciembre 2/4 JORGE VELAZCO, director huésped.  
MAHLER, El corno mágico del doncel. KODALY Hary Janos. STOLZEL, Concierto para 6 trompetas, timbales, cuerdas, maderas y cémbalo.  
CORINE CURRY, MARVIN KLEVE, MARTA FABIAN, solistas.
- Diciembre 9/11 HECTOR QUINTANAR, Director.  
BEETHOVEN, La Batalla de Wellington y Sinfonía No. 9.  
IRMA GONZALEZ, MARGARITA GONZALEZ, IGNACIO MARTINEZ, IGNACIO CLAPES, solistas.
- Diciembre 16/18 HECTOR QUINTANAR, Director.  
AUBER, El Caballo de bronce. RODRIGO, Concierto de Aranjuez. CHAIKOVSKI, Sinfonía No. 4 Op 36. ALFONSO MORENO, guitarrista.
- Diciembre 22/23 ALEJANDRO KAHAN, director huésped.  
MARIO ZAFRED, Obertura Eifónica. MENDELSSOHN, Concierto para violín y orquesta, MAHLER, Sinfonía No. 1, "Titán". TOMAS MARIN, solista.
- Diciembre 29/30 KENNETH KLEIN, Director huésped.  
HALFFTER, Suite No. 1. de FALLA, Noches en los Jardines de España, BRAHMS, Sinfonía No. 1 Op 68. Solista JORGE SUAREZ.

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

## Directora

ESPERANZA PULIDO

## Jefe de Redacción

Claudio Landeros

## Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

## Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

## Correspondencia

Apartado 12-808

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

CENIDIM  
DIFUSION

## SUMARIO

Noviembre-Diciembre de 1977. Vol. X N° 6

● Cartas	2
● Editorial	3
● ROBERT STEVENSON Directores nativos de México en Texas	4
● ALFRED E. LEMMON, S.J. Los Jesuitas y la Música en México	5
● FRANCISCO CURT LANGE El Diario de Cósima Wagner	10
● SOPHIE CHEINER El Trío Patético	14
● ANDRES ARAIZ ¿Qué es la Música hoy?	20
● Conclusiones de una Mesa Redonda en La Habana	24
● NESTOR ECHEVARRIA Una fuerte plaza straussiana en Sudamérica	26
● PEDRO MACHADO CASTRO Festival de Música en Berlín, 1977	28
● Revista de Revistas	33
● Libros	34
● Grabaciones	36
● Conciertos	39
● Noticias	43
● Digest in English	45
● Índice General del Vol. X	48

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. 10.00
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.	

CENIDIM  
DIFUSION

## CARTAS

De mi mayor consideración:

En los primeros días del mes de marzo del corriente año, recibí una cordialísima carta suya, que nunca contesté, por razones que ahora sería largo explicar. Por tal motivo, le pido a usted mil disculpas por mi falta total de consideración, pero le aseguro que cuando se lo narre personalmente, tal vez reconsidere mi actitud.

Le digo que se lo narraré personalmente, porque entre el 2 de enero y el 10 del mismo mes, estaré en México y espero tener el placer de conocerla.

Le manifestaba en la carta que inició nuestro trato epistolar, si era posible que dictara alguna conferencia sobre algún tema de mi especialidad. Me contestó diciéndome que tenían problemas de reestructura. No sé si los han resuelto, pero de todas maneras, a través de la presente, le formulo la misma propuesta. Creo que el tema más adecuado, sería "Aproximación a la musicología". Usted dirá si es factible, o no.

Como mi viaje a México, lleva también, como objetivo, conseguir material de música latinoamericana de los siglos XVI y XVII, (lo mismo haré en Puebla), quisiera que me pusiera en antecedentes, acerca de si es factible conseguir dicho material. Creo que existe en microfilms, por lo menos el de México, pero no tengo seguridad.

¿Quiénes son las personas que en este momento trabajan en música colonial? Le hago la pregunta, porque quisiera conectarme con ellas, antes de mi llegada.

Le ruego desde ya, que sepa disculpar todas las molestias que puedo ocasionarle. Es usted la única persona a quien puedo dirigirme, pues no tengo amigos en México excepto algunos educadores musicales alejados de la problemática que motiva mi viaje.

Le reitero mis disculpas y quedo a sus órdenes. Con toda estima

Waldemar Axel Roldán  
Ave. Las Heras 2417  
1425 Capital Federal  
ARGENTINA

## Editorial

ESCUELA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD.—Este organismo se halla en proceso de notable desarrollo. Su actual Director, FRANCISCO MARTINEZ GALNARES, está logrando aquello en lo que sus antecesores fracasaron: una verdadera Facultad de Música, título que la Escuela llegó a usar indebidamente en tiempos remotos. Martínez Galnares, universitario y joven aún, se ha entregado a su tarea aguerridamente (porque aguerrido tiene que ser quien lucha en estos tiempos contra tantos obstáculos materiales y humanos).

Por medio de una Extensión Universitaria de Iniciación Musical introdujo el Director un plan de educación a nivel pre-profesional, como preparación a los también por él ideados ciclos de educación musical, dentro de las categorías de primaria, secundaria y bachillerato. Este último ya comenzó a producir algunas licenciaturas y no es remoto que en el futuro pueda alcanzarse también el doctorado.

Pero esto no es todo. La mayoría de estudiantes que eligen la carrera de música como un *modus vivendi*, no anhelan tanto el título, como la posibilidad de ganarse la vida con el ejercicio de la música. Por tal razón la Escuela Nacional de Música está también preparando ejecutantes dentro de un tipo práctico; y por otra parte, da facilidades al estudiante universitario de cualquier carrera para que se adiestre musicalmente, con la sola mira de incrementar su cultura general y, por ende, el desarrollo musical del país.

A principios de octubre pasado fuimos testigos de los primeros frutos que algunos de los estímulos ofrecidos por el plantel al estudiantado de los diversos niveles educativos, van produciendo palpablemente. Asistimos a un Concurso "Bach" para ejecutantes de piano y clavicémbalo de los niveles primaria, secundaria y bachillerato. Con antelación y objetivo de preparar adecuadamente a sus estudiantes, los maestros tuvieron varias sesiones dedicadas a aspectos poco conocidos y practicados aquí de la inmensa obra de Juan Sebastián, como los adornos, la rítmica, la dinámica, el estilo, etc. Y se impusieron las mejores ediciones (Bach Gesellschaft, Henle y Kalmus). El término medio de eficiencia entre 35 concursantes escuchados nos produjo una sorpresa, que francamente no esperábamos. Fue como un remanso, donde abreviar esperanzas para un futuro centro universitario de educación musical de carácter exclusivamente profesional, como secuela de esta magnífica labor realizada por Martínez Galnares y sus colaboradores.

Otro gran estímulo será el Curso Extraordinario de Interpretación de la Música de Bach y Schumann y el Seminario de Metodica del Piano que impartirá la profesora Edith Picht-Axenfeld, catedrática de la Escuela Superior de Música de Friburgo y pianista y clavecinista muy distinguida. Al escribir estas notas se sabía que dicho curso habría de llevarse a cabo del 11 al 24 de octubre en la propia escuela. Sin duda con gran provecho para maestros y alumnos.

## DIRECTORES NATIVOS DE MEXICO EN TEXAS

Por ROBERT STEVENSON

El reciente nombramiento de Eduardo Mata como director de la Orquesta Sinfónica del Dallas (anunciado el 11 de agosto de 1976, pero vigente desde el comienzo de la Temporada 1977-1978), elevó a dos el número de directores mexicanos de nacimiento que han dirigido titularmente orquestas texanas. Los lectores de Heterofonía están al tanto de la carrera de Mata, quien, nacido el 15 de septiembre de 1942 en la ciudad de México, estudió composición con Rodolfo Halffter de 1954 a 1960 y con Carlos Chávez los cinco años siguientes. En 1964 fue director residente en el Berkshire Music Center de Tanglewood, Massachusetts y el mismo año comenzó a dirigir el Ballet Clásico de México. Sus brillantes éxitos como Director de la Orquesta Sinfónica de Guadalupe (a los 22 años de edad) y la orquesta de la Universidad Autónoma de México, más sus tres exitosos años con la Sinfónica de Phoenix, Arizona, no requieren redundantes informes.

Menos conocida es la carrera del actual director de la Orquesta Sinfónica de El Paso, organismo que conmemorará dentro de 3 años sus bodas de oro. Abraham Chávez nació en Ciudad Juárez el 6 de marzo de 1927, en el seno de una familia musical. Desde la edad de ocho años tocaba el violín en restaurantes de ciudades fronterizas. Fueron sus maestros E.J. Diéguez, en Ciudad Juárez, Robert Semon en El Paso, Nuomi Fischer en Hollywood y Paul Gerschmann en Nueva York. A los 13 años entró a la Orquesta Sinfónica de El Paso como violín sustituto. A los 17 comenzó a ganarse la vida en el campo didáctico, en la Escuela Dudley de El Paso (1945) y un año después en la High School de Yaleta, cerca de El Paso. Durante sus dos años de servicio militar con el ejército norteamericano (1946 a 1948), continuó tocando su violín. El 4 de enero de 1948 fue nombrado concertino de la Orquesta Sinfónica de El Paso, tras la renuncia de su maestro Robert Semon. En 1949 fundó la Symphonette de El Paso. El 29 de julio de 1952 ejecutó el Concierto en sol menor de Max Bruch, con la Sinfónica de El Paso y fue frecuentemente solista de la propia orquesta en temporadas sucesivas. El primero de abril de 1955, o sea, al término de su séptimo año como concertino, fue nombrado artista residente en el Texas Western College de El Paso, con responsabilidades didácticas en violín, viola y teoría. El 11 de febrero de 1962, en la reunión de Dallas, fue electo presidente de la Ramificación Texana de la Asociación de Maestros de Instrumentos de Cuerda. A principios de 1961 tuvo a su cargo algunas sesiones veraniegas en la Universidad de Boulder, Colorado, hasta el 13 de mayo de 1966, cuando entró como miembro permanente de la facultad de música de la Universidad de Colorado.

El 23 de mayo de 1971 recibió el Premio Thomas Jefferson de ese año, como el más prominente miembro de dicha facultad. En 1973 dirigió la American Youth Orchestra en su gira de conciertos por París, Florencia, Roma, Venecia y Londres, Salzburgo, Gante y Bruselas. En su reunión del 21 de febrero de 1975, el Consejo Directivo de la Sinfónica de El Paso, bajo la presidencia de Edward Schwartz, eligió a Abraham Chávez titular de la orquesta para la temporada 1975-1976. Ray Small, decano de la Universidad de Texas, en el Paso, acrecentó el prestigio y emolumentos de Chávez, al llamarlo a enseñar en la UTEP. En su concierto inicial de la temporada de 1975-1976, en el Civic Center Theatre, fue recibido con una ovación sin paralelo. Inmediatamente después de su regreso a El Paso, organizó una Orquesta Juvenil de El Paso, que el presente año (1977) fue incrementada, como Orquesta Juvenil del Festival de Verano de El Paso.

Para fines de la temporada de 1977-1978, Chávez piensa programar una cantata sinfónica, con texeo en español de algún compositor mexicano. En estos momentos se halla estudiando un buen número de partituras que le han sido enviadas de la ciudad de México, Guadalajara y Morelia. Su triunfal carrera, hasta el presente, prueba que el genio musical puede desarrollarse en cualquier lugar de la República Mexicana. En un recital patrocinado el 14 de julio del presente año por el Club MacDowell de El Paso, Chávez reveló con su ejecución de la Sonata Primavera de Beethoven, que un director importante puede seguir siendo, al mismo tiempo, un brillante virtuoso del violín. Está casado con Lucy Villegas y tienen 4 hijos de 13, 18, 28 y 30 años.

BIBLIOGRAFIA DE ABRAHAM CHAVEZ JR. (Artículos seleccionados)  
*El Paso Times*, Enero 14, 1948; Julio 27, 1952; noviembre 29, 1959, febrero 11, 1962; febrero 7, 1965; mayo 13, 1966, julio 31, 1974, febrero 22, 1975; marzo 26, 1975; agosto 14, 1977.

*El Paso Herald-Post*, abril 1º, 1955; marzo 25, 1975; septiembre 28, 1975; julio 1º, 1977.

*Southern Clubwoman*, mayo 1956.

Daily Camera's Focus, Boulder, Colorado, agosto 9, 1970.

## LOS JESUITAS Y LA MUSICA DE LOS NEGROS

(IV y último)

Por Alfred E. Lemmon, S.J.

Es un hecho reconocido que los negros abundan en el Nuevo Mundo durante la época colonial.<sup>1</sup> En el Nuevo Mundo la cultura de los africanos es una realidad. Su influencia tiene gran importancia para la historia de la religión, de la música, de la danza, del drama, del arte y de las otras manifestaciones de la vida civilizada de latinoamérica.<sup>2</sup> Su contribución en la música colonial es muy importante.<sup>3</sup> Pero esta contribución no fue un caso único. Por ejemplo, en el año de 1724 había músicos entre los esclavos negros de la isla de Sumatra.<sup>4</sup>

Entre los religiosos, el cuidado espiritual de los esclavos era muy importante. Para los jesuitas, el documento siguiente es una ilustración de su interés en esta gente:

"También se ha trabajado con los negros, adoctrinándolos en una capilla de nuestra casa que está diputada para ello, adonde se juntan las fiestas en la tarde, para tratar de cosas de devoción, enseñándoles un padre a bien confesarse, y servir con amor y respeto a sus amos, y otras virtudes cristianas, acomodadas al auditorio, de que ellos se aprovechan y los amos reciben muy buena obra.<sup>5"</sup>

También, en la *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, escrita por el veracruzano Francisco Javier Alegre, se encuentra lo siguiente:

"Aquí, en una capilla que llamaban de los negros, se encargó un Padre de explicar a esta pobre gente los misterios y preceptos de nuestra santa ley, en los días más festivos. Acompañábanle los congregantes de la Anunciata, cantando, por las calles, la doctrina. Este género de procesiones era muy frecuente en nuestros estudiantes para las cárceles, para los hospitales, para las plazas, con grande edificación del público."

Sin embargo, se halla todavía más información sobre la actividad musical de los negros bajo la dirección de los jesuitas. De la iglesia de *La Profesa* de la ciudad de México se sabe lo siguiente:

"En las fiestas de la congregación y de N.S.P. Ignacio, según me escriben, han cantado en nuestra Iglesia algunas letrillas unas mulatas ayudadas de otros cantores, y se asegura que ha parecido mal, y yo lo creo, porque si es así, verdaderamente es grande indecencia por los inconvenientes que se vienen a los ojos; VR. ordene que no se permita otra vez en nuestras iglesias. Sin la música de mulatas se pueden celebrar nuestras fiestas con menos nota y mayor devoción."<sup>7"</sup>

La actividad musical no se limitaba a los centros metropolitanos. El cronista Andrés Pérez de Ribas escribe refiriéndose a las misiones del norte, que los negros participaban en las festividades de la consagración de una nueva iglesia en el pueblo de San Gregorio de la misión de San Andrés:

Han hecho los de este pueblo de San Gregorio una iglesia que puede ser buena en cualquiera parte de esta provincia. La primera misa de su dedicación convidamos a los españoles vecinos de San Andrés y San Hipólito, que tomaron la fiesta tan deveras, especialmente uno de más posible, que se juntaron en este pueblo cincuenta españoles bien armados, al modo que se anda por acá. Duró la fiesta ocho días, los tres primeros con misa cantada con diáconos y en cada una de ellas hubo sermón. Todos los días hubo procesión solemne con música. La iglesia estuvo curiosamente aderezada, según lo que se puede en estas tierras nuevas y apartadas. Los españoles, además de la pólvora que gastaron en las salvas de sus arcabuces, gastaron otras dos arrobas de ella en ingenios festivos. A los indios que además de treinta lenguas en contorno se juntaron, se les dió a entender (como nuevos en nuestra santa fe) que todo aquello se hacía en honra del verdadero Dios, Señor de cielo y tierra, y que se animasen a hacer en sus tierras y pueblos buenas

iglesias con que lo honrasen. Dióseles a todos los huéspedes los ocho días de comida, y festejaban también ellos de su parte la fiesta con muchos y vistosos bailes de noche y de día; pero en esto se quisieron extremar los españoles, porque los más principales de ellos celebrraron una devota comedia que se hizo al propósito con mucha gracia, música y gasto de buenos vestidos; y a eso añadieron el jugar cañas a caballo; mostrando en esto la alegría que tienen de ver reducidas a nuestra santa fe a estas nuevas naciones. Los negros también e indios laborios antiguos cristianos, hicieron otra comida y buenas danzas; queriendo Nuestro Señor que todos se recogijasen en honra de su casa y sin alguna desgracia, con edificación de los nuevos cristianos y admiración grande de algunos indios gentiles de la nación Xixime que vinieron a la solemnidad, y todos quedaron animados y enseñados a venerar a Dios en sus fiestas y edificar iglesias.<sup>8"</sup>

La Nueva España no era la única provincia de la Compañía que presentara atención a los negros y a su música. En el Perú, la actividad musical de los jesuitas era de la mayor importancia. El drama era un aspecto muy importante y glorioso de sus escuelas. El documento siguiente lo muestra:

"Con la misma brevedad que lo demás, diré agora de algunas fiestas que en este año con harto consuelo de las de casa y edificación de las de fuera se han celebrado. La una fue del Santísimo Sacramento, la qual particularmente festejaron unos indios, estudiantes de nuestro colegio, representando al propósito de la fiesta un muy sentido y gracioso diálogo, juntamente con tres declamaciones que tratan de los tres géneros de bienes que los teólogos ponen de fortuna, gracia y gloria; cada una tratando por sí del suyo. Lo cual dió tanto contento y gusto a los oyentes, así por tratar de tal materia y decirse con tanto concierto, como por ser cosa acá nueva y nunca vista ni usada.<sup>9"</sup>

Más adelante, el mismo documento contiene lo siguiente:

"Y así ordenó que fuese en público este acto, para lo cual se aderezó un rico tableau en parte y de modo que lo pudiese gozar así la gente que estaba dentro en la iglesia, como la que estaba en el patio de nuestra casa, donde solamente entran hombres. Halláronse a él los señores Presidente e oidores con otros muchos caballeros, dignidades y muchos religiosos, cada qual en el lugar que convenia. Tenia su lugar también por si la música, que para hazerse con más solemnidad, avia venido a esto.<sup>10"</sup>

Otra fiesta celebrada con la mayor solemnidad era:

"La otra, después desta, fue quando se puso por mano de su Señoría Reverendisima la primera piedra de nuestra iglesia, que fue día del glorioso apóstol San Pablo, cuyas bisperas se dixeron con toda la solemnidad posible. El día antes, fiesta de los apóstoles San Pedro y San Pablo, halláronse a visperas y Misa los Señores de la Audiencia, los Superiores de las Religiones, al cabildo de la Iglesia maior con toda su música.<sup>11"</sup>

Los elementos de lo exótico y lo nativo aparecieron en las representaciones de la escuelas y la belleza del barroco americano desarrollado. Los músicos negros del colegio de San Pablo llevaron una parte en las ejecuciones públicas como los indios en sus propios trajes y cantos.<sup>12</sup> El colegio

de San Pablo se distinguió por su actividad musical y, por eso, atraía a muchos visitantes. Muy interesantes eran los esclavos del colegio bajo la dirección musical de los jesuitas. Para la primera parte del siglo XVII, el jesuita Miguel Castro fue su maestro. Los negros tocaban instrumentos europeos. Originalmente, la música de los negros era solamente para las festividades del colegio. Pero, pronto el sonido de sus chirimías, trompetas, tambores, flautas, rabeles y otros instrumentos se oyeron en otros lugares de la ciudad. Su excelencia era igual con el coro de los indios de San Pablo, que cantó en latín, quechua y español. El coro de los indios, algunas veces, se empleaba en la catedral de Lima.<sup>13</sup>

En las misiones del Paraguay el cuidado que tenían los jesuitas de sus esclavos fue observado por el P. José Manuel Peramas:

"El enseñar la doctrina a los mulatos y negros es también muy trabajoso, y que necesita de mucha paciencia quien se ejercita en este ministerio. En esta gente de tan poco alcance que para que comprenda alguna cosa es necesario explicársela muchas veces y aún así se quedan en la superficie."<sup>14</sup>

También observó el trabajo de algunos jesuitas en particular, como Vicente Sans:

Mientras enseñaba filosofía, además de la dirección de la congregación, tuvo a su cargo la instrucción y formación de los negros y mulatos que tenían otra capilla en el colegio Córdoba.<sup>15</sup>

La importancia de la música para los negros que tenían a los Guaranís de profesores se encontró en el párrafo siguiente:

"El culto divino en estas misiones está en punto: las Iglesias magníficas y las músicas las mejores de la Provincia; por lo que envidiaba a ella los colegios sus esclavos para aprender la música."<sup>16</sup>

La *Relación* de José Cardiel contiene más información:

Servímonos de esclavos negros y mulatos, como todos los demás externos, así seculares como religiosos, hasta los de San Francisco, que acá no hay otro modo. En casi todos los Colegios hay música de estos esclavos, con arpas, chirimías, violines y bajón; y cantan en las funciones de contrapunto, por haber aprendido cuando niños en las Misiones de los Guaranís, adonde suelen enviarlos. La de Córdoba excede a todas e iguala o excede a muchas Capillas de Catedrales de allá.<sup>17</sup>

La documentación sobre los jesuitas y sus esclavos como músicos es una indicación de la vida musical de los negros durante la época colonial.<sup>18</sup> Finalmente, la música de los negros y los negros como músicos tienen relación con la vida cultural y musical de España.<sup>19</sup>

## NOTAS

1. Para una colección de ensayos sobre el negro en la vida del Nuevo Mundo véase: Ann M. Pescatello, *The African in Latin America* (New York: Alfred A. Knopf, 1975). También véase: Rolando Mellafe, *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*. (México: Sep-Setentas, 1973).
2. Lazarus E. N. Ekwume, "African-music Retentions in the New World," *Black Images*, Vol. I, Número 3-4, 3-12.

- Según Ekwume: The role of music in the Society of the black man, in Africa and in the New World, is something that has been known to be much more significant in its functional aspects than it is with white people. (p. 3).
3. Véanse: Robert Stevenson, **Music in Aztec and Inca Territory**, (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, 231-235) y Gabriel Saldívar, **Historia de la Música en México** (México: Editorial "Cultura", 1934, 219-228).
  4. Robert Stevenson, "The Afro-American Musical Legacy to 1800", **Musical Quarterly**, Vol. LIV (1968), 475-476 citando André Schaeffner, "Ethnologie musicale ou musicologie comparée?" en **Les Colloques de Wegiment** (Brussels, 1956), 22.
  5. "Anua de la Provincia de México 1598" en **Monumenta Mexicana VI**, Félix Zubillaga, ed; Rome: Monumenta Historica Societatis Jesu, 1976; 614. La ortografía y gramática en este ejemplo y en todos los de este ensayo, están copiadas exactamente del original.
  6. Edición de Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu, 1958, N; 47.
  7. Archivo de la Provincia Mexicana, R.P. Caraffa a P. Pedro de Velasco, Roma, 30-XI-1648. Gracias al P. Manuel Ignacio Pérez-Alonso que me proporcionó esta información.
  8. Andrés Pérez de Ribas, **Historia de los triunfos de N. S. Fe entre gente las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe**, México: Editorial Layac, 1944, III, 79-80.
  9. P. Sebastianus Amador a P. Francisco Borgiae, Lima, 1 Ianuarii, 1570 en **Monumenta Peruana**, I, ed. Antonious de Egana, Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu, 1954, p. 348.
  10. *Ibid.*, 348.
  11. *Ibid.*, 349.
  12. Luis Martin, **The Intellectual Conquest of Peru: The Jesuit College of San Pablo, 1658-1767**, New York: Frodham University Press, 1968, 47.
  13. *Ibid.*, citando la información tomada del **Ditrio de Lima; 1629-1634** de Juan Antonio Suardo y del **Libro de Ordenaciones**, p. 137 (conservado en el Archivo Vice-Provincial del Perú).
  14. Guillermo Furlong-Cardiff, **José Manuel Peramas y su "Diario del Destierro" (1768)**, Buenos Aires: Librería de la Plata, 1952, 132. Aquí citados como: Furlong-Cardiff, **Peramas**, 1952.
  15. José Manuel Peramas, **Vida y Obra de Seis Humanistas**, trad. Antonio Ballus, Buenos Aires: Librería Huarper, 1948, 250.
  16. Furlong-Cardiff, **Peramas**, 1952, 140.
  17. Guillermo Furlong Cardiff, **José Cardiel**, s.j., y su **Carta Relación, 1747**; Buenos Aires: Librería de la Plata, 1953, 124.
  18. Ejemplos de la música de los negros se encuentran en: Robert Stevenson, **Christmas Music from Baroque Mexico**, (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974). **Latin American Colonial Music Anthology**, (Washington, General Secretariat, OAS, 1975). Samuel Claro, **Antología de la Música Colonial en América del Sur**, (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974). Además, algunos discos contienen ejemplos. El disco de Angel (S36008) presenta "Los Negritos" de Juan de Araujo. Los discos de **El Dorado** preparados por Roger Wagner y Robert Stevenson bajo los auspicios de The Center for Latin American Studies de la Universidad de California tienen algunos ejemplos de esta música. Una presentación muy interesante es el disco **Blanco y Negro** de **Klavier Records**. Para una discografía referente a José Mauricio Nuñez García véase: Cleofe Person de Mattos, **Catalogo Tematico das obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia**. (Rio de Janeiro: Ministerio da Educacao e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970, 399).
  19. Para más información sobre esto véase: Robert Stevenson, **Heterofonia**, "Acentos folklóricos en la música mexicana temprana", VI. X, número 2, 5-6.

# EL DIARIO DE COSIMA WAGER

Por FRANCISCO CURT LANGE

Creemos, con toda razón, que no existe un documento cultural de mayor trascendencia que el *Diario* de Cósima Wagner. Como ya se dijo, las Cuadernos se extienden a través de un período que comienza el 1º de Enero de 1869 y finalizan en el día en que Wagner cerró sus ojos en Venecia el 13 de Febrero de 1883. Se inician, pues en el asilo que encontró Wagner en Tribschen, Suiza, cuando Cósima pudo reunirse definitivamente con Wagner, luego de los gravísimos problemas surgidos en Munich, digamos mejor, provocados por él debido a factores que hemos desarrollado en varios de nuestros trabajos, como "Wagner y Nietzsche en su lucha contra el siglo XIX", "Wagner y Nietzsche. Su amistad y su distanciamiento", y en la traducción del Libro de Elisabeth Forster-Nietzsche, provisto de notas críticas, "Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft".

Con un notable trabajo de ordenamiento, revisión y minuciosos comentarios, en extremo difíciles de reunir, por Martín Gregor-Dellin y Dietrich Mack, apareció el primer tomo con sus apretadas 1279 páginas finamente impresas, conteniendo los primeros ocho años del *Diario* de Cósima (1869-1877), con un prólogo del primero de los mencionados, el texto de Cósima, una información a manera de postludio, facsimiles, una tabla cronológica, innumerables anotaciones y esclarecimientos sobre personas, lugares, obras e instituciones señaladas por Cósima, un Índice onomástico y otro de obras wagnerianas. Ante nuestros ojos se abre el fascinante panorama europeo de la política y de las corrientes espirituales, en los que se vieron precipitados y no apenas envueltos, el combativo Wagner y Cósima Liszt, unida ésta en matrimonio con el virtuoso del piano y director de orquesta Hans von Bülow y separada de él por su decisión heroica de seguir a Wagner en la insegura lucha por la realización de su obra y su imposición definitiva en el mundo teatral europeo.

Hasta el día de hoy subsisten, si bien en grado muy menor, controversias en torno de la persona y obra wagneriana, pero sólo ahora nos ha sido posible

conocer a través del *Diario* de Cósima la verdadera personalidad de su marido que nos lo muestra desde diversos ángulos en sus multifacéticos aspectos de pensador, filósofo, literato, ensayista y compositor, o sea, en intimidad, así como llegamos a conocer su itinerario intelectual, sus juicios, reacciones, debilidades, errores e indecisiones, al igual que su indiscutible condición de hombre bueno, esposo y padre ideal, generoso y caritativo. El diario trájín de estas dos vidas fué asentado por Cósima al caer la noche, día tras día, o a más tardar en la mañana del día siguiente, con una fidelidad y una diversidad increíbles. También su capacidad de saber resumir lo esencial, merece ser destacada. El lector se ve sumergido en el mundo de intereses e intrigas del arte teatral y musical. Desde las personalidades más descollantes, Reyes y Emperadores, hasta los pensadores, escritores y compositores de la época, un sin fin de personajes desfilan incesantemente en este kaleidoscopio del panorama europeo, animado por las figuras más dispares y juzgadas por Wagner con benevolencia, admiración o desprecio. El futuro Señor de Bayreuth era en extremo susceptible y muchas de sus decisiones y juicios emanaban de circunstancias y accidentes que solían ocurrir y hasta influir en sus puntos de vista. Otras eran, desde luego, determinantes e inalterables. Por otro lado difícilmente se conocerá una personalidad de esa época que haya demostrado más tenacidad y firmeza en la consecución de sus propósitos, aún en los momentos más dramáticos de su convulsionada existencia.

Con el libro abierto que constituye el *Diario* nos convencemos, ahora mejor que nunca, del carácter contradictorio de Wagner, debiendo admirar, por otro lado, su fuerza de voluntad para imponer a un mundo incrédulo y convencional, los principios de su arte. Contaba con adherentes que sólo al correr de los años formaron un pequeño núcleo para alcanzar más tarde un grupo compacto, dispuesto a jugarse la vida por las ideas renovadoras de su autor.

Por primera vez nos encontramos ante los conflictos psíquicos que atormentaban a Cósima por el abandono que hizo de von Bülow y que la acompañaron durante muchos años. De la misma manera se refleja en cada página su honda preocupación por la educación de los hijos, dos de las mujeres nacidas de la unión con von Bülow, —Daniela y Blandine—, y tres de su matrimonio con Wagner, Isolde, Eva y Sigfrido. Lo que más sorprende y que sólo se conocía por magras referencias, fueron los vastísimos intereses culturales de Wagner, su conocimiento de la literatura de todos los tiempos: griegos, latinos, españoles, ingleses, franceses y alemanes, y su punto de vista con respecto a los autores preferidos. Tenía, desde luego, puntos de vista muy personales, muchos de ellos loables y justicieros, otros decididamente desfavorables, pero siempre fruto de una lectura reiterada que le permitía absorber la producción de cada autor. Poseía en Cósima una compañera sumamente cultivada, hija de Franz Liszt y de la Condesa Marie d'Agoult, legitimada por aquél en 1844. Trasciende de las anotaciones en el diario que no fue feliz en su juventud y que su matrimonio con Hans von Bülow llevado 13 años (1857-1870), no acusaba una congenialidad por el carácter difícil de su marido. 1870 marca el año del divorcio concedido por von Bülow, pero éste fue engañado desde 1864 cuando Wagner intimó con ella en el Chalet Pellet, en las orillas del Lago de Starnberg, poco después de haber recibido la protección de Luis II. Si Cósima supo exponerse heroicamente a las difamaciones que llovían sobre

ella, mostró su entereza de carácter, por un lado, pero por otro, que había comprendido en lo más íntimo la necesidad de secundar a Wagner como mujer y como aliada autorizada en su permanente lucha por reconocimiento. Cósima sufría diariamente de remordimientos por el paso dado, —y el diario no puede reflejar sino el sentir íntimo de ella—, pero sabía compartir con Wagner el trajín diario, interrumpido frecuentemente por visitas que solían impedir el trabajo de Wagner en la composición e instrumentación. Sin embargo, todas las noches se dedicaban a la lectura y el comentario de obras de la literatura universal, así como Wagner jamás dejaba de hacer sus diarios paseos por el campo. Cósima fue el elemento regulador. La pasión por Shakespeare, Dante, Cervantes, Goethe, Schiller y Shopenhauer, no conocía límites y su regreso a los griegos recibió nuevos estímulos por Nietzsche. Al mismo tiempo, su desprecio por la literatura y música de autores judíos llegó a ser radical. Sin duda debió a Heine determinadas inspiraciones, pero lo detestaba, así como a Mendelssohn y Meyerbeer. Su antisemitismo se conoce ahora mejor a través del *Diario* de Cósima, la que llegó a contagiarse, opinando en consonancia con el marido. Es difícil de explicar como contó Wagner, el antisemita, con prominentes judíos que reconocían abiertamente su obra creadora. Citemos como ejemplo, a Hermann Levy, Karl Tausig, Heinrich Proges, Hermann Levi, Josef Rubinstein, Angelo Neumann y otros. Puede confirmarse al mismo tiempo que la leyenda sobre la ascendencia judía de Wagner resultó falsa; también los predecesores del padre adoptivo de Wagner, Ludwig Geyer, a quien se adjudicó origen judaico, resultaron haber sido Pastores y Cantores de Turingia. Por su vez, la abuela de Cósima, Marie Bethmann, era descendiente de propietarios de una casa bancaria de Frankfurt que no tenían sangre semita. Cómo pudo el mundo judío perdonar al autor de "Das Judentum in der Musik" (El Judaísmo en la Música) sus feroces diatribas? ¡Únicamente en reconocimiento de la permanencia, por encima de los tiempos, de sus óperas y dramas! Ciertamente, Wagner no se hallaba sólo en su antisemitismo. Le acompañaba el Conde Gobineau con su "Desigualdad de las razas humanas" y su yerno, a quien no llegó a conocer, Houston Stewart Chamberlain. El propio Hitler se basó en la doctrina wagneriana, ampliándola hasta la execración.

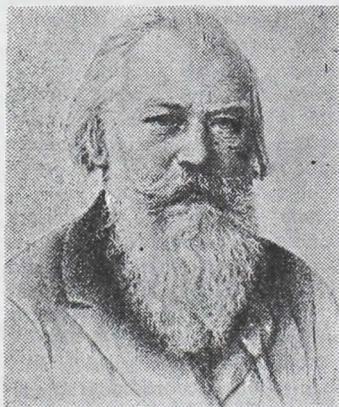
Volviendo a los aspectos musicales que nos revela el *Diario*, resalta en Wagner la veneración de Beethoven y el reconocimiento de Bach. Como poseedor de una increíble memoria musical, recibía a Cósima con frecuencia cantándole una frase de determinada obra; tocaba con ella el piano a cuatro manos, analizando los trechos más salientes; como lector, su interpretación era soberbia e inclusive, haciendo las veces de un actor y cantante, impresionaba por sus extraordinarias dotes. En materia de religión, Wagner fue un protestante arraigado en su ídolo Lutero y no se detuvo hasta que condujera a Cósima al protestantismo. Ella había sido educada en una atmósfera católica y al mismo tiempo francesa, pero tornóse mentalidad notoriamente germánica. Liszt, el primer protector de Wagner, padre de Cósima, no le perdonó durante varios años haber abandonado a von Bülow para unirse a Wagner, convirtiéndose más tarde de lo irremediable y continuando su amistad con Wagner hasta su muerte en Bayreuth, cuando asistía a los Festivales de 1888.

Wagner era fácilmente irritable, aunque reconociera más tarde el error de haber sido injusto. No pocas veces, Cósima tuvo que soportar esas violen-

cias de carácter. También es interesante saber que Wagner soñaba con una frecuencia nada común, relatándole al día siguiente a Cósima los detalles. La salud de Wagner no era buena; sufría de frecuentes indisposiciones que no le permitían componer. En algunas circunstancias llegaba a vomitar sangre. Se percibe claramente a través del *Diario* que Cósima quemaba su existencia con una disposición de sacrificio nada común. Se había unido a un hombre "difícil", víctima de innumerables tensiones. Como visionario, entró en frecuentes conflictos con su tiempo, su mundo circundante. No conocía el miedo; pero cometió graves errores que le crearon un número mayor de enemigos del que suelen soportar hombres destacados o en su caso, un genio. Veamos, por ejemplo, su posición frente a Brahms, empleada por el crítico vienés Hanslick, —a quien Wagner no supo atraer para su bando—, como elemento de choque contra el autor de "Tristán e Isolda". Nietzsche cuenta un episodio por demás desagradable, cuando le llevó a Wagner, ingenuamente, una partitura de Brahms, colocándola en el piano y elogiándola con su equilibrado criterio. La ecuanimidad le valió poco: Wagner, al ver la partitura, entró en un estado de incontenible furia. No habrá querido admitir la presencia de un talento que contaba veinte años menos que él?

Particularmente difícil ha sido el período en que abandonó el idílico rincón de Tribschen, cerca de Lucerna, para imponer su voluntad, levantando sin fondos suficientes y con una fe admirable, el Teatro Festivo de Bayreuth, incurriendo durante la obra en continuos y graves riesgos y exponiéndose al peligro de que su protector, Luis II, retirase los fondos con los cuales le permitía concluir su Tetratología y más tarde el "Parsifal". También es curioso comprobar de nuevo que Wagner jamás se limitó a una economía doméstica, de acuerdo con las difíciles circunstancias. Dondequiera que él se moviera y asentara sus reales, cada instalación y subsiguientemente, cada día de su vida representaba una extralimitación de sus reales recursos, tanto que Cósima, que procuraba sujetarlo, temía con frecuencia una quiebra por déficit. Este temor continuó aun después del estreno de la Tetratología, que había arrojado un tremendo fiasco económico. Si descontamos la capacidad de lucha en este genio y su inquebrantable fe en la victoria final, podemos afirmar que de todas maneras, Wagner fue un hombre de suerte. Nunca le faltaron amigos y protectores que en circunstancias dramáticas acudieron en su ayuda, pero antes de producirse este auxilio, Wagner solía pasar por trances muy amargos que cooperaron en socavar lentamente su salud. Recordemos su primera estancia en París. Sería absurdo, deducir de este episodio su desprecio profundo por los franceses. Este nació del conocimiento de la situación social y política de Francia en el período de Napoleón III, y como consecuencia de la creación de *Reich* alemán, logrado a través de la contienda de 1870-1871. Wagner era esencialmente alemán y se hallaba profundamente identificado con las raíces nórdicas, su mitología y su evolución social, política y cultural. Esto no le impidió ejercer una frecuente crítica sobre los alemanes, por la progresiva decadencia del idioma, la burguesía satisfecha, y la insensibilidad de los Gobernantes hacia su arte. Coincidió en estos puntos con Federico Nietzsche. Su ideal era el canciller Bismark quien manifestó, luego de una visita que le hiciera Wagner, que jamás había visto a un hombre más arrogante que el autor dramático-Musical todavía muy discutido de Alemania.

Es sabido que Wagner tenía todo el acceso necesario a las anotaciones diarias de Cósima, ayudándola inclusive para fijar con exactitud determinadas frases pronunciadas por él, pero esta facilidad no cambiaba en lo más mínimo la veracidad de las opiniones de esta pareja. El *Diario* estaba destinado en primer término a Sigfrido, en el cual cifró Wagner las mayores esperanzas, pero luego a la humanidad, o sea, al mundo que le siguiera. Por esto, el coraje de Wagner de dejar asentadas en forma definitiva sus opiniones, que podían haber sufrido modificaciones o vuelcos más adelante, merece ser destacado como uno de sus rasgos esenciales. He leído entre este primer tomo del *Diario* algunas consideraciones poco felices, nacidas de un total desconocimiento de la vida y obra de Wagner y de la grandeza de su espíritu. Para penetrar en la intimidad, de dos seres dedicados a un constante sacrificio, se necesita también de ecuanimidad. En nada ayuda extraer una manifestación surgida en el momento, para con ella pretender ridiculizar a su autor o autora. Recomendamos a toda persona dispuesta a sumergirse en el período que cubre los años 1869 hasta 1877 para que adquiera esta obra única en sus trascendentes revelaciones y su maravillosa intimidad.



*Brahms*

## EL TRIO PATETICO



*Sophie Cheiner  
en su juventud*

### UN RELATO DE SOPHIE CHEINER

Era el día último del mes de septiembre de 1853. Un joven forastero de esbelta figura, largos cabellos, mirada casi infantil y soñadora, recorría las calles arrabaleras de la pequeña ciudad en la tarde de ese día. Cruzando el puente, se detuvo y quedó absorto mirando la corriente del río, de doradas aguas, que reflejaban los pálidos rayos del sol otoñal. Llegando a la otra orilla, el joven forastero siguió por una callecita lateral y, con incierto paso, caminó hacia una casita escondida al fondo de un umbroso jardincito. Buscaba al

gran músico Roberto Schumann, a quien debía entregarle una carta de recomendación de Joachim, el ilustre violinista. El futuro del joven Juan —este era el nombre del forastero— dependía en gran parte de aquella entrevista que iba a efectuarse. La opinión que Schumann había de formarse determinaría el camino que Juan habría de seguir y la posible ayuda que de ello derivaría.

Su temblorosa mano tiró del cordón de la campanilla y al otro lado de la verja apareció un viejo criado, el cual indagó el motivo de la visita. Informó al joven viajero que sus patronos iban a salir de gira y que, por aquella razón, habían suspendido todas las visitas. El forastero insistió y logró suavizar la actitud del viejo sirviente mostrándole la carta de introducción. El hombre lleno de prestigio de Joachim, el violinista, motivó el cambio. Abrióse la verja de entrada y el joven quedó en el jardín, mientras el criado avisaba a su señor. De las abiertas ventanas de la casa llegaban hasta el joven voces infantiles, risas alborotadas y sonidos de un piano.

El sirviente regresó para acompañar a Juan hasta el estudio del maestro. Allí se encontró con una conmovedora escena: el maestro estaba sentado al piano, jugando con sus cuatro niños, cuyas edades iban desde lo scinco a los doce años. El Maestro hizo, con un además, que los niños se retiraran de la pieza y tomó la carta de Joachim, que presentaba a Juan como a un nuevo astro en el firmamento artístico. Quedóse observando los finos rasgos del recién llegado, estudiándolos, y formuló algunas preguntas:

—¿Son tus padres también músicos?

El joven responde con palabra firme. Su padre es contrabajista en la orquesta sinfónica. Es un hombre de un pasado denso en aventuras. Por contra, el abuelo es hombre apacible, propietario de una modesta posada, quien hubiera deseado que el hijo fuera continuador del negocio. Pero él decidió hacerse músico. Se escapaba de la escuela, siguiendo a los músicos ambulantes que atravesaban el pueblito; prontamente aprendió a tocar varios instrumentos e iba a las fiestas campestres de los alrededores, orgulloso de los centavos que ganaba con su arte. El abuelo, ya cansado de correr en pos de su hijo y castigarlo, decidió mandarle a Hamburgo, para que estudiara música con un verdadero maestro. El padre de Juan fué, de este modo, quien abrió en la familia el camino del músico profesional, con todo y que en aquella época, los artistas eran muy mal pagados. Añádase, además, que el padre del joven Juan era muy afecto a la copa, por lo cual la madre y los hermanos del joven forastero vivían con frecuencia en la miseria. A los cinco años —ya tocaba plausiblemente el piano —ayudaba a su madre con los centavos que ganaba divirtiendo a los clientes de las cantinas. Pero la madre sufría al ver a su hijito crecer en aquel ambiente de salas ahumadas, oyendo el soez lenguaje de los borrachines. Vivían en un barrio muy humilde, de calles tortuosas y angostas, en el que abundaban gentes de pésima fama. Agravaba la situación el hecho que los padres —ella 17 años mayor que él— se llevaran bastante mal. En esta pesada atmósfera transcurrirnn los años infantiles de Juan.

El joven visitante seguía con su relato, que interesaba grandemente al maestro. Un día estaba tocando en una cantina y le oyó un joven maestro. Al conocer las condiciones bajo las cuales se desenvolvía el niño y adivinando

sus grandes posibilidades, se ofreció para ayudarle. Tomó al niño bajo su cuidado, y ahora el joven Juan decía deberle a él todos sus conocimientos. A los dieciséis años, Juan ya daba clases, acompañaba a los virtuosos que daban conciertos en la ciudad, de paso en sus giras, hacía arreglos para los otros músicos y seguía estudiando con gran tenacidad y empeño. Enriquecía su espíritu leyendo y embellecía su alma contemplando la naturaleza. En sus escasos momentos de ocio, Juan iba al borde del río que cruzaba la ciudad y seguía con la vista la sombría corriente, los barcos que se deslizaban a lo largo del muelle, o contemplaba el movimiento de las nubes, que se agolpaban en el lluvioso cielo. Supo un día que Schumann se hallaba de paso en la ciudad y decidió someter al juicio del gran compositor una de sus obras juveniles. Pero el maestro, en aquella ocasión, no se dignó pasar la vista sobre la composición y el manuscrito le fué devuelto sin que hubiese sido abierto. Fué para el joven un recio golpe.

En aquellos tiempos estalló la insurrección húngara. La resaca del movimiento político llevó hasta Hamburgo a varios exiliados. Entre ellos estaba Eduardo Reményi, el famoso violinista, a la sazón de 23 años de edad. Además de ser un virtuoso de gran categoría, Reményi tocaba la música popular y los bailes húngaros con arte arrebatador. El violinista húngaro proyectaba un viaje a los Estados Unidos, y para arbitrarse los fondos necesarios anunció un concierto en la ciudad de Hamburgo. Le acompañaría el joven Juan. Alcanzaron un éxito triunfal. Entonces Reményi decidió posponer el viaje y emprendió, llevando a Juan como acompañante, una gira por el interior del país.

Fueron en primer lugar a Hannover. Allí Juan conoció al eminente Joachim (quien, como Reményi, tenía 23 años en aquella época) y era entonces concertino y virtuoso en la corte del rey de Hannover. Joachim quedó tan admirado con el arte de Juan que no dudó en hablar de él al monarca, el cual le invitó —junto con Reményi— a dar un concierto en su palacio. Después del mismo, el violinista húngaro organizó una serenata de música zingara bajo las ventanas de una dama influyente, la cual, agradecida, les arregló otro concierto en la ciudad. Joachim aconsejó a Juan que se separase de Reményi y que se fuera a descansar a orillas del Rhin, recomendándole que no dejara de visitar a Schumann y su esposa. Llegado a este punto, el maestro le suplicó que interpretara algo de sus obras.

Juan se puso al piano y del instrumento se desbordó el sombrío colorido del lenguaje musical del joven, su fantasía intensa, sus variadas imágenes —rudas como los cuentos de Hoffmann—, elementos todos que conmovieron al gran maestro, ya persuadido de hallarse frente a un genio llamado a abrir nuevos y maravillosos caminos para el arte musical. Tuvo una profunda percepción de la gran dosis de vida y del entusiasmo que respiraba la personalidad de su joven visitante.

El maestro le suplicó que detuviera su ejecución:

—Mi esposa tiene que oír lo que has tocado. Espera.

Mientras él había salido a buscarla, Juan improvisó en tono bajo. Diríase que era un vuelo de mariposas sobre un matorral, a orillas de un plácido

lago, y sobre un fondo de trinos de ruiseñor. Juan, absorto en su creación, no se dio cuenta de la llegada de Schumann acompañado de Clara, su esposa. Permanecieron silenciosos, siguiendo con interés creciente la obra que desarrollaba el joven músico.

Los Schumann fueron extraordinariamente cariñosos con él. Entró en la intimidad de la familia; fué presentado a todas sus amistades. El maestro no se sentía muy bien y rogó a Clara que atendiera en sus ratos de ocio al joven huésped. Esto favoreció la creciente amistad entre ambos. En la ciudad decíase que el maestro Schumann había dado señales de desequilibrio mental. Los directores de la Filarmónica le aconsejaban que se tomara largas vacaciones.

Todos sentían gran admiración para con Clara. Tablaban de su gran valor, de su excepcional talento como intérprete. Aparecía mucho más joven de sus 34 años. Bella, muy fina en su trato de gentes, no tardó en ganar la confianza del joven Juan. El, no obstante, mostrábase turbado en su presencia. Algo sentía nacer en su alma, algo hasta entonces ignorado. Trataba de huirla, encerrándose días enteros en el cuartucho de su hotel. En la tarde trataba vanamente de lograr olvido y paz, paseando por las orillas del Rhin. Cuando pudo darse cuenta de que amaba a Clara decidió alejarse. El maestro trató de retenerlo. No así Clara, que callaba, adivinando la razón de Juan. El maestro le decía que su presencia le rejuvenecía y le calmaba, demostrando así el gran cariño que sentía para con él. Clara, en cambio pensaba que lejos de ella, los sentimientos de Juan cambiaran y que hallaría una joven de su edad que sabría hacerle feliz. Con todo, ella también se sentía costernada. Juan era como un río poderoso, desbordado, que ha de arrancar impetuosamente todo obstáculo que se oponga a su furia. Ella y Schumann iban a salir de gira. Confíaba Clara que nuevos encuentros la ayudarían a borrar de su mente el recuerdo del joven. Pero el destino dispuso las cosas de otro modo. Pocos días antes de aquel en que ellos debían emprender la gira, Schumann tuvo un acceso de locura. Hallándose con unos amigos suyos, trató de echarse en las aguas del Rhin. Lo salvaron, pero su delicado estado no permitía que siguiera en su casa. Telegrafiaron la noticia a Joachim y el violinista recibió el mensaje cuando Juan se hallaba en su casa. Ambos fueron a Düsseldorf.

Juan fué el lenitivo de todas las penas de Clara. El maestro no quería ver a nadie pero Juan era la única excepción. El nudo persuadirle de la necesidad de hospitalizarse y así fué llevado a una clínica en las inmediaciones de Bonn.

A pesar de su juventud, Juan supo adueñarse de la situación. Cuidaba cariñosamente a los hijos de Schumann y descargó a Clara de sus lecciones, tomándolas para sí, mientras ella, con el corazón destrozado, tenía que emprender sola sus giras pianísticas.

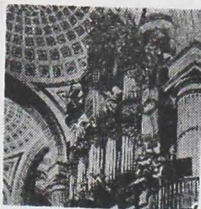
En aquellos momentos difíciles, el joven Juan fué su único consuelo. La trataba con un tacto exquisito. Nunca hizo él el más leve gesto que pudiera traicionar sus sentimientos. Sólo en su música podía ella leer lo que Juan sentía y que silenciosamente ocultaba.

Bajo la influencia callada de Clara su genio tomó un formidable vuelo. Sus consejos y su ayuda le hicieron popular y sus obras fueron editadas y conocidas. Un día llegó el temido desenlace. Clara y Juan fueron llamados a la clínica donde Schumann agonizaba. Ante ellos, el enfermo recobró por unos instantes la lucidez y sus últimas palabras fueron para Juan, a quien recomendó cuidar a Clara.

Transcurrieron varios años. El nombre de Juan brillaba en el firmamento artístico. Bellas mujeres le hacían la corte. Hubiera podido tener su propio hogar, pero ninguna mujer pudo tomar posesión de su corazón. Toda su vida pertenecía a Clara. Ella nunca quiso unir su destino con nadie. Ambos buscaban en su arte el consuelo que necesitaban. Clara se sentía orgullosa de los éxitos de Juan. Los sentimientos del genio, su gran amor, impregnaban su obra, semejante en majestuosidad a una catedral gótica. Su lenguaje sombrío expresaba la abnegación en que vivían dos almas sublimes.

Cuando en 1896, Clara murió, Juan perdió por única vez el dominio de sí mismo. Ante la tumba de su adorada lloró como un niño. Sus lágrimas están sobre los laureles que cubrían el sepulcro. El concierto íntimo de conmemoración que los amigos organizaron en la noche del entierro no pudo terminarse, porque el compositor perdía el aliento. A partir de aquel día empezó a debilitarse. Y un año más tarde, Juan Brahms siguió a su amada.

S. Cheiner.



## DE ULTIMA HORA

### LIGA DE OCOMPOSITORES DE MUSICA DE CONCIERTO.—

Este organismo inició a fines del pasado septiembre una serie de cinco conciertos con un programa de obras de LUIS SANDI, ALFONSO DE ELIAS, MARIO STERN, SERGIO ORTIZ, JAIME GONZALEZ, ROCIO SANZ, ROBERTO TELLEZ OROPEZA y ENRIQUE SANTOS. Al mes siguiente terminarían los actos con obras de Sandi, Emanuel Arias, Sergio Ortiz, Salvador Contreras, Enrique Santos, Leonardo Velázquez, Mario Kuri Aldana, Fernando Lavalle y Roberto Téllez Oropeza. No se nos enviaron programas.

CONCIERTOS DE LA OSN.—Con el Director James de Priest y el violinista Pierre Fournier, el 28 de octubre se llevaría a cabo el último programa de ese mes, que ya no podríamos escuchar. Se ejecutaban la Primera Sinfonía de JIMENEZ MABARAK, el Concierto para violoncello y orquesta de DVO-RAK y La vida de un héroe de STRAUSS. Nos hubiera interesado mucho poder reseñar la Sinfonía de Jiménez Mabarak, que no conocemos, así como la actuación del destacado violonchelista francés.

CONSERVATORIO NACIONAL.—En este plantel se están ya comenzando a llevar a cabo nuevas estructuraciones, entre maestros jóvenes y distinguidos. PAOLO MELLO fue nombrado Coordinador General de Actividades Artísticas, que seguramente encauzará por muy buenas rutas, dada su experiencia en estos menesteres, así como su gran talento artístico y laboriosidad nunca desmentida. GUILLERMO SALVADOR y CARLOS BARAJAS serán quienes dirijan el "Colegio de Maestros de Piano", como le llamaríamos nosotros, dado el número tan considerable de miembros de esta facultad conservatoriana. Pero ya se irán multiplicando los mentores de otras secciones instrumentales, porque la campaña que realiza el Conservatorio para impulsar a los muchachos a estudiar más y mejor los instrumentos orquestales, está dando muy buenos resultados. En años pasados todo joven que se inscribía por primera vez deseaba ardientemente convertirse en un pianista de concierto, aunque ya hubiera pasado los veinte abriles.

ULTIMO CONCIERTO ESCUCHADO DE LA FILARMONICA D ELA UNAM.—Fue un concierto dirigido por HECTOR QUINTANAR, que nos dio ocasión para comprobar más certeramente el talento del Titular de la OFUNAM. Ya era para nosotros una muy buena señal que Quintanar se adiestrara abiertamente con óperas en versiones de concierto y fuera poco a poco elevando la dificultad de las obras por él dirigidas en público. Esta vez nos probó con *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky un adelanto palpable. Y ¡qué buen acompañamiento le brindó a esa señora del piano que es GUADALUPE PARRONDO! Ella, no contenta con ofrecer una versión brillantísima del Concierto de Grieg, obsequió el Scherzo en si bemol menor de Chopin, con bravura masculina.

---

---

## ¿QUE ES LA MUSICA HOY?

---

---

A propósito del estreno de la obra de Mario Lavista titulada "Lyhannh"  
por la Orquesta Filarmónica de las Américas

Por ANDRES ARAIZ

Ya sé que el contenido de un tema o de una pregunta tal como la hago ahora es algo tan absurdo como si preguntara ¿qué es el mundo de hoy? La música, como el mundo, como la vida, es tantas cosas a la vez, que el intentar traerlas a cuenta o pretender resumirlas lisa y llanamente resulta imposible. En la historia, en la ciencia, en el arte, en la cultura existen verdaderas montañas delibros y de escritos que se produjeron a lo largo de los siglos pretendiendo explicar tales temas y así la cuestión no terminará nunca. En lo porvenir seguirán apareciendo textos y métodos, críticas y comentarios que tratarán de explicar este proceso. Se ampliará el acervo con novedosos sistemas, con geniales creaciones que plantearán nuevos conceptos y las generaciones venideras continuarán preguntándose una y otra vez ¿qué es la música?

En los tiempos de Haydn y de Mozart, las gentes filarmónicas pudieron tener una respuesta más o menos concreta en las audiciones de aquellos palaciegos salones austro-húngaros acerca de lo que era exactamente la música, simplemente al escuchar las obras de ambos geniales maestros. Mas, ¿pudieron entrever y ni siquiera barruntar aquellos ingenuos auditorios que más tarde aparecerían en el panorama de la música Beethoven, los *románticos*, los *impresionistas*, Stravinsky, Bartok y Shoenberg?

Además, cuanto mayor sea el avance del tiempo, más irá creciendo también el conjunto de cuestiones o de conceptos que girarán alrededor de la personalidad individualizada de cada uno de los que integran el mundo de la música de entonces, formado como ahora por compositores o creadores, intérpretes, oyentes y críticos. Será pues lógico suponer que cada quien posea una personalidad diferente para percibir o sentir la música. Mientras que en unos predominarán las influencias de Mozart o de Beethoven, en otros supervivirán las esencias de Ravel o de Stravinsky. Dependerán tales sedimen-

taciones acumuladas de las personalidades individualizadas de los procesos que fueron moldeando las vidas respectivas. Quien al contar sus dieciocho años de edad hacia 1920 había estudiado piano y armonía y composición influyéndose en la música de Debussy que entonces imperaba y además realizara viajes de estudio a París, habrá formado una personalidad estética, una sensibilidad muy distinta a la de otra persona de edad posterior en la que su formación estuvo influida por Schoenberg y en la que en sus viapes de juventud y de estudio tuvo a Viena como *meta*.

### *Mutismo de los compositores*

Lo más importante de todo este cúmulo de cuestiones, lo que más complica el caso es que quienes mejor podrían aclarar las cosas, es decir los compositores mismos, son quienes generalmente menos las aclaran. Yo recuerdo, por llevar muchísimos años viviendo en la música y por haber tenido ocasión de tratar a varias figuras destacadas de este arte, que casi nunca hallé entre ellas a alguien que me explicara lo que entendía que fuese la música. Ciertamente que pude escuchar o leer definiciones muy certeras acerca de este tema, pero casi siempre procedieron de personalidades que no practicaban la profesión musical, pues eran filósofos, profesores de arte o de estética, críticos, etc. Tuve el honor de tratar más o menos ampliamente a Falla, a Ravel, a Stravinsky, a Rubinstein y algunos más. Con todos sin excepción ocurrió lo mismo: cuando surgía el tema se refugiaban en un mutismo absoluto como si fuese una consigna esotérica. Solían argüir que puesto que eran compositores, creadores o *inventores de música*, en sus obras estaba *explicado* todo cuanto ellos pudieran decir acerca de este arte.

Recuerdo que en cierta ocasión, allá por los años cuarenta, desempeñaba yo además de la música la profesión de periodista y como es costumbre en tal actividad tenía muy arraigado el hábito de preguntar. Vivía por entonces en Sevilla, la típica ciudad española y andaluza. Dirigía una compañía de zarzuelas que actuaba en el Teatro Lope de Vega, muy cerca de la Alameda de Hércules, barrio de toreros y de *bailaores de flamenco*. Por allí tenía su academia el célebre *Realito* en un barracón de madera donde había preparado al grupo de "Los Niños Sevillanos" en el que figuraban Rosario y Antonio. Embebido de flamenquismo entablé amistad con un señor de edad avanzada, quien era primer violoncello de la orquesta del citado teatro y que yo dirigía. Se llamaba don Segismundo Romero. Era presidente de la célebre Orquesta Bética de Sevilla. Muy gracioso hablando, solía contar sabrosísimas historias y *chascarrillos*. Como buen sevillano siempre estaba alegre y yo instintivamente buscaba su compañía. Y para culminar en amistad y simpatía resultó ser íntimo de don Manuel de Falla, quien por entonces vivía en Granada y a quien yo *veneraba* por la admiración que sentía por sus obras. Don Segismundo me ofreció llevarme a Granada en su primera visita a don Manuel pues le iba a ver todos los meses, ya que era una especie de secretario suyo. Encantado con tal visita se desbordaron dentro de mí los afanes de saber algo acerca de Falla, tanto como músico como *por ser yo* periodista. Llegado el anhelado día, ya en la casa granadina y don Manuel en Antequeruelas Altas, armado de pluma y *block* de cuartilla en blanco le empecé a preguntar. Casi se enfermó. Me echaron de la casa la anciana hermana del maestro y don Segismundo como si yo fuese un maleante. Don Manuel, fuertemente

enojado conmigo me gritó que él *de música no podía explicarme nada*. De manera desordenada, ya en la calle le pregunté si no le gustaría ser profesor de algún conservatorio. Me respondió que él no sabía enseñar ni solfeo, ni piano, ni armonía, ni composición. Así terminó aquello. Yo, después de la muerte del maestro, he orado al Altísimo muchas veces en su memoria. Especialmente cuando salí de España, (1957) rumbo a México, al pie de su tumba en la catedral de Cádiz.

#### *Los críticos explican mejor que los compositores*

Con respecto a lo poco que explican los creadores de arte, dice el ilustre polígrafo español don Marcelino Menéndez y Pelayo en el prólogo de su monumental "Historia de las Ideas Estéticas en España" que tal misión corresponde realizarla al crítico más que al creador de arte, es decir, al filósofo que analice la obra. Y en efecto, si en los escasos atisbos literarios o de referencias verbales que procedentes directos de Debussy han llegado hasta nosotros no encontramos nada o casi nada estimable que pueda orientarnos acerca de sus propósitos artísticos, si que poseemos, en cambio, certeras definiciones de lo que es el *debussismo* en varios filósofos, entre ellos el español don José Ortega y Gasset, así como en el mexicano don Antonio Caso, quien dice que *en la música de Debussy se percibe el leve rumor de la yerba al crecer*. Realmente que esta es una magnífica definición del significado del arte *debussyano*. Como así también supuso un acierto cuando otro crítico señaló que Wagner *grita* en su música mientras que Debussy en la suya *murmura*.

#### *El concierto de la Orquesta Filarmónica de las Américas*

El propósito esencial de estas líneas es el resaltar la importancia de haber sido estrenada la obra titulada "Lyhannh" del compositor mexicano Mario Lavista por la Orquesta Filarmónica de las Américas dirigida por el eminente maestro Luis Herrera de la Fuente. En varias actuaciones verificadas alrededor de la primera sesión en Bellas Artes desde el día 11 del próximo pasado mes de agosto, completaron el programa el poema sinfónico de Richard Strauss "Muerte y transfiguración", el Segundo Concierto de Paganini con el concertista de violín Ruggiero Ricci que tuvo una brillante actuación, y la Segunda Suite del ballet "Daphnis y Cloe" de Ravel en cuya versión destacó la flautista, solista notable quien demostró poseer una exquisita sensibilidad al interpretar el tema principal raveliano de estructura netamente *impresionista*.

Volviendo a Mario Lavista, la importancia no estuvo solamente en la obra estrenada, sino en el conjunto de la labor compositorial que lleva realizada este maestro dentro del grupo de autores mexicanos que cultivan las nuevas corrientes musicales de manera tan estimable como puedan serlo las de los otros países mundiales donde se siguen tales rutas.

Yo personalmente confieso que esta nueva manera de componer música no la entiendo. No diré si me gusta o no, porque ello carecería de importancia. Creo haber dicho ya que en el mundo musical cada persona lleva dentro de sí misma, las esencias que en mi arraigaron desde mi juventud y que supongo no podré desarraigar mientras viva: fueron mi admiración por Wagner allá por el año 1918 para luego ser trocado en mi idolatría por Debussy.

Esto no quiere decir que yo rechace todo lo demás. Creo que es deber de cuantos integramos el mundo musical prestar atención a todo cuanto ocurre

alrededor nuestro dentro de la profesión que ejercemos, independientemente de que ciertas cosas nos gusten o no. Para mí resulta muy difícil separar lo que íntimamente siento en la música, por integrar lo que yo considero mis raíces. Pienso que ahora se impone cierta explicación.

### *Comprender no supone identificación*

Si; yo comprendo, o mejor dicho, quiero comprender las nuevas orientaciones de la música, aunque no me identifique con ellas. Pero, además, considero que el estilo de música con el cual yo me identificaría, sería rechazado por mí. Esto resulta un tanto complicado ¿no es verdad? Intentaré explicarlo:

Aunque yo me inicié en la música, como he dicho, admirando a Wagner y después a Debussy a partir del año 1918, esto no quiere decir que si ahora apareciera en la música actual un joven compositor siguiendo las huellas de Debussy o de Wagner yo pudiera admirarle rendidamente. No; de ninguna manera. Si tal cosa ocurriera, si un compositor joven apareciera ahora mostrando influencias precisamente de las figuras que yo antaño veneré, encontraría en mí a su más enconado enemigo: —“Si yo admiré tanto a aquellos maestros —le diría—, no es cosa de que usted venga hoy, con sesenta años de retraso, a pretender reemplazarlos en mi admiración”.

### *Stravinsky fracasó en su estreno del “Sacre”*

Por otra parte, existen hechos ocurridos en la historia de la música que están al margen del éxito o del fracaso que aparentemente pueda obtener una determinada obra o autor. Sin que el ejemplo al que voy a aludir suponga comparación alguna, recordemos:

¿Podrían suponer aquellas gentes iracundas que tan airadamente abuchearon a Igor Stravinsky en aquella histórica fecha del 28 de mayo de 1913 en el *Théâtre des Champs-Élysées* en el estreno de “Le Sacre du Printemps” que aquella obra que París rechazaba llegaría a ser andando el tiempo una de las más importantes del mundo musical?

### *El tiempo decidirá el porvenir de la música de hoy*

No es cosa, pues, de que nos precipitemos en pretender analizar o de aceptar o rechazar a los actuales compositores tanto mexicanos como de otros países. Quizás entre sus filas se encuentre todavía incógnito el *genio* que habrá de ocupar la silla que dejaron vacía Stravinsky, Schoenberg, Bartok y algún otro que podría ser del gusto personal del lector amable.

De todas suertes, el ya extenso grupo de compositores actuales que ocupan la vanguardia musical del país no hace otra cosa que seguir las corrientes que aquí fueron siempre tradicionales. Ahora, como anteriormente, existen compositores que traen a México estilos que en su origen son exóticos pero que aquí se nutren de folclores o de nacionalismos o esencias personales que son auténticamente nacionales. No importa que las nuevas corrientes vayan desplazando las denominaciones que en otras épocas estuvieron en boga. Se rehuye hablar de *folklore* y en todo caso se sustituye la letra *k* por la *c*. Pero yo aconsejaría que fuese sustituida la palabra entera, porque con una u otra letra, la palabra *folklore* siempre resultará inglesa.

Aquí ya hubo estilos *románticos*, *impresionistas* y *dodecafónicos* como ahora los hay *sintonizadores*. Ni tampoco es nueva la costumbre de los *grupos*. Existió el de los *cuatro mexicanos*, como en Rusia el de los *cinco* y en Francia el de los *seis*. Y aquí como allá les sirvió de nexos agrupatorio el prestigio

de un profesor que si un día ejerció una especie de *jefatura señera* hoy es respetado en su galardonado retiro tanto por los *románticos*, como por los *impresionistas*, los *dodecafónicos* o los *sintonizadores*.

Aguardemos sin impacencias, con serenidad, pero con amor intenso a la tierra mexicana que a propios y extraños nos cobija, a que el tiempo decida lo que son modas o costumbres pasajeras y lo que son raíces profundas que habrán de crecer enriquecidas por la savia mexicana, que a la vez es una y múltiple.

## CONCLUSIONES DE UNA MESA REDONDA EN LA HABANA. CUBA

Como invitado a esta Mesa Redonda MARIO LAVISTA nos proporcionó la siguiente nota:

Reunidos en la Casa de las Américas, el 14 de septiembre de 1977, los participantes en la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina y el Caribe, después de haber escuchado las ponencias de los tres miembros invitados, Luis Heitor Correa de Azevedo, de Brasil; Mario Lavista, de México e Iván Pequeño Andrade, de Chile, y la introducción del musicólogo cubano Argeliers León, debatieron las mismas y los diferentes puntos del temario propuesto.

Quedó reconocido que las condiciones políticas y sociales que hoy se dan en Cuba, facilitan que se estimulen y aborden planes que conlleven a sentar las bases para un firme y constante intercambio de la obra de los músicos de esta América, contribuyendo al conocimiento mutuo, y a un creciente intercambio de experiencias, como vías para luchar contra las formas neocoloniales de dependencia cultural, que llegan a enajenar el arte de nuestra América reconocible como realidad histórica concreta.

De los debates llevados a cabo durante los días 12 y 13 resultaron las constataciones y proposiciones que señalamos a continuación:

I.—Se puso de manifiesto la situación de desconocimiento mutuo de las producciones musicales de los diferentes países de nuestro continente. Esta situación es consecuencia entre otros factores, de la inexistencia de planes de intercambio, adecuados a las necesidades actuales de nuestros países. La deficiencia de información debe ser resuelta. Esta es una condición imprescindible para lograr un conocimiento científico, tendiente a sentar las bases que permitirán establecer un criterio de identidad y contemporaneidad en la actual música de nuestros países.

Las razones que obran para esta dificultad, en el intercambio de información, son imputables a todos aquellos factores que hacen que la música en latinoamérica y del Caribe sea difundida, en la mayoría de los casos, con un

critério que se basa, más que en una política cultural, en reglas marcantilistas de la explotación comercial de la música.

Ante este hecho, se estimó que es necesario realizar una información sistematizada y extensa, que abarque, por lo menos, dos niveles: uno, interno a los países Latinoamericanos y del Caribe que parte de una inclusión en los programas escolares, de la música latinoamericana de ayer y de hoy; y que contemple el desarrollo de reuniones y eventos de diversos tipos para comprobar experiencias e intercambiar criterios con el fin de estimular a los músicos latinoamericanos y caribeños, para que realicen los mayores esfuerzos en la difusión y estudio de la música de nuestra América. El otro nivel, externo, que permitirá, por una parte, dar a conocer la verdadera producción de nuestros músicos al mismo tiempo que alimentará, cuantitativa y cualitativamente, en cada uno de los países, el desarrollo del estudio de este aspecto de la cultura.

La implementación de tal plan, implica necesidades que tocan aspectos tales como la edición musical, la producción de fonogramas y la utilización de los medios masivos de difusión.

II.—En lo que concierne al nivel interno, se puso en evidencia, además, el desconocimiento que tienen los estudiantes de música en nuestro continente del arte musical latinoamericano y del Caribe.

Se considerará impostergable la incorporación de la música latinoamericana, y caribeña en todas sus manifestaciones, a los planes de estudios de los conservatorios y escuelas profesionales de música, dentro de programas pedagógicos coherentes y acordes a nuestras necesidades sociales y culturales. Dichos planes tendrán que contemplar la investigación y el análisis crítico de la obra y personalidad de los compositores de generaciones precedentes, así como la producción de la generación actual. También es imprescindible el conocimiento de los más avanzados sistemas y técnicas que configuran la música contemporánea, puesto que la identidad del compositor debe guardar su autenticidad a través de las realidades universales que lo circundan, y que debe procurar y sentir, manteniendo una actitud abierta a las continuas transformaciones.

Esa identidad nacional debe ser reflejo de su propia individualidad, y de los aportes de los medios de expresión puestos a su disposición por los avances científico-técnicos actuales.

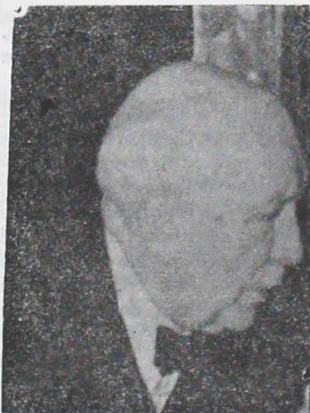
III.—El compositor de esta América ha de ser un hombre capaz de penetrarse con el destino de su pueblo, comprender la lucha que se libra por la liberación definitiva de nuestros países y fijar, en lo más hondo de su sentir, la explotación que sufre la inmensa mayoría de hombres y mujeres explotados por el colonialismo y el neocolonialismo. Sólo así podrá ser reflejo, como ser social, de la realidad que viven hoy nuestros países, y participar en la construcción de una nueva sociedad, donde quede erradicada la explotación del hombre por el hombre.

## PROYECTOS DE TRABAJO FUTURO

La Mesa redonda propone la creación de un Premio o Concurso de Musicología, auspiciado por la Casa de las Américas, con el fin de estimular y promover la realización de trabajos tendientes a la creación y renovación constante de una teoría de la investigación y su metódica que sea capaz de

sustentar dialécticamente la actividad creadora. Este Premio será un estímulo para los investigadores y musicólogos cuyos trabajos, basados en los puntos de vista que se han expresado, en las conclusiones de esta Mesa, no encuentran canales de difusión. La mesa considera que este concurso satisfaría en gran medida la necesidad comprobada de crear y fortificar el intercambio cultural entre nuestros pueblos.

La Mesa recoge la iniciativa que le ha sido presentada en el sentido de realizar a través de Radio Habana Cuba una serie de programas que difundan, a nivel nacional e internacional, la música de nuestra América en sus manifestaciones pasadas y presentes. Así, los medios de comunicación apoyan el trabajo de los artistas, destacan a los que sobresalen por sus méritos y difunden sus obras para que puedan ser conocidas y estimadas por el pueblo. Consideramos que esta iniciativa contribuye en gran medida, a solucionar la carencia, ya señalada, de un intercambio musical en nuestra América.



*Richard Strauss*

## UNA FUERTE PLAZA STRAUSSIANA EN SUDAMERICA

Por NESTOR ECHEVARRIA

(nuestro Corresponsal en Buenos Aires)

Si bien encuadra Buenos Aires en este tipo de centro musical de carácter cosmopolita, y universalista podría decir también en cuanto a receptividad y cultivo de las expresiones musicales, no dejan de perfilarse cultos especiales, gustos por determinados músicos y por la obra de esos músicos. Tal vez porque ha existido un encuentro directo, porque visitó este suelo sudamericano y dejó tras ello una impronta indeleble —permisiva del culto a que antes aludía— la personalidad de Richard Strauss está siempre latente en la capital argentina, tanto en su vasta producción para el concierto como por sus consagrados títulos de repertorio lírico.

Y cuando Francisco Curt Lange escribía hace poco en páginas de "Heterofonía", en un comentario bibliográfico, que existe desde muchas décadas un culto extraordinario por este músico en Buenos Aires, precisaba un año singular para el caso, 1923, cuando toma cuerpo esa carismática figura del muniqués, echando baza a lo que el título de este artículo se refiere, la forma-

ción de una fuerte plaza straussiana en Sudamérica. En rigor, era esa la segunda visita del compositor germano a Buenos Aires. Tres años antes había estado en su primer contacto personal con los porteños, pero en esta segunda ocasión (que fue la última, pero la más rica experiencia al respecto) habría de acudir con la prestigiosa Orquesta Filarmónica de Viena y de dirigir sus óperas "Salomé" y "Electra", esta última en carácter de estreno sudamericano.

Cabe advertir al lector sobre los laudatorios conceptos que recogió y los interminables aplausos que rubricaron sus apariciones. En el caso de "Electra", un distinguido músico compatriota, Julián Aguirre (a la sazón columnista musical de una revista porteña) escribía que "En la interpretación realmente notable que dirigió el autor, obteniendo de la orquesta matices de extraordinario interés, se destacaron la señora Blend como una trágica notable, la Olscewska en su creación del magnífico personaje de Clitemnestra y la Dahmen y Kirchoff en sus cortos y expresivos papeles".

Luego de esas representaciones, el maestro alemán tuvo a su cargo la dirección de un buen número de conciertos sinfónicos con la Filarmónica de Viena, en programas diversos que, en su revisión integral, evidencian la inclusión de gran parte de partituras propias, como por ejemplo la "Sinfonía Doméstica", la "Alpina", el poema "Till Eulenspiegel", el poema "Así hablaba Zaratrustra", "Muerte y transfiguración", "Don Juan", "Una vida de héroe" y otras más, y entre ellas, repeticiones de la "Danza de los siete velos", de su ópera "Salomé".

Pero además de todo lo señalado, hubo en esta serie de conciertos que dirigió Ricardo Strauss bastante del repertorio sinfónico tradicional. El beethoveniano, por ejemplo, donde pudo advertírsele en su también prestigiada condición de director orquestal, aunque alguna crónica lo vió aparecer algo "apartado de la tradición". En los diversos conciertos hubo también Wagner, Bruckner (la Séptima sinfonía), Mahler (la "Primera sinfonía"), y además Von Schilling, Pfitzer y Korgnold, entre otros.

Tras mucho trabajar, el agotamiento pareció apoderarse del casi sexagenario autor de "El Caballero de la rosa", a punto tal que una vez dejó el atril en manos de Gino Marinuzzi, músico itálico de reconocida actuación en su época. En el concierto de despedida, que ofrecía una configuración programática sobre la misma obra straussiana, solamente el músico que me ocupa alcanzó a dirigir una de ellas, entregando la batuta a su colega italiano que prosiguió hasta el final. Entre tanto, Strauss se retiró de la sala del Colón y se le brindó una cálida ovación. Los médicos le habían prohibido dirigir esa noche, y el compositor muniqués, en ímprobo esfuerzo y con tal de no defraudar a quienes le tributaban su adhesión en la despedida, se hizo presente y cumplió, aunque no pudiera totalizar el programa.

Como el lector podrá advertir, fueron jornadas de verdadera repercusión en los anales musicales bonaerenses, que cimentaron este acercamiento hacia un autor del cual, con el correr de los años, el cartel musical se fue nutriendo con el paulatino agregado de óperas y obras diversas, en diferentes versiones. Esta nota ha querido así puntualizar un aspecto que hace siempre a las características del público musical y que, en el caso que me ocupa, manifiesta un especial estímulo por la obra de quien dejara tras su visita, un provechoso y permanente recuerdo.

# EL FESTIVAL DE BERLIN

Por PEDRO MACHADO DE CASTRO

(nuestro corresponsal en Madrid)

*Renacimiento del Berlín de los años 20.*—Los visitantes de éste año al XXVII Festival Internacional de música de Berlín, han encontrado una exposición de pintura y escultura que recoge las tendencias de los años 20. Como una explosión que ha salpicado a la antigua capital alemana; los grandes almacenes y comercios decoraron sus fachadas y exposiciones con motivos y hasta muebles de los años 20 que aun se fabrican. Los alegres años de la post-guerra unidas a las músicas de Stravinsky y Hindemith, a quienes musicalmente ha estado dedicado el festival, ha dado una característica especial a la antigua capital alemana, en cuyo seno con gran éxito se ha celebrado el XXVII Festival de Música.

*Hindemith y Stravinsky.*—Una de las obras más importantes que figuraban en los programas era el Oratorio de Paul Hindemith (1895-1963) "Das Unaufhoerliche" (Lo interminable) escrito para tres solistas; coro mixto y orquesta.

Fueron los intérpretes la soprano Edith Mathis; el tenor Joseph Hopperwieser y el gran barítono Dietrich Fischer-Dieskau. Actuó también el coro mixto y el infantil de la Catedral de Santa Eduvigis y la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Wolfgang Sawallisch. La obra, aunque representativa de nuestro siglo, no contiene ningún momento alejado de la conocida estética empleada por su autor en la ópera "Mathis der Mahler". El oratorio está dividido en tres partes de una duración aproximada de 30 minutos cada parte. Sewallisch matizó con vehemencia y gran soltura.

*La Sacre du Printemps al desnudo.*—En el Theater des Westens se presentó el Ballet de Wuppertal con un programa a base de coreografías de Pina Bausch sobre música de Stravinsky. Lo más sobresaliente del programa fué la coreografía de esta joven artista alemana, para La Consagración de la Primavera. Su versión dista mucho de la ya conocida de Maurice Béjart. Pero quizá el hecho más insólito resida en el propio escenario donde bailó el con-

junto de Wuppertal. En el intermedio fué colocada una gran alfombra de unos 20 por 30 metros sobre la cual fué vertida gran cantidad de "tierra". La tierra fué esparcida por todo el escenario como si se trata de un jardín llegando a alcanzar casi un centímetro de espesor. Toda la compañía bailó descalza sobre la tierra. Los bailarines, con pechos y espaldas sudadas, imprimieron un toque dramático en sus contactos con la tierra como era de esperarse. La "elegida" en un momento determinado deja sus pechos al aire y el resto con transparentes gazas y con la respiración agitada por la avasalladora coreografía, añaden a la obra una buena dosis de novedad y erotismo. Se dirá que se corre un gran riesgo al intentar una nueva coreografía a la gran partitura. En el intento muchos han naufragado. Pina Bausch, a los 43 años logra lo apetecido y sin llegar a deslumbrar; al menos alcanza momentos de gran madurez y sensibilidad; aportando elementos nuevos que le permitieron triunfar plenamente en esta representación.

*Don Carlos con Lorençar y Talvera.*—Este año la soprano aragonesa Pilar Lorençar tomó el papel de Isabel de Valois en la ópera Don Carlos de Verdi. Junto a ella sobresalió el bajo finlandés Martti Talvela en el papel de Felipe II, alcanzando niveles realmente sorprendentes, muy especialmente en su aria "Ella jamás me amó". Su voz potente y amplio registro, unido a su inteligente capacidad histrionica dió al personaje del atormentado Rey dimensiones de profundo dramatismo. Pilar Lorençar dueña de una bellísima voz fué legítimamente aplaudida en su aria "Tu que conociste la vanidad". La orquesta, bajo la dirección de Héctor Urbón, resultó algo desajustada en los "tempi", muy especialmente advertible en el coro de los prisioneros de Flandes y en el acompañamiento de Robert Kerns, que al igual que Bengt Rundgren, se lucieron en los papeles del Marqués de Posa y el Gran Inquisidor respectivamente. La producción escénica de Gustav Rudolf Sellner fué el marco ideal, siendo advertibles los magníficos efectos de luces, creando una atmósfera de gran patetismo.

*Maurizio Pollini interpreta a Beethoven.*—El joven pianista italiano es actualmente una de las primeras figuras en el gusto de una gran parte de los aficionados a este instrumento. Se recuerda cómo su grabación de los Estudios de Chopin constituyó hace años un best seller. Este año su actuación no fué tan afortunada como cuando le escuchamos hace dos años. Técnicamente perfecta, pero nadie puede olvidar que Beethoven es un músico romántico. Y es raro que Pollini, siendo un gran intérprete de los románticos, haya estado tan frío en sus versiones de las sonatas números 27 Op. 90; 28 Op. 101 y 29 Op. 106 Hammerklavier. El público que llenaba la sala le aplaudió cortezmente, sin alcanzar el clímax de triunfal gala a que nos había acostumbrado. El ausente de la velada fué Beethoven.

*Claudio Abbado con la Filarmónica de Viena y la soprano Kiri Te Kanawa.*—La actuación en la Sala Philharmonic de la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Claudio Abbado y la soprano neo-zelandesa Kiri Te Kanawa, ha sido uno de los triunfos absolutos del Festival de Berlín de este año. Se inició en programa con las Cuatro últimas Canciones de Richard Strauss. Desde los primeros compases advertimos que estábamos escuchando una de las voces jóvenes más bellas que hemos escuchado. Una voz potente limpia y clara, sin fisuras, admirablemente controlada y de una bellísi-

mo timbre. Kiri Te Kanawa triunfó plenamente en este hermoso ciclo de Lieder, siendo aclamada. El acompañamiento de Abbado fué realmente bueno. Finalizó el programa con una impresionante versión de la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler que bajo la batuta de Abbado resultó una verdadera creación de inspiración buen gusto y correcto manejo de los contrastes. Kiri Te Kanawa fué la maravillosa solista de esta inolvidable versión. Ocasión para ser largamente aclamados. Luego en la Akademie der Kunst la D.G. ofreció una cena de gala a ambos intérpretes, que reunió, desde el Sr. Alcalde de Berlín hasta las principales autoridades musicales.

*Los Maestros Cantores de Wagner con Fischer Dieskau y Jochum.*—De memorable puede calificarse la versión ofrecida por el elenco permanente de la Deutsche Oper Berlin de la ópera de Wagner Los Maestros Cantores. La falta de espacio nos obliga a resumir algo que parece imposible concentrar en pocas líneas. Por ello vamos directamente a señalar el triunfo rotundo del eminente baritono Dietrich Fischer-Dieskau quien asumió el papel de Hans Sachs. A partir del segundo acto, en que Sachs se adueña de la escena; la representación adquirió relieves de sensación. La producción de Peter Beauvais y Jan Schlubach fué admirable; a tal punto que hasta fué aplaudida. Junto a Fischer Diskau se destacaron Gerd Brennis como Walther von Stolzing Janis Martin como Eva; Ernst Krukowski como Sixtus y Donald Grove como David. Magnífica fué la actuación del amplio coro y la magnífica orquesta de la ópera berlinesa, dirigida con extremado acierto por el veterano y admirado director Eugen Jochum.

*Karajan y la Filarmónica de Berlín.*—La actuación de Herbert von Karan al frente de "su orquesta" en el Festival de Berlín, constituye siempre un acontecimiento y generalmente son pocos los que salen defraudados de sus actuaciones. Esta vez von Karajan estrenaba una obra de Werner Tharichen que es timbalero de la orquesta desde hace 25 años. Se titulaba "Batrachomyomachia" (Der Paukerkrieg) o sea La guerra del timbal. Está escrita para tenor solista (que solo emite vocalizaciones) coro mixto, percusión y orquesta. La obra dura 30 minutos y decae pasados los 20 primeros. Diríamos que se trata de una introducción sonora a las posibilidades de los instrumentos de percusión, finalizando con un movido y estrepitante dúo de timbales a cargo del propio compositor y Walton Gronroos.

En la segunda parte del programa figuraba "La Sacre du Printemps" de Stravinsky. La versión ofrecida por von Karajan fué impecable pero no ideal. Impecable, pues la Filarmónica de Berlín, bajo su dirección, es de una precisión digna de la relojería suiza. Pero "La Sacre" no es un poema sinfónico de Strauss; es sobre todas las cosas "un ballet" como hay que plantearlo y sentirlo. En nuestra modesta opinión le faltó ese "charme" que en su tiempo supieron imprimirle un Monteux o un Ansermet o actualmente un Markevitch. La versión estuvo dominada por los efectos sonoros de forte piano llevados al máximo. Potencialmente una versión impresionantemente sonora. La Sala Philharmonic abarrotada al máximo aplaudió largamente al director y a los profesores.

*Igor Markevitch en el ensayo.*—En la gran Sala de Conciertos de Sender Fries, Berlín, con un grupo de 67 españoles de toda la geografía ibérica, asis-

timos al ensayo general de la Radiosinfónica de Berlín dirigida por Igor Markevitch. En el programa figuraban la Sinfonía Clásica de Prokofiev, el concierto por clarinete de Hindemith, la Sinfonía de los Salmos de Stravinsky y la Segunda Suite de Dafnis y Cloe de Ravel con la participación del coro de Radio Berlín Libre.

Una vez más el admirado director y gran intérprete de la música de este siglo dió muestras de su arte único en versiones difícilmente superables, al punto de que arrancaron aplausos de los allí congregados. Llamó la atención por su belleza el Concierto para clarinete y orquesta de 1947 que recibió del solista Jorg Fadle una interpretación que mereció los más altos elogios. Markevitch siempre amable y correcto agradeció al numeroso grupo su presencia en el ensayo.

*Final con Alfredo Kraus en Hamburgo.*—Había expectación para el debut en la Opera de Hamburgo (una de las más famosas de Alemania) del tenor canario Alfredo Kraus en el papel de Edgardo en Lucia de Lammermoor de Donizetti. Junto a él también debutó el barítono español Vicente Sardinero. El crítico Carl-Heinz Mann en el "Hamburger Abendblatt" expresó: "Sobresaliente era el gran arte del tenor lírico Alfredo Kraus. Es incomprendible que no se le haya contratado antes en Hamburgo. Su arte de cantar continuamente con énfasis y destacar el ritmo y el significado del texto es notable y todo eso lo hace con un gusto y una nobleza infalible. ¡No!; con este tenor, altamente importante, el disco esta vez no ha mentido, demostrando que Kraus es el mejor Duque de Mantua de Rigoletto y el mejor Fenton de Falstaff". Refiriéndose a Sardinero expresó: "Vicente Sardinero como Enrico, gustó al público por su temperamento y su agradable timbre". Hans-Otto Spingel en "Die Welt" escribió: Los directores de escena de hoy ya no saben que hacer con Lucia de Donizetti. Las nobles pasiones y los instintos bajos de este novelón policíaco de los pantanos escoceses, a lo mejor sirven para animar a las estrellas de la "larinqe" hacia el extremo despliegue de su esplendor vocal. La producción de Peter Beauvais para la Opera de Hamburgo es una reposición de aquella del estreno por Rainer Buzel, en la que dió pruebas de su imaginación. Pero cuando se dispone de un conjunto como el escuchado anoche, todo está en regla. A la cabeza de todos estaba Alfredo Kraus como Edgardo; un tenor español que se presentaba en Hamburgo en este papel. Un cantante absolutamente con clase mundial. "Phathos" y dulzura a la vez en la voz con técnica virtuosística y una fuerza musical convincente. Vicente Sardinero estaba extraordinario en su papel de Enrico".

La Lucia fue cantada por la soprano Cristina Deutekon quien solo adquirió gran altura en la aria de la locura. Allí lució su voz clara, ligera y segura. La Orquesta Filarmónica de Hamburgo, bajo la dirección de Paolo Peloso, no alcanzó el nivel esperado, habiendo tenido problemas de comunicación muy especialmente con el coro.

Un triunfo rotundo para Alfredo Kraus que ha sido inmediatamente firmado para nuevas presentaciones en este gran coliseo hamburgués.

---

## Revista de Revistas

---

MELOS.—El número del 4º bimestre de este año trae interesantes noticias: *Hans Werner Henze* produjo su ópera "Alcanzamos el Río", la cual, después de su estreno en Stuttgart alcanzó diez semanas de representaciones... *Rostropovich* festejó su medio siglo de vida con la ejecución, en Montecarlo, de 4 conciertos para violoncello, que él mismo dirigió sentado ante su instrumento... En Salzburgo *von Karajan* presentó una novedosa escenificación de "El Trovador" de Verdi, tras 15 años de receso de esta ópera allí, con la Filarmónica de Berlín y un magnífico elenco de cantantes (*Leontyne Price*, *Cossotto*, *Bonisolli*, *Cappuccilli*); *Teo Otto* fue su escenógrafo... En la Bienal de Zagreb se estrenó (con *Sofia Brulin*) el "Carrousel" de *Vinko Globokar*... Tras casi 20 años del estreno de "Lulu" de *Alban Berg*, el Metropolitano de Nueva York realizó el estreno norteamericano de la obra en aquel teatro... En los "Encuentros Internacionales de Música Contemporánea", dirigidos por *Alicia Terzian*, (distinguida musicóloga argentina) se presentaron únicamente obras para piano de *Olavide*, *Mario Bortoletti*, *Urteaga*, *Ligeti*, *Guacero* y *Kopelink* y *Juárez*.

BUENOS AIRES MUSICAL.—En uno de los últimos ejemplares recibidos (la publicación cumplió 32 años de edad), nuestro distinguido amigo ENZO VALENTI FERRO, su Director, dedica un artículo a la conmemoración de esta fecha. "Más de tres décadas de actividad ininterrumpida son muchos años para una publicación de su género, cuyo carácter no especulativo la tiene frecuentemente al borde del colapso". Valenti Ferro admite que tal fenómeno es propio de toda empresa semejante, cosa de la que aquí, en "Heterofonía", podemos dar fe, por pertenecer al grupo de "Quijotes" del servicio musicológico e informativo. Durante su ya larga existencia, Buenos Aires musical se ha ganado la confianza y estimación de sus asiduos lectores. ¡Felicitaciones!

MUZICA.—En su número 44 esta revista rumana comenta una idea del filósofo rumano *Lucian Blaga*, quien en su obra "Trilogía de la Cultura" dice que "Los horizontes espaciales (el espacio morítico) proyectados por la

música, no son siempre los mismos, sino al contrario, resultan muy variados". La línea ondulante de la *doina*, o de la balada rumanas, nos presentan un horizonte espacial específico — el de los planos elevados que sobre las crestas de la montaña descienden suavemente sobre el valle. Un horizonte ondulante corresponde a los estados anímicos itinerantes, propios del alma rumana. De acuerdo con Blaga, el inconsciente elige sus propios horizontes en forma totalmente distinta a como lo realiza el consciente.

LE COURRIER MUSICAL FRANCAIS.—En su No. 57 esta revista francesa informa de los grandes premios y medallas de oro concedidos por la SACEM de allá a los compositores que juzga los mejores de cada año. Quizá la SACEM de aquí pudiera imitar a su colega francesa, pese a la esbrosidad del procedimiento.

MUSICA.—El No. 53 del órgano de la Casa de las Américas se ocupa, como de costumbre, de aspectos valiosos de las músicas de los países latino-americanos. El artículo dedicado a las danzas negras uruguayas, desde el Coloniaje hasta 1816, debido a Lauro Ayestarán, revisa aspectos no conocidos entre nosotros de bailes uruguayos negros, como la *calenda*, el *tumbo*, o tango, — tambos o tangos prohibidos por la iglesia. Después del tango o tomo negro surgió el tango español (desde 1870), a través de la zarzuela; y el *tango orillero* en 1890. En 1813 y 1816 hubo también marchas y contramarchas de negros. De acuerdo con estos informes, el verdadero origen del tango debe adjuntarse a los negros de Uruguay.

IMDT NEWS LETTER.—El No. 14 de este Boletín del Instituto para la Música, Danza y Teatro en el Medio Audiovisual, de Viena, Austria, cuya denominación, hace unos cuantos meses era Instituto Internacional para la Comunicación Audiovisual y el Desarrollo Cultural, informa de los subsidios que está otorgando la UNESCO para desarrollos nacionales, regionales e internacionales, así como organismos privados, y becas privadas. Los interesados deben dirigirse a International Fund for the Promotion of Culture, UNESCO, Place de Fontenay F-75700, Paris FRANCIA.





## LIBROS

---

JUAN MARINELLO, *Imagen de Silvestre Revueltas*. Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales. México, 1966. Edición especial de Difusión y Relaciones Públicas del Gobierno del Estado de Durango.—Aunque este opúsculo cuenta ya con 11 años de circulación, se nos había escabullido cada vez que andábamos a su caza. Ahora, gracias a las gestiones de una buena amiga, llega a nuestras manos. Y, aunque extemporáneamente, lo metemos en "Heterofonía", en ocasión del homenaje que acaba de rendírsele al compositor el 21 de octubre pasado. Y, además, porque su lectura nos probó que Marinello fue, en realidad, un amigo cercano a Silvestre, que supo comprender lo más entrañable de aquel artista extraordinario, a quien llama "genial". "Me tocó ver nacer su arte poderoso como una expresión biológica, fluente, de su hombría... Su talento se sentía como porción de una humanidad cuajada, y así como nadie que le conociera pudo esperar de él acto por debajo

de su limpia calidad, tampoco nadie pudo imaginarle una creación apartada del logro culminado y feliz". En esta última premisa se equivocó Marinello: el hecho de que hasta ahora comience México a ocuparse de su obra y a reivindicar el abandono relativo en que lo ha tenido (porque no estudiarlo a fondo significa menospreciarlo), quiere decir que ni durante su vida, ni ya mucho después, se le comprendió... Pero Marinello sí le llegó a la médula. En las 32 páginas que le dedica, nos lo presenta tierno (hasta la ingenuidad), pero al mismo tiempo firme, como una roca, en su postura socialista, de la que nunca se apartó.—Musicalmente hablando, casi no nos dice nada el autor (porque no es músico), pero cree que el ecléctico talento de su amigo hubiérale permitido abordar las letras con el mismo éxito que la música. ¿Y por qué no? En casa de los hermanos Revueltas se aposentaron casi todas las musas. E.P.



# GRABACIONES

Revisión de DANIEL SHEEHY  
(de la Universidad de Calif., Los Angeles)

Instituto Nacional de Antropología e Historia. Discos. México. INAH-Secretaría de Educación Pública. 1967-75. Diecisiete volúmenes. Notas descriptivas, ilustraciones y fotos.

Esta gran serie de discos constituye un monumento sin igual en la documentación de las tradiciones musicales mexicanas. Su alto nivel de calidad técnica e informativa evidencia los excelentes recursos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En un folleto explicativo editado por INAH (1975). La serie se describe como "un testimonio vigente del mosaico musical que siempre ha sido México", y que "pretende dar a conocer al gran público parte de la enorme variedad de tradiciones musicales que coexisten y coexistieron en el territorio nacional".

El éxito de la serie se debe en gran parte a los valiosos esfuerzos de dos eminentes personajes, el profesor-antropólogo Arturo Warm Gryj y la maestra Irene Vásquez Valle de de G. El profesor Warman, autor de *La Danza de Moros y Cristianos. Los Campesinos: Hijos Pródigos del Régimen*, y varias otras obras, hizo la mayoría de las grabaciones y notas explicatorias para los discos etnográficos. La maestra Vásquez Valle, aparte de contribuir grabaciones y notas, se indica como directora de la serie en los volúmenes 13 y 16. Otros investigadores citados son el profesor E. Thomas Stanford, María del Carmen Ruiz Castañeda, José de Santiago Silva, Irene Warman y Francois Lartigue.

Hasta ahora, la serie consta de 17 discos, cada uno de larga duración:

Vol. 1: Testimonio Musical de México. Vol. 2: Danzas de la Conquista. Vol. 3: Música Huasteca. Vol. 4: Música Indígena de los Altos de Chiapas. Vol. 5: Música Indígena del Noroeste. Vol. 6: Sonos de Veracruz. Vol. 7: Michoacán: Sonos de Tierra Caliente. Vol. 8: Banda de Tlayacapan. Vol. 9: Música Indígena de México. Vol. 10: Sonos y Gustos de la Tierra Caliente

de Guerrero. Vol. 11: Música del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Vol. 12: Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca. Vol. 13: Cancionero de la Intervención Francesa. Vol. 14: Música de los Huaves o Mareños. Vol. 15: Antología del Son. Vol. 16: Corridos de la Revolución. Vol. 17: Música Campesina de los Altos de Jalisco.

Quince volúmenes constan de documentación etnográfica. Cada selección fue "grabada en su lugar de origen, e interpretada por músicos integrantes de la comunidad presentada". El hecho de que hayan sido grabadas en su contexto natural nos asegura un alto grado de autenticidad como verdadera manifestación de su tradición. Algunos discos ofrecen panoramas musicales (ver números 1, 9 y 15), otros se limitan a un área culturalmente más contiguo (números 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11 y 17) y otros todavía se concentran en un solo grupo étnico o hasta un solo conjunto (números 8, 12 y 14). Todos se limitan al dominio de música tradicional mestiza o indígena. Aunque no se incluye música culta, en varias ocasiones, la música manifiesta un grado sorprendente de erudición.

Desde el punto de vista etnográfico, las notas descriptivas son bastantes informativas, y en la mayoría de los casos incluyen datos geográficos, históricos, socio-culturales, musicales y personales que aumentan el significado de la música. Casi todos los textos musicales en español aparecen transcritos en la carátula. Desgraciadamente, las notas para el primer volumen han sido excluidas en ediciones más recientes.

Los volúmenes 13 y 16 son de interés histórico. En el *Cancionero de la Intervención Francesa*, la maestra Vásquez Valle y la Sra. Ruiz Castañeda escogieron 11 cantos patrióticos y satiro-políticos de intención antimperialista de música y textos encontrados en investigaciones de Vicente T. Mendoza. *Corridos de la Revolución Mexicana* contiene selecciones ejecutadas por auténticos músicos populares del estado de Zacatecas. Cada disco va acompañado por un folleto con textos musicales y notas que colocan los ejemplos musicales en su contexto socio-histórico, haciendo revivir la sensación de importancia social.

Con pocas excepciones, las grabaciones son bien equilibradas y de una calidad superior. La primera edición del volumen 7 contenía demasiada distorsión, pero se cambió por otras selecciones semejantes recopiladas por Irene Vásquez.

A causa de la consistente buena calidad de los discos, es difícil distinguir ejemplos por su excelencia. Por su rareza, la grabación de música de los huaves es una joya musical. Los volúmenes 1 y 9 son valiosos como introducciones a la gran variedad de música tradicional en México, y, el volumen 16 presenta un perfil excepcionalmente interesante del corrido revolucionario más tradicional.

En fin, esta serie de discos ofrece un rico tesoro para el músico, investigador, maestro y aficionado interesado en las raíces musicales contemporáneas de México. Espero que INAH siga adelante en la producción de más grabaciones tales como estas.

RODOLFO HALFFTER, *Ocho Tientos*. Voz Viva de México, UNAM, Difusión Cultural Mc (1705-3279), México. BLAS GALINDO, *Quinteto para Arcos y Piano*. Luz Vernova, Manuel Enriquez, Gilberto García, Sally van den Berg, Manuel de la Flor.—Aparte los méritos innatos de esta grabación el hecho de ser la última en que tomó parte la llorada y notable violinista LUZ VERNOVA aumenta sus incentivos. Los Tientos de R. Halffter (reminiscencias de su primera época) traen a la mente las Sonatas del Escorial, y las Bagatelas, (por lo que se refiere a una técnica emanada de los clásicos españoles, pero modernizada a un punto de refinamiento, descontando el carácter juguetón, a veces burlesco de este compositor; sin embargo, dos de los trozos son graves [el 7º hace pensar en las endechas de Semana Santa en Sevilla]. El 8º tiene cierta semejanza con la última Bagatela).

Blas Galindo escribió su Quinteto en la forma tradicional, con el Allegro bien desarrollado, por medio de interesantes temas adicionales. El 2º tiempo —lento— es una cantilena de sabor mexicano fino. Y el último, un rondó, hace pensar en el material anterior, que mezcla con el tema del trozo en forma muy peculiar del compositor.

Los intérpretes son todos músicos de gran profesionalismo. El pianista Manuel de la Flor, que tomó parte en el Quinteto de Galindo, se puso a la altura de las circunstancias. E.P.

JOYAS DE AMERICA. Obras de Evencio Castellanos, Rhazés Hernández, Teresa Carreño, Antonio Estévez, Susan Ain, Gershwin, Barber, Villa-Lobos y Ginastera. MONIQUE DUPHIL, pianista. Conciertos Avila LPE 1018431, Venezuela, 1976.—La extraordinaria pianista francesa Monique Duphil, residente en Caracas, fue solicitada para realizar una grabación de música panamericana, que resultó muy bella desde todos los puntos de vista, puesto que, aparte la gran clase de la ejecutante, se contó con un equipo técnico muy encomiable. Para la primera cara del disco Monique escogió obras venezolanas del siglo pasado y el actual. Entre las primeras se escucha un preciosísimo vals que la famosa pianista *Teresa Carreño* le escribió a su hija Teresita (ignoro de cual de sus cuatro maridos sería retoño la niña, pero probablemente no del seis veces divorciado pianista inglés Eugene d'Albert, con quien duró unida sólo dos años). Monique le imprimió una gran ternura al valsecito. El sabor característico de la música venezolana de tendencias nacionalistas fue recalado por la intérprete, tanto como el ritmo y estilo de los Preludios de Gershwin, Barber, Villa-Lobos y Ginastera. Las "Tres o Cuatro piezas de Susan Alain están escritas por una compositora de oficio y de su tiempo, positivamente influida por dos generaciones anteriores. A Rhazés Hernández lo conocí en Nueva York. Ignoraba que fuese compositor. Por las muestras de esta obra suya ejecutada por Monique Duphil, tuvo el gran mérito de mezclar el dodecafonismo con combinaciones sonoras suaves y muy gratas. E.P.

## CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—En esta su Temporada de Otoño, mientras viene el maestro *Georges Sebastián* a hacerse responsable de la orquesta por varias semanas, ésta tendrá un director huésped semana tras semana. Independientemente de la bondad, o perjuicio de este procedimiento, la OSN sigue tocando cada vez con más entusiasmo, como para probar que los músicos profesionales y competentes son capaces de tocar bien en cualquier circunstancia. Tornero, Kram, Tchakarov y John Barker han pasado por allí. Hasta ahora la reaparición de *Angélica Morales*, como solista de uno de los dos conciertos para piano y orquesta que escribiera Sauer, ha sido lo más llamativo. Angélica —la mejor pianista que ha producido México— se halla en magnífica forma. Sin poderse calificar de original (influencias de Liszt, sobre todo), la obra se presta para que el solista demuestre su virtuosismo, tal como lo realizó Angélica.

Con la Sinfónica Nacional, todavía bajo la dirección de *John Barker* (director huésped inglés), se escucharon una Fantasia de V. Williams, la Quinta de Shostakovich y el Concierto para tres pianos y orquesta de Mozart (K. 242), con *María Teresa Castrillón*, *Holda Zepeda* y *Nadia Stanokvich* como solistas. Las dificultades compartidas se aminoran, siempre que los pianistas tengan suficientes ensayos. Por tal motivo la ejecución del domingo resultó más redonda y acoplada.

A la siguiente semana tuvimos un Homenaje a Silvestre Revueltas, en el que Luis Herrera de la Fuente programó "Cuauhnahuac", las "Cinco Canciones y dos profanas, sobre poemas de García Lorca, Alfonso Trueba y un anónimo, con *Irma González* como solista, "Sensemayá" y "La Noche de los Mayas" (el programa no especificaba de quién era la versión de concierto) de esta última obra. La música pertenece a la película del mismo nombre (véase pág. 44). José Antonio Alcaraz escribió las notas al programa con su habitual inteligencia, sinceridad e imparcialidad. Dio gusto el entusiasmo de la orquesta y el conocimiento que Herrera de la Fuente poseía de las obras (dirigió todo de memoria, demostrando así, una vez más, lo formidable de este sentido suyo). Volvió a sus gestos antiguos que ya había abandonado un tanto, tal

vez para subrayar los pasajes más enérgicos. La obra mejor conocida por el público es indudablemente "Sensemayá" (descantando las populares canciones). H. de la F. proyectó el lado festivo de Silvestre; pero "Cuauhnahuac" nos parece más elaborada, dentro de una amalgama de nacionalismo y técnica brillante. Irma González fue la heroína de la noche. Por ella no pasa el tiempo, sino al contrario, para mi modo de ver, ha mejorado su técnica: ahora sus notas graves son preciosamente sonoras y su media voz magnífica. También su dicción adquirió la claridad que le es indispensable.

FILARMONICA DE LA UNAM.—*Héctor Quintanar* inició al podio la 11ª Temporada de esta orquesta, con Leo Brouwer, compositor y guitarrista cubano muy distinguido, como solista de los conciertos de Vivaldi y Giuliani y la Séptima de Beethoven.—A la siguiente semana *Jorge Velazco* dirigió el acompañamiento del Concierto de Beethoven para violín y orquesta (Leo Spierer, solista) y la fascinante "Sinfonía Expansiva" de *Nielsen*, con *María Luisa Salinas* y *Rufino Montero* como ocultos solistas cantantes (según requerimientos del autor). La música del compositor danés merecería frecuentes audiciones para alcanzar el merecido reconocimiento del público. Los 4 movimientos de esta obra alcanzan un clímax final de grandiosidad inaudita. Gustamos de la versión obtenida por Velazco, que se antojaba auténtica. Si se la hizo apreciativa al auditorio quiere decir que supo proyectarla. En su carrera como director de orquesta, Jorge Velazco permite augurios muy serios. El trabaja sin pérdida de tiempo y obtiene resultados.



Angélica Morales

**ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.**—El 2 de septiembre pasado terminó la Temporada de Otoño de este conjunto, con la *Cuarta Sinfonía* de Mahler, (*Guillermina Higareda*, solista) y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky —muy atractivo programa, dirigido por *Enrique Bátiz*, Titular de esta orquesta, la única que en una sola temporada es capaz de ofrecer más de 40 conciertos en diferentes salas de esta ciudad, amén de los que contemporaneamente presenta en varias ciudades del Estado de México —labor ,en verdad muy encomiable y única. Uno espera con entusiasmo los proyectos siempre vitales de Bátiz para sus próximas actividades sinfónicas. Este año también fueron patrocinados algunos distinguidos recitalistas.

**ORQUESTA DE CLEVELAND.**—Vino a México para brindarnos seis conciertos dedicados a parte de la obra sinfónica de Beethoven. Su Director, *Lorin Maazel*, fue responsable de que el evento resultara memorable, gracias a su dinamismo, proyectado ante salas repletas y entusiastas. Una orquesta excelente y un director atractivo tienen en México el éxito asegurado.

**ORQUESTA CLASICA DE CAMARA.**—*Carlos Esteva*, fundador y director de este conjunto, sigue logrando éxitos de público con su conjunto. Este año ha ofrecido ciclos de valsos de Strauss y música mexicana con éxito.

**ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.**—También *Miguel Bernal Matos* impulsa dinámicamente a su conjunto, con el que ofrece atractivos programas, con solistas, algunos de fama internacional.

**CONCIERTOS DE LA BIBLIOTECA FRANKLIN.**—Dirigidos y comentados gráficamente por *José Antonio Alcaraz* dentro de un standard elevado de profesionalismo, estos eventos han logrado ya un asiduo auditorio de amantes de la música contemporánea, a la que están dedicados en su mayoría (aunque también tiene cabida música del pasado, no manoseada). En los últimos eventos han tomado parte el Noneto de Municho, Alicia Urreta, Victoria Zúñiga, Laura Pulido, Carlos Fulladosa, Gabriela Rodríguez, Enrique Rodríguez, Eduardo Marín (Opera norteamericana en concierto), etc.

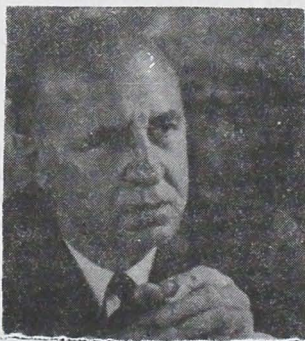
**FERNANDO GARCIA TORRES.**—Muy grata impresión produjo este pianista mexicano a su regreso de Alemania, donde estuvo estudiando, una vez "absuelto" por la Academia Schaffenburg de esta ciudad. Su programa (Bach, Mozart, Beethoven, Alban Berg, Chopin) fue un muestreo de eficiencia técnica e interpretativa. Este joven está llamado (¡ojalá!) a convertirse en uno de los mejores pianistas mexicanos de su generación.

**FELIPE MUNGUIA LOZANO.**—Aunque extemporaneamente, nos es grato referirnos al programa que ofreció no hace mucho este joven pianista, a quien su maestro *Juan Valle* ha sabido guiar a través de una superación que, en su caso personal, es verdaderamente notable. Ejecutó las apus 90, 13, 110 y 27 No. 2 de Beethoven con justeza y expresividad.

**CORO DE LA UNAM.**—Conmemoró sus Bodas de Plata con la difícil y conmovedora Misa en si menor de *J.S. Bach*, bajo la dirección de *Gabriel Saldivar* y un grupo de cantantes solistas pertenecientes al propio coro. El organista *Manuel Zacarías* y parte de la Filarmónica universitaria completaron el elenco y contribuyeron a la buena marcha de la difícil obra.

**HECTOR ROJAS Y GONZALO RUIZ ESPARZA.** Se presentaron en dúo, con un programa de obras originales para cuatro manos, en un piano (Beethoven, Respighi, dello Joio, Badanzo, y Ruiz Esparza). Ambos artistas —excelentes músicos— se combinan a la perfección y se hacen uno para la dinámica y el colorido pianístico, al mismo tiempo que se compenetran en la interpretación. Además, Gonzalo sabe escribir música para cuatro manos con gran encanto. Debería cultivar la composición asiduamente.

**EN EL TEATRO DEL BALLETO FOLKLORICO.**—Aparte de los señalados conciertos de Eric Landerer, fueron presentados allí Pepe Arévalo y sus Mulatos, el baritono Leszek Zawaka, con el pianista Jesús María Figueroa, Patricia Mena di Steffano, una Mesa Redonda con Lukas Foss y la coordinación de José Antonio Alaraz, etc.



**ERIC LANDERER.**—El notable pianista checoslovaco regresó a México este año para una serie de cuatro recitales a cual más interesante: dos en el Teatro del Balleta Folklórico; otro en la Secretaría de Hacienda y el último en el Palacio de Minería. Cada nueva visita de Landerer nos depara acreditadas sorpresas, porque la evolución del artista de vocación auténtica nunca termina. El pertenece a la categoría de aquella serie ya casi extinta, de pianistas, que tocaban con el espíritu sensitivo en las manos y el colorido sonoro en las yemas de los dedos. Su programa "Chopin" del Folklórico fue más refinado que el que habíamos escuchado en otras ocasiones: más chopiniano aún en el fraseo, el rubato y los timbres tan variados, dentro de las posibilidades pianísticas.—Luego, el programa de música francesa, con el que gozamos a Honegger (suizo de nacimiento, pero galo de corazón), Ravel, Milhaud, Poulenc, Chaynes y Debussy. ¡Cuánta música hermosa en cada una de las obras que eligió! Por fin (porque al recital de Hacienda no pudimos asistir), en Minería sólo fantasías: Mozart, Schumann, Chopin, Busoni, Manuel de Falla —cada uno en su estilo y todos en la privilegiada memoria de Landerer y en su ecléctica manera de sentir y expresar.

## NOTICIAS

**NUEVAS DIRECTIVAS EN EL CONSERVATORIO.**—Con la renuncia de Victor Urbán como Director del Conservatorio, todo su equipo fue renovado. El fue sustituido por ARMANDO MONTIEL OLVERA (cuya trayectoria es indicadora de buenos frutos). A María Luisa Salinas, Subdirectora, la reemplazó JOSE LUIS ARCARAZ (pianista distinguido y joven de gran dinamismo). Sentimos que Agustín López haya sido relevado de sus funciones de administrador.—Es prematuro (y sería injusto) criticar lo que no marcha bien por el momento. La buena voluntad y eficiencia de los nuevos dirigentes se está revelando patentemente y sólo nos resta darle tiempo al tiempo.

**TRIUNFO DE UNA CANCIÓN Y SU EXITO.**—En su columna semanal de "Excélsior", Antonio Haas comentó, lleno de euforia emotiva, la canción mexicana triunfante en el último certamen anual de la canción popular. Pero no la música, sino el texto del propio autor de aquélla (José M.a Napoleón Ruiz). Habíamos ya escuchado opiniones muy favorables. "Por fin, una canción popular hermosa y artística recibe su merecido. Esta vez el Jurado de OTI 77 merece laudos". En el transcurso de su artículo Haas glosa toda la poesía, que no dudamos en reproducir: Hombre de fachada triste —dale al tiempo buena cara; — no seas casi mar ni casi río: o sé mar, o río, o nada. — hombre de mediana estampa, — dale vida a tu esperanza; — no es mejor el que va aprisa — para caminar distancias. . . — Hombre, si te dicen hombre, no interrumpas tu jornada, o harás de esta vida tumba, y de la tumba, morada. — no le pidas al Señor, — hombre, que te dé una casa; — agrádecele mejor — que tienes vida y trabajas. — ¿De qué te sirve la voz? — ¿Para qué quieres palabras? — Si te espantás al menor — movimiento de olas bravas. — No es más hombre el que parece, — ni el que grita más y espanta, sino el que lleva en su voz — la verdad de su palabra. — No el que tiene más mujeres, — ni el que bebe más y aguanta, — sino el que tiene una sola — y una sed para calmarla. . . Comenta Haas: "No faltarán comprometidos que lo llamen fascistoide y reaccionario, por subordinar el problema social al problema individual del hombre. . . Cada hombre es un doloroso autorretrato, creación de la creatura que antes fue, un Dorian Gray a la inversa, con un cuerpo pavorosamente corruptible y un corazón al que no le entran los años".

**OPINIONES DE HERRERA DE LA FUENTE.**—Pese a haber deseado integrar un programa con obras en exclusiva de Revueltas —"deseo largamente acariciado" por él— rindiéndole así un homenaje, expresó el maestro mexicano en una entrevista (Excélsior, 16 de octubre pasado) que mientras más estudiaba la música de Revueltas "más me convenzo de que es errónea la idea, algo superficial de muchos, de que él era un hombre genial — de

mucho talento, [sí], pero que no alcanzó a madurar una obra de gran altura. "No alcanzamos a comprender por qué la noche del "homenaje" dejó Herrera de la Fuente a un lado la bella partitura de *La Noche de los Mayas* arreglada por José Yves Limantour (posemos la grabación), para valerse de otras partes de esa música para la película del mismo nombre que no son igualmente efectivas y valiosas. Se trata de una música para película y en este caso el arreglista tiene libertad para elegir las secciones que le plazcan, pero cuando un músico de tan buen gusto y criterio como Yves Limantour nos dejó un magnífico arreglo, de esta obra, resulta redundante desvirtuarla por medio de tumbos y retumbos de tambores y timbales, que quizá necesitó la película (desgraciadamente no la hemos visto), pero que en una sala de conciertos resultan ensordecedores. Genial, o no genial, no ha habido hasta ahora otro compositor mexicano que haya podido competir con Revueltas en potencial creativo y dinamismo sinfónico.

Recientemente falleció el violinista mexicano GREGORIO OSEGUEIRA SILVA, quien durante largos años fuera fundador de la Orquesta Sinfónica de México (hasta su desmembramiento). Vivió, trabajó y estudió en los Estados Unidos, después de terminar sus estudios aquí con maestros como Saloma y Revueltas.

ENRIQUE BATIZ, Director Titular de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, ha decidido no regresar a la Sala de Espectáculos de Bellas Artes "mientras la política administrativa del INBA esté contra los lineamientos generales de la orquesta".

FESTIVAL DE PELICULAS MEXICANAS EN LOS ANGELES.— En los programas del Colegio del Este de L.A., se tuvo la atinencia de señalar, junto a los otros responsables, el de los compositores de la música de cada película exhibida. En tiempos pasados eran Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Francisco Domínguez, Raúl Lavista, Antonio Díaz Conde, Rosalío Ramírez y otros, quienes escribían las mejores músicas para las películas mexicanas. Como sería conveniente hacer un estudio especial en este campo, del que han salido obras de concierto tan espectaculares como "Redes", "Vámonos con Pancho Villa", "La Noche de los Mayas", de Revueltas. Quizá Rodolfo Halffter pudiera hacer algo con su música de "Los Olvidados" y Raúl Lavista con alguna de las cientos de películas a las que les ha puesto música.

LORIN MAAZEL le reveló a un periodista del "Los Angeles Times" —poco antes de salir para México— que una sala de conciertos como la Netzahualcóyotl de México, de las que hay muy pocas en el mundo entero, le traía nerviosísimo, por los problemas acústicos que implicaba; pero la entrevista se llevó a cabo aquí y Maazel expresó que era una de las mejores acústicas que había experimentado en su carrera. No creíamos que fuese así, pero, curiosamente, mientras más parece "curarse" el recinto con sonidos, como las cazuelas de barro con el fuego, mejor la hemos ido escuchando. Es algo misterioso...

## DIGEST IN ENGLISH

MEXICAN BORN CONDUCTORS IN TEXAS, by ROBERT STEVENSON.—Dr. Stevenson exalts the two Mexican-born conductors who are now conducting first-rate Texas orchestras: Eduardo Mata and Abraham Chávez. The former, after his triumphant triennium in Phoenix, Arizona, was appointed music director of the Dallas Symphony Orchestra for the 1977-1978 Season. Heterofonía's readers are fully aware of Mata's career. The latter's career is less well known, but very brilliant. Born in Ciudad Juárez, he played the violin in border town restaurants at the age of eight. At 13 he joined the El Paso Symphony as a back stand violinist; at 17 he began teaching for a living. At 21 he was appointed concertmaster of the El Paso Symphony Orchestra. In 1949 he founded the El Paso Symphonette. In 1955 he was named artist-in-residence at Texas Western College, El Paso. In 1971 he was winner of the 1971 Thomas Jefferson Award. In 1975 he was elected music director and conductor of the El Paso Symphony Orchestra. At his first appearance there he was a welcomed back with an unparalleled ovation. He now plans to program a major cantata with orchestra, by a Mexican composer. He is presently studying numerous scores sent him from Mexico City, Guadalajara and Morelia. He has also proved that a major conductor can at the same time remain a brilliant violin virtuoso.

A.E. LEMMON, S.I., *The Jesuits and Negro Music in Colonial Latin America (IV and last)*. The contribution of the Negroes to the musical heritage of the Americas is rich in variety. The present article illustrates how one religious order, the Jesuits, used music in the evangelization of the Negro slaves. The Negroes are seen in the musical activity of the Jesuits from Northern Mexico to the Rio de la Plata. In the missions of Paraguay, the musical activity of the Indians is well known. However, the present writer offers documentation showing that the Indians also served as musical instructors to the slaves of the Jesuits in Córdoba.

FRANCISCO CURT LANGE, *Cosima Wagner's Diary*. Although there are minor controversies concerning Wagner's works, not until now are we able to get in touch with the composer's true personality. Through Cosima's Diary appears her husband's daily doings, but also his particular ways of solving conflicts, his mental extraordinary capacities on the philosophical, artistic and political fields and his diplomatic approaches to the important personalities of his time. We also learn about Cosima's psychical fights her decision to leave von Bülow caused her, as well as her never ending conflicts induced by the education of her children. Before Cosima's Diary we had only a slight knowledge of Wagner's huge culture in all the fields of knowledge, which were meted by Cosima's alert mind and huge listening capacity. Although her divorce from von Bülow was legal in 1870, the daughter of Liszt and Marie d'Agoult's love affair with Wagner began since 1864 in the Challet Pellet. Her Diary reveals her intimate remorse, lessened by her continuous care of Wagner's peace of mind, required by his daily and intensive work.—Wagner's antisemitism shines clearly in Cosima's Diary. We wonder how could he count on some Jews as Neumann, etc. His ancestors were

not Jews; they were Turingia's shepherds and singers. How could the Jewish world forgive Wagner his work "Das Judentum in der Musik? Only because of his immortal operas and dramas.—Regarding music, Cosima's Diary shows Wagner's great love of Beethoven and Bach, whose music he used to play and analyze with her.—He was a protestant. Although Cosima had been raised up as a French catholic, her mind was highly germanized by Wagner's contact. During many years Liszt didn't forgive his daughter for having divorced von Bülow, but he didn't break up his friendship with Wagner until the latter's death.—Wagner's terrible character could at times be a burden on Cosima's life, but she knew how to calm him and to take care of his physical and economical troubles. Wagner was unable to manage his domestical budget and as far as the building of Bayreuth's Theatre was concerned, he was often on the verge of breaking down.—But we can also count on Wagner's good luck. We can also learn that his hatred of France was induced by Napoleon III's political situation. He was a German to the marrow; but that didn't prevent him from criticizing the Germans about their decaying habits.—It is known that as far as Cosima's Diary was concerned, Richard Wagner was its sternest critic, without depriving her though, of her opinions and true relations.—I have read some very stern criticism of that first volume of Cosima's Diary, but in order to judge Wagner's life, works and spirit, as well as the sacrifices of two human beings, one must possess an even mind.

SOPHIE CHEINER, *The Pathetical Trio*. At the end of September 1853, a young man wandered about the small town, in search of the great musician Robert Schumann, to whom he had to deliver a letter from Joachim. As he reached Schumann's house, he managed to be introduced into the house by the servant, who led him to the master's studio. Schumann welcomed Johannes with his proverbial Kindness. He informed him that his father, a bass player with the Symphony Orchestra didn't encourage him as much as his grand father, who after failing to make a business man out of him, decided to send him to Hamburg to study music with a real teacher.—As he went back home he began to fight against serious domestical troubles: his father, a drukard, was always fighting with his wife — 17 years his senior. But Johannes was able to help his mother, by playing several instruments in parties and bars. In one of the latter he was once heard by a young master musician, who highly impressed by the young man's huge talent, took him under his wings, and got some pupils and piano accompaniments for him.—Those were times of the Hungarian insurrection. Among the exiles who took refuge in Hamburg, was the famous young violinist Edward Reményi, who in order to earn some money offered a recital over there, with Johannes as accompanist. Their huge success induced him to organize a German tour with Johannes. In Hannover they met the famous violinist Joachim, who invited them to give a recital at the palace.—Joachim advised Johannes to independize himself and try to visit Schumann and Clara at their home.—After listening to the young man's history, Schumann asked him to play something for him and his wife. Both were astounded. Their inborn kindness was showered on Johannes, whom they took under their unfailling protection. As Schumann's health was already failing, he asked Clara to look after Johannes as much as possible. So began their friendship. Clara, a great pianist, was 34 years old, but she looked beautiful and much younger. Feeling disturbed at her presence, Johannes decided to get away from her. Schumann tried to hold him back but not Clara, who

thought it better for him not to see her any more. A few days after the Schumann's were supposed to start off on a concert tour. Robert tried — on a spell of craziness — to draw himself in the Rhein. He was rescued, but Clara called Joachim urgently and Johannes run with the violinist to the master's side in Düsseldorf. Schumann was taken to a clinic.—Johannes met bravely the painful situation by taking care of the couple's four children and became a great comfort to Clara.—But only in his music could he describe his deep love for her.—Robert Schumann died.—Clara remained faithful to him for ever, but she was also surrounded by Johannes, whose career she guided in its beginnings.—When Clara died in 1896, Johannes Brahms cried like a child.

ANDRES ARAIZ, *What is Music today?* Music, such as life, is a multidimensional art. It is thus impossible to resume its attributions. Piles of books have been written on the subject, and many more shall continue to pore out, trying to explain the process of new systems, great productions, etc. Nevertheless people will always contest the meaning of music.—In the olden times, when listening to the works of the great masters, men were pretty sure of the meaning of music but they hadn't the slightest idea of what its future implications would be. With the passing of the years man's personality affirms itself. In 1920 Debussy and Ravel influenced the music students. Later on it was Schoenberg.—Unfortunately, the composers never try to explain their evolution process. Having lived a huge number of years among prominent musicians, I almost never found anybody to explain me the meaning of music. The best definitions were found among non professional people: philosophers, professors of art, critics, etc. I had the honor of being in personal contact with de Falla, Ravel, Stravinsky, Rubinstein, etc. They all argued that the explanation was to be found in their music. Besides being a musician during the 40's I used to write for papers too. At the time I was conducting in Seville a troupe of zarzuela players. The Lope de Vega Theater was located closed to the Alameda de Hércules, which was the quarter of toreadores and flamenco dancers (Rosario and Antonio were trained there).—The first cello player of my orchestra was Don Segismundo Romero (Director of the famous Orquesta Bética). As a typical Sevillian he was always gay. He was also in intimate terms with Manuel de Falla, whom I admired so much. He promised to introduce me to Don Manuel. I arrived to the appointment, with pen in hand and a note-book. As I began asking him, highly furious, Don Manuel cried out to me that *he could not explain anything about music*.—Art explanations are due to the critics and philosophers. We really find very little in Debussy's writings, but a lot of good definitions about debussism come from philosophers like Ortega y Gasset and Antonio Caso. The latter says that "in Debussy's music one can sense the light rumor of growing grass".—Regarding the premiere of *Luhannh* by the Mexican composer *Mario Lavista* that inspired the present article, its importance leans mainly on the general musical tendencies of those who patronize them. As far as I am concerned, I don't understand that music. In 1918 my love for Wagner was killed by Debussy's music. But that doesn't mean that I don't follow the actual trends, whether I like them or not. The future will judge today's productions. Since their birth young Mexican composers have been familiar with present day styles and technical improvements. I come from older generations, but patiently await the time's verdicts.

I N D I C E G E N E R A L

VOLUMEN X

Enero-Febrero 1977 No. 52	Pág.	Pierre Boulez	17
Editorial	2	Revista de Revistas	23
<b>E. Pulido</b> , Muerte de J.Y. Limantour		Libros	25
<b>Juan José Escorza</b> , Sobre las Cantigas de Sta. Ma. del Rey Alfonso X, el Sabio (III) y último	10	<b>Alfred E. Lemmon</b> , Notas al artículo del No. 53	31
<b>ROBERT STEVENSON</b> , Nuevos Recursos para el estudio de la música latinoamericana	15	Digest in English	43
<b>Sophie Cheiner</b> , Sobre Ferruccio Busoni, gran guía musical de la juventud de su tiempo	25	Conciertos, Grabaciones, Noticias	33
<b>Claes Geijerstan</b> , Respuesta a Mark Fogelquist	28	Julio-Agosto, No. 55	
Dos Poemas de Eusebio Ruvalcaba	31	Cartas	2
Revista de Revistas	32	Editorial	3
Conciertos, Noticias	41	<b>Robert Stevenson</b> , Esteban Salas y Castro, primer compositor nativo de Cuba	4
Digest in English	44	<b>Sophie Cheiner</b> , Silvestre Revueltas	8
Indice Gral. del Vol. IX (1976)	47	<b>Alfred E. Lemmon</b> , Los jesuitas y la música de la Baja California (II)	13
Marzo-Abril, No. 53		<b>Sophie Cheiner</b> , Franz Liszt	18
Editorial	2	Fichero de compositores mexicanos jóvenes, Rocío Sanz	21
Cartas	3	<b>María Rosa Calvo Manzano</b> , El arpa en el siglo de Oro español	23
<b>Robert Stevenson</b> , Acentos folklóricos en la música mexicana temprana	5	<b>Esperanza Pulido</b> , Con Jorge Velasco	25
<b>Alfred E. Lemmon</b> , Los Jesuitas y la música colonial en México (I)		Estreno de una obra de Federico Ibarra	27
<b>Sophie Cheiner</b> , Busoni y Liszt	10	Libros	28
<b>Esperanza Pulido</b> , Las actuales Juventudes Musicales de México	13	Revista de Revistas	31
<b>Andrés Araiz</b> , Brahms, memorias de un viejo estudiante de música	15	Conciertos, Grabaciones, Noticias	33
<b>Washington Roldán</b> , Realismo y Sensatez de la composición uruguaya	18	Digest in English	45
Libros	21	Septiembre-October, No. 56	
Revista de Revistas	27	Cartas	2
Grabaciones, conciertos, noticias	30	Editorial	8
<b>Nicolas Koch Martin</b> , Ricardo Wagner deseaba vender sus obras a E.U.	43	<b>Francisco Curt Lange</b> , Un acontecimiento extraordinario	9
Digest in English	45	<b>Sophie Cheiner</b> , El símbolo (la imagen) del arte musical	13
Mayo-Junio, No. 54		<b>Alfred E. Lemmon</b> , Los Jesuitas y la Música de la Baja California (III)	14
Cartas	2	<b>Sophie Cheiner</b> , Franz Liszt (Notas suplementarias)	18
Editorial	3	<b>Rosa Ma. Calvo Manzano</b> , El arpa en el siglo de Oro español (II y último)	20
<b>Robert Stevenson</b> , Primeros compositores nativos de México	4	<b>F.P.</b> , Una carta de Mendelssohn a Zelter	21
Sesquicentenario de la muerte de Beethoven	6	Libros	23
<b>Eusebio Ruvalcaba</b> , Beethovenianas mínimas I, III y IV	12	Revista de Revistas	28
<b>Francisco Curt Lange</b> , Pohlmann Egert, Monumentos de la música griega antigua	14	Conciertos, Noticias	31
<b>Jean Pierre Derrien</b> , Entrevista con		<b>Alfred E. Lemmon</b> , Los Jesuitas y la música en la Baja California (II)	40
		Digest in English	45
		Nov.-Dic. Véase Sumario.	

# CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

## Noviembre

- 15    Dúo Israelí de Pianistas.  
(Conferencia — Concierto)  
23    Recital de la Pianista  
IRMA ALFONSO.

## Diciembre

- 6    Recital del Guitarrista  
SELVIO CARRIZOSA  
6    Homenaje al maestro VULMAN.

SALA SILVESTRE REVUELTAS

# ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71      EDIFICIO MASCARONES      México, D. F.

# VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

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

### AUTOR

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

ARNOLD BENTLY

LEONOR VELTRI

### TITULO

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

Paseo de la Reforma 481 - A,

México 5, D. F.

Tel. 533-75-06