

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 61, México, julio-agosto de 1978

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 61, México, julio-agosto de 1978, pp. #-#

The cover features a large, abstract orange shape on the left side, which is partially filled with a pattern of thin, parallel white and orange lines. The rest of the background is a solid light gray.

heterofonía

61

revista
musical

julio-agosto 1978
volumen XI no. 4

méxico, d.f.

U. N. A. M.

FACULTAD DE INGENIERIA
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
ACADEMIA DE MUSICA DEL PALACIO DE MINERIA

Director Artístico: JORGE VELAZCO

1a. Temporada (con la Orquesta de Cuerdas más grande de América).

Solistas:	León Spierer	Violín
	Thomas Brandis	Violín
	Lothar Koch	Oboe
	Wayne Baughman	Trompeta
	Eugene Fodor	Violín

Actuación especial del Grupo Percusionista de México

SALA DE CONCIERTOS NEZAHUALCOYOTL

Julio 13, 21 y 28 y Agosto 4, a las 21 hrs.

Julio 15, 22 y 29 y Agosto 5, a las 19 hrs.

PALACIO DE MINERIA

Julio 16, 23 y 30 y Agosto 5, a las 12 hrs.

P R O G R A M A S

MOZART	Eine Kleine Nachtmusik	WOLFF	Serenata Italiana
HARTMANN	Concierto Fúnebre	TELEMANN	Concierto para Trompeta
SCHEDRIN	Fantasia sobre "Carmen"	ALBINONI	Adagio para Cuerdas
HALFFTER	Don Lindo de Almería	MOZART	Serenata Nocturna
BACH	Concierto para Violín y Orquesta	BORODIN	Nocturno
BACH	Segundo Concierto para Violín	MARCELLO	Concierto para Oboe
IVES	La Pregunta sin Respuesta	BARTOK	Danzas Folklóricas Rumanas
DVORAK	Serenata para Cuerdas	VIVALDI	Las Cuatro Estaciones
BARBER	Adagio para Cuerdas	VAUGHAN-WILLIAMS	Greensleeves
HAENDEL	3r. Concierto para Oboe	CHAIKOVSKI	Serenata para Cuerdas

Abonos y Boletos, a partir del 28 de junio

Casa Ricordi, Sala Margolín, Pro-Música, El Agora, Librería Arvil,
Librería El Juglar, Piso Principal de Torre Rectoría (UNAM)

Boletos para los Conciertos en Sala Nezahualcóyotl

De \$50.00 a \$150.00

Boletos para los Conciertos en Palacio de Minería

De \$160.00 a \$320.00

Boletos para Conciertos de Palacio de Minería

\$80.00

Abonos para cuatro Conciertos \$250.00

50% de descuento a Universitarios, sólo en el Palacio de Minería y en el
Piso Principal de Torre de Rectoría.

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.

SUMARIO

Julio-Agosto de 1978 Vol. XI N° 4

● EDITORIAL	2
● ROBERT STEVENSON El más memorable de los maestros Indígenas	3
● FRANCISCO CURT LANGE Un discurso de trascendencia	10
● MARLOS NOBRE La Problemática de la Música Latinoamericana	14
● ESPERANZA PULIDO Con Jorge Velazco	19
● JUAN MATIAS Quién sale este día disfrazado Ocho al Santísimo [música impresa]	23
● VIDA DE MADAME SOPHIE CHEINER	31
● LIBROS Notas de la Biblioteca Musical. Marzo 1978 (Robert Stevenson)	33
● ALFRED E. LEMMON, S.I. "Don Francisco Fabián y Fuero y la música de Puebla	36
● CONCIERTOS	40
● NOTICIAS	45
● DIGEST IN ENGLISH	47

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	Dls. 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.	

EDITORIAL

Con esta edición deberíamos haber conmemorado el 10º aniversario de HETEROFONIA, pero circunstancias incontrolables nos lo impidió. Esperamos que todo se conjugue para llevarlo a cabo en el número 62, de Septiembre-Octubre, puesto que ya está listo el material.

PROBLEMAS DE LA RADIO.—La Radio es un medio de comunicación más popular que la Televisión. Tal aseveración podría parecer falsa, pero, por lo menos entre nosotros, sería conveniente considerar los siguientes factores: a) Es escuchada por un mayor número de personas. b) Las gentes del pueblo, cuyos medios económicos son prohibitivos para la adquisición de un televisor, pueden, por lo general, comprar un aparatito de transistores. c) Aquellas personas (entre las que se encuentra quien esto escribe) alérgicas a la mayoría de los programas televisados, escuchan la radio siempre que les es posible. d) Las amas de casa suelen realizar sus trabajos domésticos escuchando sus radios, pero no viendo sus televisores.

Así, pues, creemos que ya sería hora de sacar al pueblo del embotamiento producido por esa enorme cantidad de música popular de infima calidad que se escucha en esa enorme cantidad de estaciones radiofónicas que proliferan de día en día. Lo cual no quiere decir que toda la música popular de hoy sea pésima. La hay muy bella — si no completamente melodiosa, porque los gustos cambian con los tiempos, sí accesible y “pegajosa”, como creemos que debería ser este género.

Ojalá que los compositores basaran siempre sus canciones en textos constructivos, de amor sano, de comunicación amistosa, de espíritu comunitario. ¿Por qué una canción ranchera —por ejemplo— no podría escribirse sobre “letra” de correcta y agradable semántica? Mientras el pueblo siga escuchando y repitiendo con su propia voz casi solamente cosas de celos, adulterios, engaños, tequila, borracheras, etc., dichas en un lenguaje sucio, estúpido, antiprosódico, ¿qué se puede esperar? Estamos seguros de que el pueblo escucharía con agrado música de la que sugerimos a nuestros compositores y por la que la Sociedad de Autores y Compositores debería iniciar una campaña intensiva. Poca gente se da cuenta del impacto que cierta canción es capaz de producir en los analfabetas y también en los alfabetas, pero iletrados. Una buena canción puede ser una lección más eficaz que toda una tarde de aprendizaje escolar. No creemos equivocarnos.

EL MAS NOTABLE DE LOS MAESTROS INDIGENAS

Por ROBERT STEVENSON

De Motolinía (1490?-1565) a Torquemada (1565?-1624) todos los cronistas misioneros alabaron unánimemente la habilidad creativa de ciertos conversos excepcionales; sin embargo, nunca mencionaron los nombres de aquellos compositores indígenas a quienes alababan. Se necesitó que el cronista dominico Francisco de Burgoa (1604-1681)² nos proporcionara una somera biografía de un compositor indígena, a quien menciona dos veces en su **Geográfica Descripción**, Ciudad de México: Juan Ruyz, (1647), con suficiente interés para permitirles a Porrúa y Mayer-Serra³ incluir un artículo enciclopédico en sus obras.

Al final de su capítulo 39 ("Respecto a la Nación Zapoteca"), escribe Burgoa: "el un lugar se llama San Bartolomé, por su patrón, y en su lengua zaapeche, muy conocido por la viveza de sus vecinos, y grandes músicos eclesiásticos; aquí nació un indio de tan grande voz, y destreza, que por cosa rara le llevaba un maestro de capilla a presentar al Rey nuestro Señor, que Dios tiene, aún siendo el indio de veinte años, y por no haber aquel año flota, se volvieron del puerto, y muerto este maestro de capilla de la Catedral, por común aclamación, lo concertaron por Maestro, habiendo grandes y eminentes músicos de México, y de la Puebla, que habían venido en pretensión del oficio, y se reconoció en el indio ventaja tan grande en componer música de tanto arte, y tan suave, que ninguno halló medio para oponerse a él, y duró en el gobierno del coro de esta Catedral, tocante al canto, cerca de quince años en que floreció con eminencia en voces, y ministriles, porque desde el órgano hasta el menor instrumento, tocaba él como si fuera músico de aquel sólo, murió antes de llegar a los cincuenta años, con sentimiento general de todos, y de cuatro años que há su muerte, sus discípulos sustentan la música, y a su pueblo dio mucha, así para los oficios de las misas, kiries, glorias y credos, como para las vísperas, y salves, con muchos villancios y chanzonetas de que se aprovechan en sus fiestas".

Burgoa vuelve a Juan Matías en su Capítulo 77, titulado: "Del celo con que los ministros deberian predicar el Evangelio". Dice: "Admírese la razón más despierta de ver en los pueblos pequeños de cuarenta vecinos la suficiencia, y destreza en el canto así llano, como de órgano, para administrar el oficio divino, con armonía de voces e instrumentos de todas formas a que son muy inclinados, y en los pueblos grandes, que hoy lo son los que tienen doscientos casados, y en ellos se hallan, excelentes organistas, extremados bajones, cornetas y chirimías, con admirable suavidad y consonancias, tan diestros maestros de canto que, en muchas iglesias componen ellos la música de los oficios, tonos y villancios a dos y

tres coros, en esta catedral fue maestro de capilla un muchacho que se llevó de un pueblo de esta doctrina de Theozapotlán, y perseveró más de diez años en el oficio, con tanta aprobación que los maestros más diestros de las catedrales de este Reino admiraban los términos de metro tan suave a que redujo la música”.

Basado en su propio testimonio, Burgoa escribió su monumental **Geográfica Descripción** en T[h]ezapotlán, en 1670.⁷ De acuerdo con los dos párrafos citados, podemos deducir, por lo menos, lo siguiente: Juan Matías nació en el sitio denominado actualmente San Bartolo Coyotepec, o Cuyotepec (en zapoteca: Zaapeche o Zaabeche). Vivió entre 1618 y 1666 ó 1667. Partió a Madrid cerca de 1638⁸ en compañía del maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, pero no pasó de Veracruz. Aproximadamente en 1655 fue electo maestro de capilla de la propia catedral de Oaxaca y murió en su puesto. ¿Sería posible confirmar estos datos en los archivos de la catedral de Oaxaca? El Libro I de las actas capitulares (del 7 de enero de 1642 al 17 de mayo de 1673) lo menciona por vez primera en el acta del 27 de marzo de 1642: “De acuerdo con la declaración de Juan de Ribera, maestro de capilla (de la catedral) de que es necesario, el capítulo nombró en esta fecha a Juan Matías ejecutante de **bajón**, con un sueldo anual de 60 pesos”.⁹ Por aquel entonces era tan difícil conseguir bajonistas, que en otras catedrales de México, puede esto valorarse por el nombramiento —sólo tres meses antes— (diciembre 17 de 1641) del gran Francisco López Capillas como bajonero y organista de la catedral de Puebla.¹⁰

La pérdida de libros de actas capitulares anteriores¹¹ nos priva de saber cuánto tiempo estuvo Juan de Ribera en Oaxaca como maestro de capilla antes de que recomendara a Juan Matías para el puesto de bajonero. ¿Fue él quien propuso allá por 1638 exhibir a Matías ante el melómano Felipe IV? Existen pruebas contundentes al efecto. Puesto que Ribera era suficientemente el hombre de confianza del cabildo para las autoridades catedralicias de Oaxaca, puesto que le encomendaron la colecta de diezmos desde poco más o menos el 29 de junio de 1644, hasta su forzado retiro por cuestiones de salud, muy poco después del 6 de febrero de 1654,¹² no pudo haber sido un intruso en 1642. El 9 de junio de 1645, el obispo Bartolomé de [Benavente] Benavides y Lacerda —jefe de la sede de Antequera de 1639 a 1652— propuso enviarlo a cobrar diezmos en un área que Ribera “conocía íntimamente”: el valle septentrional de Yetla.¹³ El 3 de julio de 1649 Ribera fue nuevamente enviado a Yetla por el cabildo con igual propósito.¹⁴ En febrero 17 de 1652 Ribera era diezmero mayor para toda la diócesis y al mismo tiempo mayordomo de la catedral.¹⁵ Mientras en 1652 sólo recibía un 6% por el cobro de diezmos, el 23 de agosto de 1652 el cabildo le subió de 6 a 15 el porcentaje de su comisión en el caso de ciertos tipos difíciles de pagos de diezmos en el valle de Exutla.¹⁶

Mucho antes de 1652 es evidente que Ribera gozaba de suficientemente buena salud personal como para planear un viaje a España, con Juan Matías como objeto de curiosidad. Puede probarse que tenía dinero, por el número de esclavos que poseía. El 9 de enero de 1652 su esclavo

mulato Pedro de Ribera fue nombrado segundo bajonero, con sueldo de 50 pesos anuales.¹⁷ El 21 de febrero de 1653, el pago anual del cornetista Francisco de Ribera esclavo negro del maestro de capilla, "recibió un aumento de 25 a 50 pesos".¹⁸ El 17 de febrero de 1652, propuso al esclavo que trabajaba en el molino de Diego Jiménez para otro tipo de servicio de la catedral (probablemente fuellero), pero esta oferta fue rehusada.¹⁹

Los informes recogidos en las actas capitulares de la catedral presentan un cuadro de Ribera como si se tratara de una **rara avis**: simultáneamente un agente comercial de confianza, un enérgico administrador, y un cobrador de diezmos ampliamente respetado a lo largo y ancho de toda la diócesis. Y lo que es más, se valía de todas sus habilidades para mejorar al máximo la música de la catedral. Matías fue solamente uno de los indígenas favorecidos por él. El 9 de enero de 1652, el cacique Don Josephe Coloma fue empleado como cantante por 80 pesos anuales;²⁰ Marcos Núñez, en igual categoría, por 60 pesos (8 de febrero de 1645) y el 6 de septiembre de 1650 le elevaron el sueldo a 80 pesos.²¹ El 8 de enero de 1647 Tomás de Cárdenas, después de servir como organista y cantante, recibió un aumento de 120 pesos.²² El acta del 21 de febrero de 1653 menciona a Gabriel Ruiz Morga como **vos de contra alto** de la catedral. Después de estudiar con el maestro de capilla de Puebla Gaspar Fernández (muerto en 1629), Ruiz de Morga llevó consigo a Oaxaca el manuscrito de 284 folios de las composiciones más vernáculas de Fernández, fechadas de 1609 a 1620,²³ que aún ahora son consideradas como los tesoros musicales más espectaculares de cualquiera catedral del Hemisferio Occidental.²⁴ La destreza de Ribera como compositor es comprobada por su Villancico de la Ascensión a 8, **Quien puebla de delicias las esferas**, obra que todavía en 1746 se ejecutaba en la catedral de Guatemala.²⁵

De acuerdo con el acta de Oaxaca del 30 de abril de 1655, Ribera estuvo gravemente enfermo en esa fecha, durante muchos meses.²⁶ El 1º de junio de ese mismo año se habían perdido todas las esperanzas de salvarlo. El 1º de junio el cabildo le reemplazó oficialmente con Antonio Fernández Machuca como cobrador de diezmos y mayordomo de la catedral.²⁷ Juan Matías lo reemplazó como maestro de capilla —añadiendo un **de jure** que previamente había sido **de facto** durante la prolongada ausencia y enfermedad de Ribera.

Fueron cuatro los obispos de Oaxaca que propiciaron la carrera de Matías: 1) Bartolomé Benavides y Lacerda (murió el 12 de febrero de 1652);²⁸ b) Diego de Evia y Valadés,²⁹ el prelado benedictino que gobernó la sede de julio de 1654 hasta su muerte, acaecida el 6 de diciembre de 1656; 3) Alonso de Cuevas Dávalos, nativo de la ciudad de México donde, tras terminar su obispado oaxaqueño de 1658 a 1664, fue promovido a la archidiócesis de aquella ciudad, y 4) el fraile dominico Tomás de Monterroso, quien comenzó su gobierno el 24 de abril de 1665.³⁰

El 13 de diciembre de 1649, las actas capitulares consignan un ejemplo del mecenazgo del obispo Benavides: "que atento a que su Sa. Illma. Sr. Obpo. tiene prom[eti]do dar cien ps en cada año pa un bajón que sirva a esta capilla y porque Mathias [al margen Ju. Mathias] el bajón es el mejor y se ofrece a servir en su ministerio las fiestas principales desta Sta. Yga. que son lasque hay capilla por ciqta pesos que le señala esta

fábrica menos lo que su Illma. tiene prom.do". Cuando Benavides se aproximaba a su fin el Cabildo le redujo a Matías su salario a sólo 100 pesos que le eran pagados por el tesorero episcopal.³² Matías tuvo que agradecerle al benedictino obispo Evía y Valdés el haber encarecido sus conocimientos, hasta calificarlo para la maestría de capilla. Evía y Valdés, quien fuera obispo de Durango de 1640 a 1653, rompió precedentes al permitirle a Matías convertirse en el primer maestro de capilla indígena de una catedral mesoamericana.

Durante el episcopado de Cuevas Dávalos el cabildo aumentó el personal, entre el que el más distinguido miembro fue Mateo Vallados, futuro sucesor de Matías (su instrumento era, así mismo el bajón).³³ El cabildo decidió también iniciar un archivo con la opera omnia de Matías. El acta del 16 de agosto de 1660 dice así: "ytem determinaron que el infrascrito secrett.o haga que el Maestro de Capilla Juan Mathias ponga en el archiuo desta secretaria todas las missas visperas salues y villancicos, que el y los demas maestros hubieran conpuesto. Y paren en su poder paraque del dicho archiuo se saquen quando fueren necesarios. por la experiencia de que Componiendose todas las dhas Cossas por ministros asalariados de dha yglesia y con estipendio della se pierde o se aprouechan para otros fines".³⁴ Al día siguiente el secretario del cabildo José de Espina fue armado con munición más potente: "notifique a Juan Mathias maestro de capilla que dentro de tres dias pena de sien ps trugesse al archiuo desta Sta yglesia todas las misas visperas villancicos que se uuieren conpuesto. desde que es maestro para que esta alli con seguridad como bienes pertenecientes a dha yglesia".³⁵ El Acta del 17 de agosto (1660) certifica que en cumplimiento de lo ordenado, Matías se halla no solamente reuniendo todas sus obras preciosas, sino que promete colocar en el archivo todas sus obras futuras.³⁶

Las dos actas del 16 y el 17 de agosto pueden ser interpretadas de varias maneras. No hay duda que Matías era importunado constantemente por maestros indígenas de cerca y lejos, quienes deseaban una rebanada de su pastel catedralicio. Al requerírsele que colocara en el nuevo archivo todo aquello que hubiera escrito desde 1655, el cabildo de la catedral lo hacia para protegerlo de una plaga de posibles prestamistas. Al mismo tiempo, el cabildo esperaba preservar las obras de sus predecesores para la posteridad. Es verdad que nada de la música de Matías ha salido del archivo de la catedral de Oaxaca; pero ¿quién dice que nada saldrá de allí algún día? Pese al deseo del cabildo de conservar en casa todo el tesoro musical, es obvio que las obras de Matías continuaron en circulación, como su "Ocho al Santísimo" de la catedral de Guatemala, que se titula Quien sale este día disfrazado lo prueba.³⁷

El signo de compás en el estribillo de este Villancico sacramental a 8, es decepcionalmente sencillo: C. Este signo pudo haber sido, igualmente, C 3 hasta la última cadencia del estribillo. Por lo que se refiere a la estructura de las frases y a la colocación de las palabras, Matías construyó con maestría el total del estribillo para expresar la idea de "simulación" inherente al texto. Música que lo mismo puede ser analizada como cuádruple que como triple, simboliza espléndidamente el Pan de la Vida, visible bajo un signo común, pero preñada del no común misterio de la Trini-

dad. Para ilustrar la destreza de Matías precisa reproducir el total del villancico bajo las páginas 000-000.

Antes del descubrimiento de su "Ocho al Santísimo", (1967), solamente circulaba el **Stabat Mater** de Matías, el cual apareció entre los papeles del compositor folklorista oaxaqueño Cosme Velázquez, en el siglo XIX. Guillermo A. Esteva describió la procedencia de este manuscrito en **La Música Oaxaqueña** (Oaxaca, Talleres Tipográficos del Gobierno, 1931), página 10, como un "sucio y descolorido pergamino, con la firma de Juan Matías en la parte inferior". Arcadio Ortega Domínguez le dijo a Esteva (p. 9) que Matías era un nativo de Zaapeche — ahora Cototepec, añadiendo que Matías había compuesto su obra con propósitos de que fuese cantada en procesiones de la Virgen de la Soledad, patrona de Oaxaca. Music in Mexico (New York): Thomas Y. Crowell, 1952, (pág. 136), incluye algunos compases característicos de este **Stabat Mater**.

El último obispo a quien sirvió Matías fue el reformador dominicano Fray Tomás de Monterroso. Tres meses antes de su entrada al cabildo, el 10 de junio de 1665, votó para reforzar la disciplina del coro, por medio de las mismas regulaciones disciplinarias corrientes en las catedrales de México y Puebla.²⁹ Cuando el cabildo tardó en invitar competidores para el puesto de maestro de capilla dejado vacante por la muerte de Matías, Monterroso (acta del 6 de mayo de 1667) le urgió para que anunciara la vacancia tanto en México como en Puebla, de manera que candidatos idóneos pudiesen competir.³⁰

La prueba de que Burgoa acreditó acertadamente a Matías con alumnos capaces de "fill his shoes" (literalmente [poder] "meterse en sus zapatos"), la proveyó su sucesor, quien fue nombrado el 23 de marzo de 1668, (tras prolongados anuncios para hallar competidores de lejanas tierras) — Mateo Vallados, mejor conocido de allí en adelante como el maestro de capilla oaxaqueño que compuso la música para los villancicos de Santa Catarina de Sor Juana Inés de la Cruz, cantados en la catedral de Oaxaca el 25 de noviembre de 1691.⁴⁰

NOTAS

¹ Music in Aztec and Inca Territory (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), págs. 158, 172.

² Esteban Arroyo, Fray Francisco de Burgoa, O.P. (Cronista Oaxaqueño del siglo XVII). (Oaxaca: Imprenta Camarena (México, 1954 (1955), págs. 15 (nacido en Oaxaca, a principios de julio de 1604), 99 (muerto en Zaachila — Teozapotlan en 1681). Véase también Baltasar de Medina, Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México de Religiosos Descalzos de N.S.P.S. Francisco en la Nueva España (Ciudad de México: Juan de la Ribera, 1682), fol. 247.

³ Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México (México, D.F., Edit. Porrúa 1971, II 1284; Otto Mayer-Serra, Música y Músicos de Latinoamérica (México, D. F., Editorial Atlante, 1947) II, 609.

⁴ Francisco del Paso y Troncoso, Papeles de Nueva España, segunda serie (Geografía y Estadística, IV (Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1905), 193: "Cuyotepec que arriba dixe quiere dezir 'pueblo de cuyotes o lobos', en zapoteca se llama Zabeche, cuya denominación no saben dar los yndios; no tienen corregidor porque es pueblo de encomendero". Esta cita procede de Fray Juan de Mata: "Relación de Teozapotlán", fechada en noviembre 11, 1580.

⁵ Véase Archivo General de la Nación, XXV, I, 416: "el un lugar se llama San Bartolomé, por su patrón y en su lengua zaapeche, muy conocido por la viveza de sus vecinos".

⁶ Véase la página 3.

⁷ Arroyo, p. 92, cita *Geográfica Descripción*, II 56 para el año; I, 395 y II 348 para el lugar.

⁸ Manuel B. Trens, *Historia de Veracruz*, II (Jalapa, Veracruz: Talleres Gráficos del Gobierno del Edo.), (1947), 366: "en 1638 se dispuso por el gobierno virreinal que las compañías del batallón del obispado de Puebla estuviesen listas para socorrer al puerto en caso de ataque pues se habían avistado naves sospechosas en el Golfo".

⁹ Catedral de Oaxaca, Actas 1642 a 1673, fol. 3: "Recibióse en este Caido a Johan Mathias para baxon de la capilla respecto de tener necesidad que insinuó el maestro Johan de Ribera señaláronsele sesenta pesos en cada vn año de salario".

¹⁰ Catedral de Puebla, Actas Capitulares, XI (1640-1647), fol. 118v: "Que se recieue al Br franco lopes por organista y que este ala voluntad del maestro de capilla con cargo que a de tocar bajon con salario de quatrocientos pessos".

¹¹ Woodrow Borah, "The Cathedral Archive of Oaxaca", *Hispanic American Historical Review*, XXVIII/4 (Noviembre, 1948), 641: El primer volumen sobreviviente (de las actas capitulares de la catedral), se refiere a los años 1642-1673, mientras que el último archivado contiene los procedimientos del cabildo de la catedral durante los años 1856-1877. La serie está completa para los años especificados arriba".

¹² Oaxaca, A.C., I fol. 28 (Junio 29 de 1644): "Remate de diosmos en el maestro Johan de Ribera (diosmos de algunos cordilleros, no estaban rrematados ni vendidos y no havia ponedor pa ellos)."; fol. 136v: "Y lo que se debiere de los años atrasados... la cobranza la rremitan al mro Juo de Riura Colector genl".

¹³ *Ibid.*, fol. 40: "su parecer (del obispo) es q vaya a la dicha cobranza el maestro Jun de Rivera, por la mucha noticia q tiene delos pegajales y se le den a seys por ciento, sin otra ayuda de costa ni chocolate". Antequera comprendía a Etlá y al valle de Etlá. Véase Peter Gerhard, *A Guide to the Historical Geography of New Spain* (Cambridge (Inglaterra): Cambridge University Press, 1972), págs. 88-91; también el *Diccionario Porrúa*, I, fol. 63.

¹⁴ A.C., I, fol. 63.

¹⁵ *Ibid.*, fol. 85: "el mro Juo de Riura colector y mayordomo desta santa yglesia". El 4 de marzo de 1652 (fol. 89), fue nombrado "economo pa la curata vacante".

¹⁶ *Ibid.*, fol. 103. Exutla está escrito Yxutla en esta acta en la que se mencionan diez-mos sobre potros y mulas.

¹⁷ *Ibid.*, fol. 82. Sus 50 pesos se tenían que deducir del salario de Matias: 2 y que los ciento y cinquenta pesos que Juo Mathias tiene de salario se le den cada año, ciento, y los cinquenta, que son demas, se le den cada año, a Pedro de Riura pardo esclauo del mro. Juo de Riura por que toque, el bajon y que le rrecieuen por siruiente con el salario de dichos cinquenta p.s." Pedro de Riura continuó como bajonero durante 35 años. Al fin de su carrera ganaba 80 pesos anuales. A.C., II (1673-1693), fol. 205 (Abril 4 de 1687) anunció su muerte.

¹⁸ A.C., I, fol. 85: "y trataron los dichos señores que el mro. Juo de Riura, negro esclauo del mro. por la corneta cinquenta pesos cada vn año—".

¹⁹ *Ibid.*, fol. 85: "y trataron los dichos señores que el mro Juo de Riura colector, y mayordomo desta santa Yglecia. trate de traer el, esclauo questa en el trapiche de diego de imenes y pide el salario del tiempo que a seruido". Sin embargo en una nota marginal se lee: "mandan los sres que traygan a luiz esclauo de la yglecia".

²⁰ *Ibid.*, fol. 82: "tambien dixerón que por qto hauiá necesidad de cantores; rrecluián por cantor a D. Joseph Coloma y le señalan de salario en cada un año, ochenta pesos".

²¹ *Ibid.*, fol. 33, 73v. El 6 de mayo de 1667 (fol. 251v) su buena voz y destreza, le procuraron un nuevo aumento, no obstante que no era sacerdote. En esa fecha era "muy pobre y cargado de responsabilidades familiares". El 9 de noviembre de 1669 (fol. 276v), tras la renuncia del sacerdote Manuel de la Mota, quien había ocupado el puesto desde Enero 8, de 1666, fue nombrado sucesor interino con sueldo de 200 pesos anuales (fol. 233v).

²² *Ibid.*, fol. 50.

²³ En medio del folio 23 de este manuscrito, escribió él la siguiente nota para la posteridad: "Este libro es de gabriel Ruiz de morga (rúbrica)/quien se lo allare le cara su Mas goya dios/que nos beamos".

²⁴ Véanse las transcripciones en *The Musical Quaterly*, LIV/4 (octubre de 1948), 490-495; *Latin American Colonial Anthology* (Washington, D.C.: Secretariado General de la Organización de los Estados Americanos, 1975), págs. 113-148; *Villancicos portugueses* (Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1976 (Portugaliae Musica, Serie A, XXIX) págs. 35-48.

²⁵ **Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas** (Washington, D. C. Secretariado General de la Organización de los Estados Americanos, 1970), p. 96: "Aunque falta el primer nombre, el Mro. Rivera es identificado como maestro de capilla del Valle de Antequera = Oaxaca. El segundo texto (agregado después) comienza así: Quien llena de armonías las esferas.

²⁶ A.C., I, fol. 147: "el colector gen.¹ que oy se halle ynposiuitado. Y lo. Y lo a estado muchos meses."

²⁷ *Ibid.*, fol. 148. El arcediano de la catedral, Antonio Cárdenas y Salazar, persuadió a los canónigos para que no se demoraran más. Les previno que sin un cobrador oficial de diezmos que viajara por dondequiera, cesarían los pagos.

²⁸ Eutimio Pérez. **Recuerdos históricos del episcopado oaxaqueño** (Oaxaca: Imprenta de Lorenzo San-German, 1888), retrato al reverso de la p. 20, cita incorrectamente la fecha julio 28 (1652) como la de su muerte. Nativo de Madrid, fue nombrado canónigo de la catedral de Lima en 1620. Tras largos y valiosos servicios fue promovido para la sede de Oaxaca, donde inició su cargo en junio de 1639. En 1649 inició sin éxito una campaña para secularizar la misión de las parroquias dominicas. (Arroyo, p. 77).

²⁹ Biografía en Eutimio Pérez, págs. 22-23. Nació en Oviedo, España, el 4 de octubre de 1598. Felipe IV lo recomendó para la sede de Durango, México, 17 de mayo de 1639. Su proyecto de secularizar las misiones dominicanas fue frustrado por el viaje de Burgoa a Roma en 1656 (Arroyo, p. 83).

³⁰ A.C., fol. 67. (Véase pág. 5, línea 44).

³¹ Para el texto del acta, véase la nota 17.

³² A.C., I, fol. 192 (Abril 27, 1663). El 21 de febrero de 1653, Bartolomé Vázquez [basques] fue tomado como bañero por 80 pesos anuales. El 15 de enero de 1660 (fol. 184v) Nicolás de la Cueba (a quien se nombró más adelante Nicolás Cuevas), fue admitido como bañero con un sueldo de 40 pesos anuales. El 27 de abril de 1663, el mismo día que Mateo Vallados fue empleado como bañero por 50 pesos anuales, el cabildo nombró a Antonio Zurita ministril, con un salario anual de 60 pesos. Matías "resolvió que con aprouasion del maestro de capilla de estar suficiente se señalan a Antonio Surita Presuitero ps... por el exersisio de ministril."

³³ *Ibid.*, fol. 186: "ytem determinaron que el infrascrito secrett.^o haga que el maestro de capilla de estar suficiente se le señalan a Antonio Surita Presuitero sesenta ps... por el exersisio de ministril."

do y así lo respondio de que doi fe / Don Joseph de Espina / secrett.^o"

³⁴ **Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas**, p. 90. En la parte del primer Alto del coro están nombrados los diez adultos y dos infantes, los dos bajos y el cornetista que ejecutaron este ocho en Guatemala.

³⁵ Las **Reglas y Ordenanzas del Coro de la catedral de Puebla**, acreditadas a Juan de Palafox y Mendoza, fueron promulgadas tres veces en la época colonial, cuando Juan Blanco de Alcázar las imprimió por primera vez en 1649. Véase **La Imprenta en Puebla de los Angeles de Toribio Medina 1640-1821** (Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1908), p. 15. El archidíacono que propuso obedecer las reglas de Puebla alegó que todos los reglamentos de la ciudad de México estaban contenidos en los adoptados por la catedral de Puebla (fol. 225v):

³⁶ A.E., I, fol. 251v: "Itt Propuso su ilustrissima en mui necess^o nombrar M^o de Capilla, no solo porque la Musica este en el Orden, y punto q se debe, sino también para la enseñanza de los muchachos que se crien, y adiestren, desde luego en el ministerio, y serv^o dela Yglecia y nunca aya falta de ellos = que se ponga edictos en este Obispado, en el dela Puebla, y Arzobispado de Mex^o para q vengán a oponerse al off^o de M^o de Capilla, y se pueda escoger el q mejor pareciere = "

³⁷ *Ibid.* "y q asimismo lo ajecutaria en toda la demas musica que fuere componienterio, y serv^o dela Yglecia y nunca aya falta de ellos = que se ponga edictos en este Obispado, en el dela Puebla, y Arzobispado de Mex^o para q vengán a oponerse al off^o de M^o de Capilla, y se pueda escoger el q mejor pareciere = "

³⁸ Véase **Sor Juana Inés de la Cruz Bibliografía y Biblioteca** (Ciudad de México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934 [Monografías Bibliográficas Mexicanas 29], pgs. 239, 442 (facsimile de la página titular de los villancicos de 1691).

(Traducción de E.P.)

UN DISCURSO DE TRASCENDENCIA

La Ponencia presentada por el compositor brasileño Marlos Nobre en el Festival de Maracaibo.

Por FRANCISCO CURT LANGE

En noviembre del año pasado se realizó en Maracaibo el Primer Festival Latinoamericano de Música. A este encuentro concurrió también, especialmente invitado, el compositor Marlos Nobre, fuera de duda el de mayor talento que posee el Brasil entre las generaciones de hoy.

Marlos Nobre, de quien nos ocuparemos en un artículo próximo, arrojó sobre la concurrencia del Festival —fuera de duda de una composición heterogénea— una ponencia sin duda no esperada por este público, poniendo nuevamente sobre el tapete el problema del futuro de nuestra música, tanto del pasado como del presente, y consiguientemente, el de sus creadores, intérpretes y organismos de enseñanza musical, responsables de la formación de nuevos elementos capacitados para enfrentarse con éxito a las exigencias que impone el nivel universal. Y lo hizo con coraje, sin titubeos, siendo quizá el músico-creador que en estos momentos menos pueda quejarse del reconocimiento y de la difusión de su obra. Personalidad de gran relieve, gran número de sus composiciones fueron escritas por encargos de instituciones de renombre y otras tantas premiadas en numerosos festivales internacionales. Algunas de estas creaciones fueron interpretadas al correr de un solo año no menos de 17 veces y un porcentaje apreciable de ellas ha sido grabado, ofreciendo excelentes condiciones técnico-acústicas. Marlos Nobre fue distinguido, hace unos años, con la designación para director del Sector Música de la **Fundación Nacional de Arte (FUN-ARTE)**, fuera de duda un acierto que no siempre ocurre. En este cargo ha realizado una labor notable, preocupándose por todas las ramas de la actividad musical, desde la enseñanza hasta la investigación histórica, como puede desprenderse de algunos trechos de su Ponencia.

Como es sabido, principalmente por el sector de los que llegaron a los 70 o rebasaron con éxito esta cifra fatídica de la edad, hemós creado en 1933 el movimiento "Americanismo Musical"; en 1934 publicamos un folleto explicativo sobre los principios de esta iniciativa y en 1935 el primer tomo del Boletín Latinoamericano de Música, calificativo equivocado, pues en vez de Boletín creció de las 300 páginas y de un Suplemento musical de obras inéditas hasta llegar a ser un mamotreto de casi 1,000 páginas cuando lo pudimos editar en Bogotá, en 1938. Creemos, sin pretender en lo más mínimo autoelogiar un esfuerzo que éste ya ha encontrado su sitio en la Historia de la música latinoamericana, cambiando totalmente un panorama desolador de incomunicación, desconocimiento y frustraciones de muchos, dando al mismo tiempo ejemplos para que muchas de nuestras iniciativas, basadas siempre en el mayor desinterés y llevadas a cabo con enormes dificultades, fuesen puestas en práctica por Asociaciones de Compositores y algunos organismos estatales.

Marlos Nobre se lanzó de nuevo, enfáticamente, sobre la cuestión de la defensa de los valores musicales de nuestro continente. Las ideas de él, nacidas de la experiencia y del convivio con colegas, no se refieren a una orientación nacionalista con ribetes chauvinistas, cuyo oleaje ha perturbado más de una vez, impulsado por orientaciones políticas, la claridad y pureza de una idea fundamental: poseemos valores destacados, pero no les damos las oportunidades que estamos obligados a proporcionarles, para que puedan exponer su arte de la composición e interpretación. Y en el campo musicológico, todavía estamos muy lejos de llegar a una labor depurada en la aplicación de esta ciencia, que ni siquiera es enseñada en nuestras Universidades, con excepción de muy pocos casos.

Marlos Nobre no pregona un Nacionalismo ciego, admite la presencia internacional en nuestros programas, e inclusive, las actuaciones de valores internacionales, pero tendrá que hacer frente a una serie de problemas muy complejos que subsisten desde nuestro apelo dado en 1933.

Nuestros auténticos valores tienen, fuera de duda, necesidad de lanzarse a una carrera internacional porque los medios de nuestros países no pueden absorber una actuación frecuente. Y así hemos visto evadirse innúmeros virtuosos, compositores y también directores de orquesta en procura de mejores oportunidades. Se hizo además carne y uña el concepto muy arraigado de triunfar en el extranjero para ser respetado en su propia tierra. En países como el Brasil, en primer plano, en Argentina, México, Venezuela y Chile, por ejemplo, el virtuoso puede circular por ciudades del Interior, tanto más cuanto mayor ha sido la descentralización musical, con el establecimiento de orquestas sinfónicas, agrupaciones corales y sociedades musicales privadas, un proceso que ha venido produciéndose como indispensable desde 1940 en adelante, en una reacción natural contra el centralismo musical de nuestras capitales. Pero qué decir entonces de países pequeños como el Uruguay, Costa Rica, Puerto Rico, Panamá, Ecuador, Guatemala y otros, donde los profesionales deben conformarse con su esporádica actuación en la capital y escasas salidas al interior. ¿Qué solución se puede proponer a este estado de cosas, a verdaderas luchas, acompañadas de influencias, para poder actuar una vez por año? El artista que ha alcanzado un plano internacional no volverá a radicarse de nuevo en su país, pues sabe que se enterrará para siempre. Volverá de vez en cuando, actuando además como artista de cotización internacional. ¿Estará el Estado dispuesto a poner remedio a esta situación, afectando fondos para una actuación más frecuente de sus numerosos valores nacionales?

Un segundo problema consiste en la inclusión de obras nacionales en los trillados y eternamente repetidos programas de nuestros organismos oficiales. En efecto, las posibilidades que tienen nuestros compositores para estrenar sus obras son exiguas, y menos aun la inclusión de éstas en las programaciones anuales. Todos nuestros países poseen verdaderos cementerios de composiciones nacionales por las cuales nadie pregunta, siendo además difícil localizar las partituras y sus respectivos materiales. No contamos con las llamadas clínicas musicales en las que es dada la oportunidad a los compositores de escuchar en primera audición sus obras. Por el contrario, los directores estables procuran ir al encuentro de un

público comodista, poseedor de un limitado número de obras en las que encuentra un placer estético inmediato, pero jamás hará un esfuerzo para absorber el mensaje de una obra nueva, si ésta fuere de autor nacional. Y los directores-huéspedes son aún más cuidadosos en la selección de programas que aseguren un éxito fácil. Buena parte de culpabilidad debe buscarse también en los respectivos directorios de organismos oficiales y privados. Su mayor preocupación consiste en llegar al fin de la temporada "salvando el pellejo" y no a un déficit presupuestario.

Al mismo tiempo debemos reconocer que también en nuestros países se compone música carente de valores permanentes y para proceder con justicia en una eventual incorporación de obras nacionales a los programas, habría que crear Comités Nacionales que seleccionasen con ecuanimidad lo que merece ser presentado a nuestros viciados auditorios. Tampoco es posible recomendar o aconsejar al mosaico musical de nuestros países, con niveles muchas veces contrastantes, una medida única para solucionar los problemas que Marlos Nobre pregona. No pretendemos exaltar situaciones favorables en detrimento de otras de menor perspectiva, pero creemos que la Argentina pasa en estos momentos por una situación de privilegio al contar con el notable director de orquesta, pianista y compositor **Jorge Fontenla**, de visión ecuaníme, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, siendo al mismo tiempo Director de la Escuela Lirica del Teatro Colón. Además de obras sinfónicas nacionales presentó hace dos años la ópera "Huemac" de Pascual de Rogatis y el año pasado la de Roberto García Morillo, "El Caso Maillard", que obtuvo en su estreno mundial un resonante éxito y que seguirá sin duda representándose en la presente temporada. Y al mismo tiempo tomó nuevamente a su cargo la dirección general del Teatro Colón el experimentado **Enzo Valenti Ferro**, de cuya ecuanimidad no debe dudarse. El Teatro Colón es un organismo de fama universal y nadie querrá, siendo consciente, descenderlo de nivel. Por el contrario, se buscará un equilibrio entre el repertorio universal y el nacional, entre cantantes y solistas nacionales e internacionales. La presentación de "Tristán e Isolda" con un elenco exclusivamente nacional demostró claramente el nivel artístico alcanzado en esa capital.

También en México, Venezuela, Cuba y otros países existe, según se desprende de la lectura de revistas, un movimiento que tiende al equilibrio que Marlos Nobre reclama, si bien en Cuba hubo en largos años una politización de la música que generalmente no conduce a la finalidad que se aspira en arte. Creemos que Marlos Nobre no posee, al menos en estos momentos, todos los contactos y todas las informaciones que le son necesarios para adentrarse mejor en cada una de las situaciones reinantes, como en el caso de Chile, que es un ejemplo luminoso en nuestro continente musicalmente tan castigado. ¿Acaso no sabemos que la política administrativa y artística arrastra, al fenecer el dominio de un Gobierno e iniciarse otro, a mucha gente que debería permanecer en sus cargos por los merecimientos que poseen? O al contrario, ¿barrer con los que no tienen capacidad para los cargos que desempeñan?

Los años febriles que atravesamos, con el **stress** agobiante de obligaciones que en nuestros países de una inestabilidad económica imponen esfuerzos muchas veces injustos a los que se dedican al desempeño de acti-

vidades musicales, se ha tenido que producir un nuevo distanciamiento por la falta de revistas musicales, informativas y juzgadoras de la situación nacional, y revistas de musicología. "Buenos Aires Musical" rebasó ya los 500 números con un tesón ejemplar, "Heterofonía" de México se aproxima a los 63 números aparecidos, y la "Revista Musical Chilena", dedicada principalmente a problemas de musicología, preferentemente latinoamericanos, cuenta además con un sector informativo muy completo de lo que acontece en el país. Estos ejemplos deberían ser imitados, ante todo, por aquellos países que estarían en condiciones de financiarlas con toda comodidad.

Me sorprendió en la Ponencia presentada por Marlos Nobre su gran sinceridad, asociada a una visión americanista por demás clara y no puedo sino proclamarlo hijo espiritual, por haber captado por experiencia propia lo que he lanzado 45 años atrás desde Montevideo. Quisiéramos apenas explicar que en Maracaibo hubiera venido muy bien mencionar que el Instituto Interamericano de Musicología publicó la primera **Monumenta** latinoamericana, consistente en 12 partituras de la música religiosa de la Venezuela colonial que elaborara el extraordinario compositor y musicólogo caraqueño Profesor Juan Bautista Plaza. También fue una iniciativa nuestra lanzando a la circulación con la firma G. Schirmer Inc. de Nueva York, el primer álbum de Compositores Latinoamericanos contemporáneos, consistente en 12 obras para piano, con un prólogo bilingüe en el que figuran 7 países.

Otro vehículo de gran importancia ha sido el disco, como lo prueban con toda evidencia las grabaciones de numerosos compositores brasileños, las del período colonial y las que realiza, acompañado por folletos explicativos, el Instituto de la Campaña de Defensa del Folklore Brasileño, que también depende del organismo central de Marlos Nobre. También en Venezuela se grabaron numerosos discos del período colonial y en México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) lanzó entre 1967 y 1975 17 discos, entre etnográficos, tradicionales e históricos que representan por su calidad técnica e interpretativa un verdadero monumento sonoro.

El disco es un maravilloso medio de comunicación, pero lamentablemente, los tirajes son cortos y cuando nos enteramos de la aparición de determinadas obras o series de obras, ya se encuentran agotadas, sin posibilidad de reediciones.

Nuestro continente latinoamericano es hermoso e inspira profunda fe en su futuro, pero nuestro camino, el camino de la música y de la musicología, exige no solamente fe, sino sacrificios, además de una mejor coordinación inter-latinoamericana. Si Marlos Nobre, que es, por encima de todo, compositor y como dijimos, un compositor de notorio talento, ha sacrificado mucho de su tiempo disponible para dedicarse al bien común, sigamos con él en la brecha para que nuestros países alcancen una personalidad bien definida y respetada en el concierto cultural y artístico del viejo y del nuevo mundo.

Montevideo, 30 de Marzo de 1978.

LA PROBLEMÁTICA DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Ponencia presentada por el compositor brasileño MARLOS NOBRE
en el 1er. Festival Latinoamericano de Música Contemporánea
"Ciudad de Maracaibo", el 22 de Noviembre de 1977.

Al escribir esta ponencia, ha sido idea mía proponer una serie de puntos que me han venido preocupando, desde algún tiempo a esta parte, de una manera muy intensa. Y los ofrezco para su discusión ante los participantes de esta reunión. Por otro lado, estas ideas y puntos básicos no son de manera alguna originales míos, sino consecuencia de charlas y encuentros con colegas compositores, directores de orquesta y solistas latinoamericanos, preocupados como yo, con la situación cultural de nuestra región.

En primer término es necesario dar las gracias y aplausos a la realización efectiva de este Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea "Ciudad de Maracaibo", acreditando este esfuerzo y los consiguientes aplausos al Concejo Municipal de Maracaibo y al personal técnico y artístico que tomó a su cargo el trabajo de llevarlo a cabo. La realización de este Festival ha sido consecuencia de encuentros con compositores y directores latinoamericanos y de la Dirección de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo, y en este sentido se vuelve necesario llamar la atención sobre la necesidad de multiplicar estos encuentros en la América Latina.

Durante muchísimos años, nosotros, los músicos latinoamericanos, nos conocimos y nos encontramos con motivo de viajes profesionales por Europa y Estados Unidos. A mi manera de ver, la necesidad de multiplicar el encuentro entre nosotros, en los países de América Latina, es fundamental. Así como el primer punto básico de lo que llamo problemática de nuestra cultura, lo inicial y prioritario debe ser el encuentro entre los artistas de nuestros países, pero no es ciertamente asunto fácil, cuando se piensa en las distancias que nos separan y en los elevados costos de los viajes de un país a otro. Creo que el encuentro que celebramos hoy debe multiplicarse no sólo a través de Festivales, sino principalmente por medio de actuaciones de solistas y directores que se hallan al frente de las orquestas sinfónicas y conjuntos de cámara, además de recitales y presentaciones de conjuntos menores.

Constituye una triste verdad que en todas las temporadas de las orquestas sinfónicas latinoamericanas, es sumamente pequeña la participación del artista latinoamericano. No se trata de crear o de proponer la creación de una Asociación de Compositores, Artistas o Músicos, pero sí

de proclamar una verdad y de reforzarla con la afirmación de que lo normal debe consistir en que el mercado de trabajo del músico latinoamericano se sitúe en la América Latina. Tenemos directores y solistas de alto nivel, reconocido en Europa y Estados Unidos, cuya actuación en nuestras orquestas es mínima, por no decir nula. Es triste y desanimador tener que confesarlo. Y es al mismo tiempo el punto básico para iniciar un cambio radical. Trátase de una cuestión de conciencia que deben tener presentes los directores de orquesta, instituciones musicales, sociedades de concierto, etc., de todos nuestros países.

Tenemos que cambiar la mentalidad actual, porque ésta se basa en la siguiente idea: para las temporadas de concierto hay que invitar prioritariamente artistas europeos o de otra procedencia. En segundo y en último lugar se les cruzará por la mente incluir a artistas latinoamericanos. La misma situación, quizá más grave aún, existe con relación a los compositores. No se hace música latinoamericana en nuestros países. Y si se incluye alguna obra, representa un mínimo, sin significación, con relación a la preponderancia europea.

Hay muchos problemas de base, que surgen como consecuencia de esa indiferencia: nuestra música no se edita, no se graba, no se transmite en las radios de la América Latina. Estamos, pues, en un momento difícil y creo ser necesario que reflexionemos sobre este problema, si tenemos en mente cambiar esta situación para mejorarla.

El segundo gran problema nuestro está en la comunicación, la información. Nosotros no nos conocemos hoy, como no conocemos la música de nuestros compositores del pasado. La culpabilidad de este estado de cosas debe buscarse en la gran desorganización artística de nuestros países. También es culpa nuestra porque despreciamos nuestra herencia cultural. Esta actitud, tan típica del subdesarrollo cultural, se ha venido imponiendo desde los comienzos de los estudios musicales en los conservatorios y escuelas de música de nuestros países. Allí se enseña de todo, menos nuestra música. Reconozcamos que virtualmente toda la inmensa producción de música para piano de la América Latina es desconocida por todos los pianistas de nuestros países. Los alumnos egresan de nuestros conservatorios ignorando esta producción nuestra y lo que es peor, desprecian toda su vida tan enorme acervo.

Desde luego, es claro y lógico que en toda la producción latinoamericana para piano se encuentre una gran cantidad de obras malas, pero me pregunto si esa cantidad de obras inferiores no existe en toda la literatura extranjera para piano, impuesta por los editores y aceptada sin restricciones por nuestros profesores. Indiferencia, ignorancia, falta de información son los aspectos básicos de esta situación enfermiza. ¿Por qué, en lugar de hacer tocar a nuestros pequeños estudiantes de piano las piezas eternamente repetidas, no se introducen obligatoriamente obras equivalentes creadas por nuestros compositores? Desde luego, no estoy proponiendo la exclusión de obras extranjeras, sino simplemente la inclusión de nuestra música en los programas de las instituciones oficiales y privadas de música. Este grave problema se extiende desde el piano y se agrava en lo relativo a la música de cámara y la sinfónica. En dicho sector se llega indefectiblemente a una total ignorancia y también al desprecio.

¿Qué se puede esperar, como actitud interesada por parte de nuestros jóvenes artistas, si en los Conservatorios les enseñamos a valorizar solamente a autores extranjeros? Creo que sobre este punto debe reflexionar cada uno de nosotros, los que tenemos de alguna manera responsabilidades en la organización musical de nuestros países. Soy un convencido de la necesidad urgente de crearse Centros de Documentación, Información y Difusión de Música Nacional en cada uno de nuestros países.* El ejemplo de la **Fundación Donemus**, en Holanda; de la **Cebedem** en Bélgica; del **Centro de Información**, en Canadá; de la protección que se brinda a los compositores en Dinamarca y Suecia, nos debe servir de base. Es urgente que cada país establezca un Centro de producción musical desde sus primordios hasta nuestros días. Estos Centros tendrán que ser planificados con absoluta solvencia **profesional** por conocedores en lo que respecta a la documentación, los archivos, la catalogación, etc. De cada compositor nacional se debe disponer de toda su producción, copiándose en papel transparente las partituras y sus respectivos materiales, grabándose en cintas magnéticas los estrenos absolutos. Lo ideal consistiría en la preparación de catálogos individuales y generales por autor, género, instrumento, etc. En resumen, todo esto sólo es posible por medio de una labor estrictamente profesional.

A mi parecer, este punto es fundamental y urgente. Si la situación sigue como la observamos hoy, la música de la América Latina no contará con un pasado y caminará en lo imponderable. La articulación y el verdadero intercambio entre los países latinoamericanos consituyen el primer gran paso referentemente a un futuro abierto para nuestra música.

El desconocimiento, por parte de las generaciones jóvenes, de nuestro pasado inmediato, es un problema de consecuencias muy graves. Si el desarrollo de la cultura se hace por una gradual acumulación de experiencias, de generación en generación, podemos afirmar que en la América Latina siempre estamos poniendo en peligro nuestro desarrollo musical por el desconocimiento del trabajo de los que nos precedieron. Desde luego, tenemos conocimiento de trabajos de documentación e información en la América nuestra, tales como el Archivo Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con su interesante trabajo del Archivo de Música y de Músicos chilenos, editando al mismo tiempo, sin interrupción alguna, en largos años, la "Revista Musical Chilena"; en el Uruguay, el **Instituto Interamericano de Musicología** y el "**Boletín Latino-Americano de Música**", que llegó a editar innumerables partituras de compositores latinoamericanos; en el Brasil, el **Servicio de Documentación de la Orden de los Músicos** y el antiguo Instituto Nacional de Música —hoy **Escola Nacional de Música**—, que publicó durante años la importante "**Revista Brasileira de Música**", y otros esfuerzos que vienen confirmando la necesidad de un trabajo fundamental que conduzca a la documentación musical del pasado y del presente.

Pero hay que sostener con pena que ninguno de los ejemplos anteriormente citados, continúa activo en la actualidad. Todo esto representa

* Este año fue fundado en México uno de estos centros propuestos por el compositor Nobre; con el compositor **Manuel Enríquez** como Director. (La Redacción).

un paso hacia atrás y la pérdida del terreno conquistado por generaciones anteriores a la nuestra y que las generaciones que nos han de seguir, por motivos diversos, no sabrán valorizar y perfeccionar si no cambiamos totalmente su mentalidad en lo que respecta a la identificación con lo nuestro.

Sabemos de la riqueza de la actividad musical del siglo XVIII en el Estado de Minas Gerais, Brasil, en las ciudades de Diamantina, Ouro Preto, Mariana, Prados, Tiradentes y São João del Rey. El musicólogo e investigador uruguayo Francisco Curt Lange ha sido el responsable de un trabajo profundo, revelando a la América Latina y al mundo la riqueza del llamado **Barroco Mineiro**. Realizó muchos esfuerzos para revelar y afirmar con más amplitud este descubrimiento que llenaba todo un período que la musicología brasileña juzgaba musicalmente inerte. Hay libros brasileños donde se dice textualmente que las primeras noticias de actividades musicales en el Brasil datan del siglo XIX. Así como el Brasil, otros países de la América Latina descubrieron en nuestros días una apasionada y muy intensa actividad musical desde los siglos XVIII y antes de esa era.

Pero ¿qué hicimos nosotros de esta herencia? ¿Dónde se encuentran los musicólogos latinoamericanos dispuestos a buscar, hallar y desarrollar los indicios, las huellas de esa historia que nos hace falta? La América Latina ya tiene una tradición importante que yace a la espera de un esfuerzo vital y conclusivo.

Les puedo decir que en el Brasil empezamos ese gran esfuerzo. Más de cien obras de compositores del siglo XVIII están siendo rearmadas por músicos de las ciudades de São João del Rey y Mariana, del Estado de Minas Gerais, pues sabrán que casi el 99% de los documentos musicales de esa época se hallan constituidas tan sólo de las partes vocales e instrumentales. De esas obras no existen partituras y los materiales de coro y orquesta se encuentran muy mal conservados en los archivos de las antiguas corporaciones musicales y en algunas iglesias, encontrándose guardadas desde largo tiempo sin el menor conocimiento profesional de su contenido. No siempre los cuidaban con amor; sujetos a la acción del tiempo, por desgaste, humedad, los insectos y roedores, también se vendían por peso de papel para envolver mercadería o se empleaban para hacer cohetes en los días festivos.

Hoy, a través de un Plan Nacional de recuperación del pasado, muchos documentos de los siglos XVIII y XIX ya pudieron ser microfilmados y se encuentran a salvo en archivos que garantizan su total seguridad. El trabajo mayor consituye el montaje de las partituras, lo que Francisco Curt Lange, empleando un nuevo vocablo, califica de **restauración**, dado que en la mayoría de los casos no se cuenta con partes vocales e instrumentales que sean originales, proveniendo de la mano de los respectivos autores, sino copias y más copias que generaciones posteriores realizaron por razón de desgaste, cometiendo no pocas veces simplificaciones u omisiones que sólo pueden ser reparadas conociéndose la técnica de los respectivos compositores cuando se dispone de ellos de partes originales. Sigue en esta tarea luego la copia de los materiales de coro y orquesta, la investigación sobre los autores y documentación sobre los respectivos

ambientes en que ellos actuaron, para conducir de esta manera a la publicación de estas obras, su estreno y su grabación en discos. Para darles una idea puedo anticipar que sólo en los Archivos de Música de São João del Rey fueron microfilmadas más de 900 obras de compositores de los siglos XVIII y XIX.

No cabe duda que el trabajo, para la actual generación, es inmenso, pero necesario y urgente. En cada país debe constituirse un equipo para realizar el estudio de toda documentación musical creada, reuniéndola en un **Archivo Nacional**. En este Archivo, el Centro de Investigación, Documentación e Información sería el organismo vital de irradiación de estos valores. Dentro de este panorama, los coros y las orquestas, y también los solistas del país, serían los mayores beneficiados con la existencia de un enorme repertorio.

La compleja y riquísima herencia musical de América Latina, tanto en lo que respecta a la música de concierto como a la música tradicional, a la folklórica y popular, es consecuencia de una gran confluencia de procedencias, de una convergencia de factores de distintos orígenes, los cuales, en contacto unos con otros, originaron en cada país una realidad nueva. Pero si miramos, a grandes rasgos, el panorama de la América Latina, encontraremos puntos vitales de coincidencia. De manera general debemos todos al aporte de las culturas negra, blanca (occidental) e indígena, el complejo que resultó del proceso de evolución de nuestras culturas. ¿Qué es entonces nuestra música? Nada me gustaría tanto como iniciar una discusión sobre el plano creador latinoamericano, sin olvidar el estético. Aún así, me agradaría decir algunas cosas más sobre este problema.

Como punto de partida lanzaría una afirmación: ¿es preferible que el compositor latinoamericano joven sea influido por Ginastera en vez de Penderecki, por Villa-Lobos en lugar de Prokofiev? Claro está que Ginastera y Villa-Lobos traen una carga de influencias en las distintas etapas de su creación, pero en ellos, estas influencias ya se encuentran de una u otra manera, filtradas o pasadas por una visualización del creador latinoamericano. Y a pesar de ellos, partir desde ellos, ya es un terreno, una ascensión ganada. Es como si un joven estudiante tuviera que aprender por sí solo cosas que un maestro le pudiera facilitar.

Hay errores y aciertos que pueden constituirse en tales. Con esto quiero decir que nadie es dueño de la verdad, porque en el arte ésta no existe. La verdad es la verdad de cada uno. No me gustaría desarrollar solamente el tema de inquietudes estéticas y creadoras actuales en la América Latina, con sus diferentes caminos y sus inevitables vacilaciones, sin poseer un punto inicial. Es mi sentir que estamos cada día apoyándonos en las cliques de vanguardia. Se creó un verdadero academismo de vanguardia, fruto de una etapa necesaria pero que en estos momentos, así me parece, se halla totalmente superada. La música llamada **nueva** acabó por crear un equipo de fórmulas, en las cuales la creación se encuentra ahogándose. La meta final, o sea el sentido de comunicación de la cultura, se ha perdido y el pueblo, —no me quiero referir aquí a lo que llamamos público—, volvió las espaldas a nosotros y nos dejó haciendo un papel por demás triste en la sociedad en que vivimos.

No es solamente necesario que los títulos y la intención de nuestras obras hablen de las inquietudes de nuestro pueblo, la música en sí misma

utiliza las mismas cliques y las fórmulas que éstas emplean en cualquier parte del mundo. No hablo aquí de un nuevo nacionalismo, dado que la etapa de nuestro nacionalismo permaneció en gran parte en la utilización de motivos folklóricos, trabajados en forma académica, cualquiera que fuese la forma musical: el piano, la música coral, la de cámara, la orquestal, pero es evidente que nuestra música perdió considerablemente el contacto con nuestras mejores tradiciones, sin llegar a crear un lenguaje nuevo, independiente y propio. Mucho del talento nuestro se limita a la facilidad de asimilación depurada de la moda internacional, con la cual estuvimos demasiado preocupados yendo en procura de nuestra afirmación internacional. No fue una equivocación ni un acierto y creo que haya sido apenas una etapa. En estos momentos experimento una inquietud muy fuerte y tengo la impresión de que ésta está llegando a muchos de nosotros. Debemos embarcarnos en una **nueva etapa, en nuestra etapa.**

A mi manera de ver, vale la pena que reflexionemos sobre este problema. Es esta la reflexión que les propongo al final de mi ponencia.

Carlos Nobre

Maracaibo, 22 de Noviembre de 1977



con
Jorge
Velazco

(ESPERANZA PULIDO)

—Jorge, yo conozco perfectamente los problemas a los que se enfrenta un director joven en los comienzos de su carrera. La Filarmónica de la Universidad está considerada como una de las mejores orquestas de México. ¿Cómo se porta con usted en los ensayos?

—Nunca en la vida he tenido ni una sombra de queja sobre el rendimiento de la orquesta en los conciertos. Todas las orquestas del mundo observan un mayor o menor grado de disciplina en los ensayos, porque falta un mayor o menor grado de presión por parte del público y, además, existe la

capacidad de repetir algún pasaje que sale mal. Entonces usted verá que cualquier tipo de modificación técnica, paramos y platicamos todos y armamos casi bulla y creo que usted se habrá dado cuenta de ello, pero en cuanto al rendimiento que la orquesta da, quiero decirle que esta es una orquesta que se entrega como ninguna otra he visto yo en México en el momento de la ejecución. Ayer, por ejemplo, ensayamos el Segundo Concierto para piano de Brahms. Como usted sabe, los ensayos son un tanto fríos y objetivos. Está uno oyendo cosas, corrigiendo cosas; de las que oye (algunas no las oye) está uno moldeando la imagen sonora que desea dar en el concierto; pero ayer, tanto al solista como a la orquesta, como al director, nos capturó la música del 2º Concierto para piano de tal manera, que había momentos en que realmente parecía que estábamos en el Concierto, porque ellos tocaron las cosas, curiosamente, con el debido nivel de concentración, y salieron muy bien. El año pasado hicimos la 4a. Sinfonía de Mahler en un concierto especialmente comprometido, porque el 1er. corno decidió irse a los E.U., inopinadamente, antes del ensayo general, de manera que fué necesario manejar hasta Toluca para hablar con el maestro Bätz y con Pakala Fernández, (un cornista excepcional) para que viniera a tocar sin ensayo previo y sin haber tocado antes la 4a. de Mahler que tiene esa espantosamente difícil parte del primer corno; la orquesta respondió como muy pocas veces ha tocado. Entonces, les reitero, el rendimiento de la orquesta en concierto es para mí notablemente satisfactorio. Desde luego, siempre quiere uno más, pero el rendimiento, o sea, la actitud de la orquesta en concierto, es fantástica. He oído a von Karajan después de interpretaciones que uno piensa que son sobrenaturales decir que le hubiera gustado que eso fuera mejor.

—*Me da mucho gusto saberlo, porque yo no tenía esa impresión; no creía que la orquesta cooperara con usted 100%.*

—Será porque usted no ha venido a mis conciertos.

—*Es la primera vez que vengo a un ensayo y estoy muy contenta de haberlo hecho, porque noté la minuciosidad de Usted para cada detalle y que no se contenta con que las cosas salgan mediocremente.*

—Mire, lo que pasa también a veces, es que cuando está uno ensayando cosas muy difíciles, como es el caso de estos dos conciertos de Brahms, no es un problema de cooperación, sino que los músicos están tan ocupados con sus notas y descifrando una serie de problemas y oyéndose y tocando con el solista, que llega un momento en que puede dar la impresión al exterior de que no están haciendo caso al director, pero usted debe de fijarse en un punto muy importante, que tal vez ha notado, cuando les hago alguna observación mientras tocan nunca dejan de cumplirla. Cuando se deja de marcar, en poco tiempo se paran y ven lo que está pasando, lo cual quiere decir que están constantemente atentos a la batuta y también habrá notado que cuando les pido silencio lo guardan inmediatamente. Se habrá fijado usted que yo no grito ni regaño.

—*Naturalmente que me fijé en eso y me gustó mucho.*

—*¿Es esta la segunda vez que dirige usted a Ogdon?*

—Sí, es la segunda vez que trabajamos juntos.

—*Debe ser muy fácil tocar con él porque tiene una rítmica y un fraseo increíbles.*

—A veces pasan cosas muy curiosas con estos inmensos artistas que resulta peculiarmente difícil tocar con ellos porque, claro, desde el punto de vista de la producción de notas no tiene usted problema; tampoco desde el punto de vista artístico. Por ejemplo, le voy a hablar del caso del Sr. Ogdon. El puede tocar a la velocidad que quiera; en algunas ocasiones empieza a tocar a velocidades tan escalofrantes, que nos da mucho trabajo seguirlo. Y toca sin perder una nota, sin perder una frase, sin perder un matiz, sin perder una intención. Ese es, aunque usted no lo crea, el lado difícil de tocar con una persona como Ogdon. La perfección misma que tiene debe ser un espejo de la orquesta, la cual tiene que reflejar una perfección similar, con la diferencia de que el reflejar una perfección en 90 personas es algo más complejo que reflejarla en una sola a pesar de que ésta sea una perfección tan grande como la que él tiene.

—*¿Cuándo van a tocar este concierto que están ensayando ahora?*

—El viernes y el domingo. Concierto extraordinario. Por cierto, yo no estoy seguro de que haya 10 pianistas en el mundo, tal vez ni 5, que puedan tocar los dos conciertos de Brahms de una sentada, así con esa increíble perfección.

—*Es muy interesante verle ensayando porque está siempre dispuesto a cooperar con el director y a repetir cuantas veces usted le pida, cosa que me pareció un poquito difícil para usted hacerlo, verdad?*

—Mire, él es una persona que no tiene vanidad, que no tiene pretensiones, que no tiene falso orgullo; probablemente esto deriva del hecho que es uno de los más extraordinarios pianistas que yo pueda concebir; no sólo oír, sino concebir. He oído recientemente a Horowitz. No lo escuché en sus mejores épocas pero creo que he oído a los más grandes pianistas del mundo, de la última generación y de la generación anterior y muy pocos he conocido que tengan la capacidad de este hombre. Esto le da una seguridad muy peculiar. El hombre puede tocar lo que sea a cualquier velocidad; repetir desde cualquier compás o fragmento de compás; hacerlo al revés, al derecho, con las manos cruzadas y como le parezca más conveniente. Entonces el trabajo con él es extremadamente fácil, extremadamente agradable, porque es un hombre muy sencillo, muy directo, cuya única meta, cuya única finalidad, es hacer música, cooperar para que la música salga bien. Carece de "vetetismos", de "divismos" y de cualquier "ismo" que no sea un profundo amor por la música y lo que usted ha dicho: Ensaya sin chistar, sin contar, sin pararse en problemas cualquier cosa que se le pida. Es una de las personas más agradables y fluidas de trato que yo haya conocido. Recientemente tuvimos aquí un gran virtuoso a quien no le gustó ninguno de los pianos que teníamos. Los probó todos; hizo objeciones de todos y tuvo un concierto que no fué precisamente de lo mejor. Culpó al piano y a la afinación. Ogdon llega, toca el piano que le den, o a veces escoge uno y, mire, con ese piano consigue unos efectos de color, unos matices, un sonido, verdaderamente extraordinarios, lo cual me hace pensar que parte de esa agradable manera de ser está en la esgruidad conquistada de su propio arte.

—*También ensaya, como dice usted, como si estuviera tocando en el con-*

cierto, no nada más por salir del paso. Cada vez que usted le hacía detenerse, volvía a tocar con la misma fruición con que lo había hecho antes.

—Antes de oír este ensayo, Jorge, creía yo que tenía usted alguna manera de director, pero ahora creo que todo usted está hecho de pura madera de director y músico.

—La madera solo está dentro de la cabeza; desafortunadamente hay que luchar contra ella, contra el bloque de madera para poder pensar, pero le agradezco su concepto.

—Si, de veras estoy admirada de lo que ha evolucionado usted desde la última vez que lo “escuché”.

—Me falta mucho, Esperanza, no tiene usted idea cuánto. No hay concierto en el que yo no sienta a veces casi, casi desaliento de lo raquíticas y modestas, de las escasas realizaciones que va uno logrando y de lo que falta por hacer.

—Es una magnífica señal, porque eso de estar uno satisfecho de sí mismo no resulta satisfactorio. Ojalá que esté usted pensando que va en ascenso continuo; siempre para arriba.

—Lo mismo es que a veces piensa uno que va para abajo; que es una especie de escalera con una puerta y la idea es que cuando termine uno de subir la escalera y abra la puerta va a encontrar el cielo abierto. Llega usted con muchos trabajos al fin de la escalera, abre la puerta con grandes fatigas y descubre usted que no hay cielo abierto sino otra escalera y otra puerta y es una cadena infinita. Es que a veces tiene uno la impresión de que va bajando la escalera y no subiéndola.

—No, no es así y naturalmente como tiene usted un ejemplo tan magnífico en von Karajan, al que sigue, allí está la base de todo lo que está usted haciendo.

—Pues sí, como ejemplo de emulación, es un ejemplo digno de seguirse, pero a veces hay mucha gente que no se da cuenta de que alrededor de Karajan está no sólo su increíble talento, sus capacidades, sino 21 años de trabajo con una sólo orquesta y, además, una experiencia muy especial y muy rica. Alguna vez el maestro contestó a una pregunta que se le hizo, ¿cómo es que usted hace tal cosa? “yo tengo 50 años de dirigir”. Esa fué su respuesta. Y así creo que no hay modo de emular más que trabajar.

—Naturalmente, mientras más tiempo pasa más seguro está uno de las cosas que hace. ¿Va usted a escuchar el “Requiem” de Verdi que va a dirigir Karajan?

—Voy a estudiar el Requiem con él. Lo va a ensayar y dirigir en Salzburgo y después lo va a repetir en Lucerna. Definitivamente, como voy a hacer el Requiem de Verdi a fin de año, me parece muy bueno poderlo estudiar en agosto por tres razones: 1a., porque aprende uno una increíble cantidad de cosas; 2a., por que se confronta uno a sí mismo con una serie de conceptos musicales de primer orden que ayuda mucho a hacer luz dentro de los propios conceptos personales y también por la razón de que está a suficiente distancia de mi propia interpretación para evitar, en lo posible, las copias de conceptos estéticos y profesionales que a veces hasta instintivamente hace uno con los grandes directores. (Pasa a la p. 28)

QUIEN SALE ESTE DIA DISFRAZADO

Juan Matias

Transcripción

de ROBERT STEVENSON

Quien sale aqeste dia disfrazado

Juan Matias

Tiple
1^o coro
estruén AB

Alto
1^o coro
estruén AB

Basso
1^o coro
estruén AB

Tiple
2^o coro
estruén AB

Alto
2^o coro
estruén AB

Basso

quien sale

Quien sa. lea. que. te di. a dis. fra. ga. do, ves. ti. do de encarc.

Quien sa. lea. que. te di. a dis. fra. ga. do, ves. ti. do de encarc.

Quien sa. lea. que. te di. a dis. fra. ga. do, ves. ti. do de encarc.

quien

quien

quien sale

5

- ma. do y de blanco se ve lle. mo de go. xos que ma. ges. tad que mages. tad

- ma. do y de blanco se ve lle. mo de go. xos que ma. ges. tad que mages. tad

- ma. do y de blanco se ve lle. mo de go. xos que ma. ges. tad que mages. tad

- ma. do y de blanco se ve lle. mo de go. xos que ma. ges. tad que mages. tad

que magestad es es . ta

que magestad es es . ta

que magestad es es . ta

que magestad es es . ta

y se lle . ba dos o . jos y en al . ter . ma . dos

y se lle . ba dos o . jos y en al . ter . ma . dos

y se lle . ba dos o . jos y en al . ter . ma . dos

y se lle . ba dos o . jos y en al . ter . ma . dos

que causa admiración

que cau . sa admiración

que cau . sa admiración

que cau . sa admiración

co . ros cie . loy tie . rra ce . le . bra vi . sacra confu . sion vi .

co . ros cie . loy tie . rra ce . le . bra vi . sacra confu . sion vi .

co . ros cie . loy tie . rra ce . le . bra vi . sacra confu . sion vi .

Dan.do a to.dos vi.da con grande fineza

Dan.do a to.dos vi.da con grande fineza

Dan.do a to.dos vi.da con grande fineza

Dan.do a to.dos vi.da con grande fineza

de los cie.los que sa.le

de los cie.los que sa.le

de los cie.los que sa.le

Dan.do a to.dos

Dan.do a to.dos

Dan.do a to.dos

con gran.de fi.me

con gran.de fi.me

con gran.de fi.me

con gran.de fi.me

vi.da con gran.de fi.me

vi.da con gran.de fi.me

vi.da con gran.de fi.me

sa con gran.de fi.me

sa con gran.de fi.me

sa con gran.de fi.me

que cau. sa admiraçion.

que cau. sa admiraçion

que cau. sa admiraçion

que cau. sa admiraçion

- sacra confu. zion que cau. sa admiraçion oi que en blanco esfe. ra

- sacra confu. zion que cau. sa admiraçion oi que en blanco esfe. ra

- sacra confu. zion que cau. sa admiraçion oi que en blanco esfe. ra

20

un cor. de. ro man. so que a to. dos re. crea

un cor. de. ro man. so que a to. dos re. crea

un cor. de. ro man. so que a to. dos re. crea

un cor. de. ro man. so que a to. dos re. crea

un Dios a. sis. ten e. lla por. que el ga. lan

un Dios a. sis. ten e. lla por. que el ga. lan

un Dios a. sis. ten e. lla por. que el ga. lan

* missing

Coro I

35

1. Que muel-las di-chas a-mun-cia al am-bi-to de la tie-rra, por-
 3. pues si es co-mun es-te di-cha, y por las puer-tas se en-tra A-

1. Que muel-las di-chas a-mun-cia al am-bi-to de la tie-rra por-
 3. pues si es co-mun es-te di-cha, y por las puer-tas se en-tra A-

1. Que muel-las di-chas a-mun-cia al am-bi-to de la tie-rra por-
 3. pues si es co-mun es-te di-cha, y por las puer-tas se en-tra A-

- que ces-sen es-te di-a tan-tas des-di-chas y pe-nas
 - ya mu-cha rue-go fi-xo A-ya dan-gas a-ya fies-ta

- que ces-sen es-te di-a tan-tas des-di-chas y pe-nas
 - ya mu-cha rue-go fi-xo A-ya dan-gas a-ya fies-ta

- que ces-sen es-te di-a tan-tas des-di-chas y pe-nas
 - ya mu-cha rue-go fi-xo A-ya dan-gas a-ya fies-ta

Coro II

40

2. es el Rey que dis-fra-ga-do va-xa del gie-lo a la tie-rra A dar su cuer-
 4. Al-ter-man los muel-ue-co-nos y'al que es del glo-ria pren-da Re-pi-tan dul-

2. es el Rey que dis-fra-ga-do va-xa del gie-lo a la tie-rra A dar su cuer-
 4. Al-ter-man los muel-ue-co-nos y'al que es del glo-ria pren-da Re-pi-tan dul-

2. es el Rey que dis-fra-ga-do va-xa del gie-lo a la tie-rra A dar su cuer-
 4. Al-ter-man los muel-ue-co-nos y'al que es del glo-ria pren-da Re-pi-tan dul-

45

- po y san-gre en u-na es-plen-di-da me-sa
 - ses mo-te-tes y so-mo-nos cham-fa-me-tas

- po y san-gre en u-na es-plen-di-da me-sa
 - ses mo-te-tes y so-mo-nos cham-fa-me-tas

- po y san-gre en u-na es-plen-di-da me-sa
 - ses mo-te-tes y so-mo-nos cham-fa-me-tas

* 6

(Viene de la p. 22)

—Bueno, yo creo que en los jóvenes las copias son siempre buenas si es bueno aquel a quien se copia.

—Pero son mejores los originales.

—No siempre.

—Sí, siempre.

—No lo creo. De todas maneras, claro que usted no está en un período en que esté copiando, pero está asimilando lo que escucha.

—Espero no copiar. Tengo que estar aquí, viendo los problemas administrativos de la Academia de Música en Palacio de Minería, que, como usted sabe, arranca el 13 de julio.

—Creo que esta temporada va a ser muy buena por los programas y por todo lo que usted me ha dicho de ella. Estoy segura que va a tener mucho quehacer y mucho éxito.

—Pero mucho quehacer con muchas satisfacciones. Mire, hay solistas de primerísima línea. Dos de ellos, sin que quiera hacer menos a ninguno de los demás, son definitivamente seres excepcionales; son definitivamente músicos que han pasado a la historia en vida a pesar de que uno de ellos es un joven de 26, 27 años, que es el violinista Fodor. Hay que oírlo para creerlo y, desde luego. Lothar Koch, que es ya una leyenda viviente en la ejecución del oboe. Creo que no hay un solo solista en esta temporada que no tenga un nivel extraordinario. Inclusive, la posibilidad para algunas personas de oír tocar como solista a uno de los primeros trompetas de la Filarmónica. En México hay una buena cantidad de trompetistas de primer orden. Destaca, desde luego, Arturo Reyes, el mexicano y están dos jóvenes americanos, Carl Sakofsky y Wayne Baughman. Wayne que va a tocar como solista. Wayne es especialista en la trompeta piccolo. Va a tocar un concierto barroco de Telemann y creo que va a ser interesante para las personas que asisten regularmente a la Filarmónica, poder oír al primera trompeta de la Filarmónica como solista especializado.

—¿Qué hacen ustedes para traer tan buenos solistas? Casi todos los que se han escuchado aquí son prominentes.

—Se les pide que vengan y vienen con mucho gusto.

—Pero ¿y sus honorarios?

—Los grandes solistas cobran cantidades que a veces son más bajas de lo que uno se imagina. En muchos casos proceden por una especie de simpatía músico-personal con los directores. A través de las circunstancias yo he tenido la suerte de hacer muy buenas amistades con un gran número de músicos. Sin que esto indique que estoy trayendo a mis "cuates" a tocar, a veces procuran hallar la forma de venir a México cuando se los pido. El caso de Eugene Fodor, que viene a tocar las Cuatro Estaciones de Vivaldi, que no están en su repertorio (aunque las toca estupendamente) es típico; para poder venir a México se ha visto obligado a aplazar unos conciertos en Europa. Y lo ha hecho por el entendimiento musical que existe entre nosotros. Cuando hicimos el Concierto para Violín de Chaikovski hace algunas semanas, Eugene dijo haber tenido una muy buena experiencia y para mí fue realmente excepcional.

—*Qué aspecto de la dirección de orquesta cree usted no dominar aún.*

—*Todos, desde la forma de pararme en el podio.*

—*Me admira que un joven director como usted no haga ninguna faramalla. Sus movimientos son muy seguros y precisos. Creo que a los músicos esto es lo que les gusta y, desde luego, lo que necesitan.*

—*Mire, eso de las faramallas es algo que algunos directores lo hacen por pose; pero, generalmente, fuera de algunos movimientos más o menos establecidos que funcionan para que la orquesta pueda tocar en la forma más cómoda posible, hace uno toda clase de movimientos y gestos de lo que no se es consciente y a veces pueden ser sugerencias teatrales. Yo realmente no lo sé. He visto alguna que otra foto mía dirigiendo pero el punto está en que generalmente uno se olvida de muchas cosas al dirigir. Pueden salir algunos gestos que podrían parecer excesivamente teatrales. Un director a quien yo admiro como a nadie, o al igual de quien sea, Leonard Bernstein, es un hombre que hace una gran cantidad de movimientos y gestos; sólo que es sincero y no piensa "voy a hacer esta cara y estos meneos para impresionar al público". Son las reacciones del ego en su cuerpo y en sus gestos. Con los años —dicen— los directores parcos se vuelven teatrales y viceversa. A lo mejor me encuentro haciendo una gran cantidad de faramalla si llego a vivir más.*

—*Conoci y traté personalmente a Scherchen y a Reiner. Sus movimientos eran tan parcos que a veces cesaban de ser movimientos y dejaban a la orquesta tocar sola.*

—*Mire, las orquestas pueden tocar largos pasajes solas; sobre todo si han sido adecuadamente adiestradas. Una de las mayores satisfacciones para un director, cuando las obras han sido adecuadamente ensayadas, es dejar a la orquesta tocar sola sin advertirlo. Además, siendo músicos profesionales, constituyen una fuerza intelectual y artística formidable. Hay directores, pues, a quienes les gusta hacer esto. Creo que los dos grandes directores que menciono eran precisamente gente interesada en una articulación muy parca. Yo los vi dirigir, pero era muy inconsciente aún. . . Si bien⁹ le reprocho a Reiner, en una grabación suya que escuché recientemente del Segundo Concierto de Brahms, con Gilels como solista, que le haya permitido a la cuerda ataques tan *spiccati*, porque así le falta volumen y coherencia al discurso. Ignoro si se tratará de una deformación de la tradición de la Orquesta de Berlín, de la que yo creo estar viciado y deformado para siempre. Soy consciente de que no se trató de un descuido de Reiner. El sabía lo que hacía; pero hay que respetar las intenciones del autor.*

—*Con razón en el ensayo del Segundo de Brahms les pedía usted a los músicos "menos spiccato", probablemente en el mismo pasaje que acaba de mencionar.*

—*No sé si percibió usted, sobre todo en el primer movimiento en los pasajes de Tutti y en el segundo movimiento que estamos alcanzando un nivel sonoro sorprendente a un mayor número de instrumentistas de cuerda. Esto se debe a la forma de atacar y creo que en Brahms es definitivo usar este tipo de ataque para lograr esa sonoridad pastosa (según yo).*

—*A propósito, tienen ustedes un concertino muy bueno en la persona del joven Lorenzo González. Yo lo veo muy interesado en cooperar con sus*

compañeros y decirles lo que tienen que corregir en sus particelas. Además, una primera violoncellista muy prominente.

—¡Ah! Louella es una cellista de primer orden. Educada en un país donde el nivel es muy alto, ella posee una gran eficiencia. Lorenzo es un gran concertino y además, aunque no lleva mucho tiempo en su tarea, tiene unas dotes extraordinarias para hacer instintivamente cosas que sólo he visto hacer a un concertino tan legendario como Michel Schwalbé: dar brinco de tarántula para indicarle a un aíl como debe hacer un pasaje determinado. Esto impone de tal modo a los músicos de la sección que inmediatamente entran en un tipo de disciplina muy especial. Debe tomar en cuenta que Lorenzo no es un concertino temido. Al contrario, es un concertino respetado por sus conocimientos y sus dotes especiales. Si todo sale bien, en septiembre recibirá una beca para hacer un curso de esta especialidad con la Filarmónica de Berlín.

—¡Cuánto gusto me da! Yo aprecio y admiro mucho a los hijos de Domingo González, cuya carrera como violoncellista también ha sido admirable. La Filarmónica ha tenido siempre muy buena suerte con sus concertinos, porque el "Pelicano" era excelente.

—Daniel Burgos es uno de los más dotados violinistas que yo haya conocido; y un hombre que a su competencia y seriedad une una bonhomía y caballerosidad que lo hacen, aparte de admirado, muy querido.

—¿Cuándo dejó su puesto aquí?

—Hace dos años, porque era incompatible su puesto con el de concertino de la Orquesta de la Ópera; pero a nadie se le puede reprochar que quiera mejorar su sueldo.

—¡Qué bien que se interese usted, Jorge, en todos y cada uno de los músicos a quienes dirige!





VIDA DE MADAME SOPHIE CHEINER

Contada por ella misma a E.P.

II

Como mi padre era un gran amateur de la música (tenía una bella voz de tenor) había un piano en casa. Yo me divertía en el teclado con mis pequeñas manitas de tres años. Pronto se dio cuenta mi progenitor de que su hija menor revelaba dotes musicales nada comunes y me llevó con el mejor maestro del pueblo. Este, al cabo de unos años declaró que ya nada tenía que enseñarme y le aconsejó a mi padre llevarme a Kiev para que estudiara allí en el Conservatorio. Tenía entonces diez años.

No sabía decir de qué medios se valió mi padre para llevarme a Kiev. Lo cierto es que me dejó en el Conservatorio de aquella ciudad y que un año después me dieron allí un puesto de acompañante en la clase de canto del maestro italiano Gandolfi. Así me ayudaban a sostenerme. El maestro Gandolfi me invitaba con frecuencia a comer en su casa. Su mujer era una sueca muy aficionada a la bebida, pero cocinaba unos spaghetti para chuparse los dedos.

Seguí estudiando allí, y año tras año recibía primeros premios en los exámenes. Muy pronto aproveché mi talento especial para las matemáticas, dando clases, sobre todo en tiempos de exámenes (proseguía también mis estudios literarios en la escuela).

Y descubrí mi gran pasión por el teatro. Veía todas las obras que se estrenaban o reponían allí. Había en Kiev un buen actor, llamado Solovtsov, quien contruyó en Kiev su propio teatro. Este y el de Odessa eran los mejores por aquel entonces. Cuando supe que se había inaugurado en dicho teatro una escuela de arte dramático decidí inscribirme allí. Ya tenía yo 14 años. Me preguntó el Director Savinov si estaba dispuesta a pasar un examen de admisión y a mi contestación afirmativa me envió con Rudnisky para el efecto. La prueba consistía en recitar dos poemas regulares y un trozo de algún gran poema. Elegí a Pushkin. Las diferentes partes del poema eran divididas en cuadros y cada uno formaba como un acto de una pieza teatral. Después pasé a la verdadera prueba con Savinov y Hauptman, quienes escogieron "La

Campana Sumergida" y un acto de "La Princesa de las Aguas". Le supliqué al Jurado que no fueran a burlarse de mí, porque nunca había estudiado el arte dramático. Al terminar la prueba me preguntaron Savinov y Hauptman a qué curso deseaba entrar, porque ya era yo una actriz formada. Creía, en realidad, que se estaban riendo de mí; pero no: era cierto lo que escuchaban mis oídos. Ellos me proponían entrar al tercer año, pero yo preferí el segundo y les supliqué no informar a mis padres de este paso mío.

Al cabo de un año de estudios allí decidí ir a Petrogrado para inscribirme en el concurso que me permitiera ingresar al Teatro de Stanislavsky. Los judíos carecíamos de derechos para estudiar en Moscú y en Petrogrado, pero a mí nada me arredraba. Como había descuidado las clases de teoría en el Conservatorio de Kiev, las preparé yo sola y comencé a aprestarme para el viaje a San Petersburgo. Por fin le comuniqué a mi padre mis intenciones de cambiarme al Conservatorio de aquella ciudad, pero él se negó rotundamente a financiar mi viaje. Afortunadamente mi abuelo lo convenció, diciéndole que sino me daba fondos suficientes para un mes, él lo haría de su propio peculio y hasta le enviaría a su querida nieta un certificado de su propia maderería. Pasé perfectamente el examen de teoría y armonía en el Conservatorio y todas mis materias en el colegio.

Al llegar a San Petersburgo me informé de que Petroff era un alumno de Rimsky-Korsakov. Fui a verlo y le conté mis problemas.

Ya se habrá comprendido que mis miras iban dirigidas al Conservatorio de Música de San Petersburgo y no a la prosecución de una carrera dramática. Cuando pesé en la balanza mis dos grandes aficiones, el platillo de la Música se inclinó ostensiblemente a la derecha.

Para entrar al Conservatorio de San Petersburgo eran indispensables pruebas difíciles. Le pedí a Petroff clases de teoría. El me examinó de armonía. Mis ejercicios eran impecables y él los calificó de "excelentes".

Petroff se interesó tanto por mí que me llevó a presentarme con Glazunov, quien al enterarse de que había pasado las pruebas con cinco y medio de calificación (cinco era el máximo) me preguntó mis razones para inscribirme como externa, cuando tenía derecho al internado. "Soy pobre", le contesté. (él ya se había enamorado de mí, a primera vista). Si entraba yo como alumna interna, tendría acceso a ganar una beca para proseguir mi carrera en Alemania. Glazunov se interesó enormemente por mí y me decidí a entrar al Conservatorio como interna. El ya famoso compositor me dio una lista del profesorado, con sus características individuales. Me tocó como maestra de piano María Barinova alumna de Josef Hoffman [de la nueva escuela]). Como Glazunov sabía que yo carecía de recursos para vivir, le escribió una carta a mi padre, diciéndole que me iba a conseguir una beca. Así lo hizo y yo comencé a tomar clases privadas con la Barinova. Era una mujer de muy buen humor. Cuando empecé a formar un repertorio, la maestra quería imponerme sus gustos personales. Y daba la casualidad de que los exámenes del Conservatorio se iniciaban con repertorio de todas las épocas y después seguía el de Música de Cámara, cuyo maestro era Blumenfeld, quien se negó a prepararme privadamente, por ser yo una recién llegada.

(continuará)

LIBROS

(Notas de la Asociación de la Biblioteca Musical, Marzo de 1978)

MACARIO SANTIAGO KASTNER, Antonio y Hernando de Cabezón. **Eine Chronic dargestellt am leben zweier Generationen von Organisten.** (Crónica sobre la vida de dos generaciones de Organistas). Tutzing: Hans Schneider, 1977 [403 págs., 8 grabados; DM 105.00].

Este volumen, tan esperado, abarca casi toda una vida de investigaciones sobre el erudito y el organista Cabezón, quien ha sido largamente aclamado como la autoridad ibérica más autorizada acerca de música para clave de la península ibérica. No menos de 30 archivos en los diversos países visitados por Antonio de Cabezón y su hijo Hernando: España, Italia, Alemania (El Archivo Augsburgo-Fugger), Bélgica, Inglaterra, (Oficina de Archivos Públicos) y Portugal (Biblioteca General de la Universidad de Coimbra), produjeron el brillante cúmulo de documentos que le permitieron a Kastner tejer una trama bibliográfica tan completa como es posible en este siglo.

El documento, diplomáticamente reproducido en su mayor parte, desde el nacimiento de Antonio el año de 1510, en Castrillo de Matajudíos (un barrio de Castrojerez), como hijo de Sebastián de Cabezón y María Gutiérrez, hasta su adolescencia en Palencia (donde estudió con García de Baeza, quien murió allí el 13 de noviembre de 1560); y a través de cuatro décadas de ininterrumpidos empleos con la realeza, a partir de la bella Isabel de Portugal, quien desposó a Carlos V en Sevilla, el 12 de mayo de 1539, hasta su muerte, a la edad de 56 años, el 26 de marzo de 1566, en Madrid. Como tributo al arte único de Cabezón, Felipe II le pagó magníficas sumas de dinero, lo llevó consigo en sus grandes giras y le acordó liberales vacaciones, especialmente en 1552 y 1556, requeridas por su matrimonio en 1538 con Luisa Núñez de Avila (ciudad donde vivieron hasta fines de 1560 y donde criaron a sus cinco hijos). Después del deceso de Antonio, Felipe II sostuvo a Luisa con una pensión sustanciosa (desde 1566 hasta la muerte del monarca, entre mayo y septiembre de 1574); tomó a su servicio a otros miembros de la familia de Cabezón y, sobre todo, pagó por la publicación de sus **obras** (Madrid, 1578).

Juan de Cabezón — empleado de Felipe II del 4 de mayo de 1544, hasta su muerte (18 de mayo de 1566, menos de dos meses después del deceso de su progenitor), acompañó a su hermano ciego en los dos viajes realizados por el rey durante los años de 1548 y 1551, y de 1554 a 1555. Tuvo, por tanto, la misma oportunidad que su hermano para conocer y conversar con organistas extranjeros tales como Lodisio da Castiglione, en Génova, Giovanni Stefano Pozzobonello, en Milán, Francisco Bosio en Cremona y Girolamo Cavazzoni, en Mantua. En 1556, Agustín, (quien murió antes que su padre ciego), era un infante en el coro de la capilla de Felipe y en 1567 Gregorio, el benjamín de los hijos de Antonio, se convirtió en uno de los capellanes de Felipe. Aparte de otras igualmente atractivas concesiones a las dos hijas de Antonio: María de Moscoso y

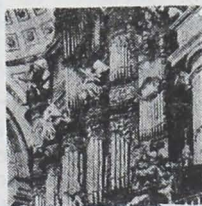
Jerónima, el constante patronaje de Felipe a la familia de Cabezón, abarcó hasta a sus nietos: accedió a la petición de 80,000 maravedíes que le solicitó Hernando el 10 de julio de 1595 como pensión anual para permitirle a su viuda educar a su numerosa prole.

Pero, naturalmente, el primer recipiente de la munificencia de Felipe, tras la muerte de Antonio, fue el propio Hernando. Entre los mayores méritos de la obra de Kastner que le distingue entre todas las biografías anteriores de Cabezón, están los copiosos datos sobre Hernando, muchos de los cuales nunca antes habían sido publicados. Bautizado en la iglesia de San Ginés de Madrid, el 7 de septiembre de 1541, realizó Hernando tales adelantos bajo la tutela de su padre, que en 1559 fue llamado durante todo un año como organista de la capilla real. Gracias a datos recogidos en la catedral de Sigüenza (actas capitulares de 1549 a 1563, folios 257v y 260v), el nombramiento de Hernando para sustituir a Francisco Salinas como organista de la catedral de Sigüenza ocurrió el 15 de noviembre de 1563; y el nombramiento de una comisión para examinar su genealogía, estaba fechado el siguiente 3 de diciembre. Francisco Fernández Palero, un organista bastante mayor que Hernando, residente de Granada, fue el primer elegido por las autoridades de Sigüenza; sin embargo Hernando ganó la partida. Las actas de 1564 a 1571 revelan que el 7 de enero de 1564 las autoridades de Sigüenza le dejaron las mañanas libres para que pudiera estudiar. El 17 de enero de 1564 encomendaron al mismo ayudante de Salinas para que sustituyeran a Hernando de vez en cuando. El 14 de agosto de 1564 le fue concedido un préstamo; el 3 de diciembre de 1565 lo llamaron de nuevo a la corte, donde se había demorado en la negociación de algún asunto de la catedral; el 19 de enero de 1566 se vieron por fin algunos resultados en forma de ciertos cédulas reales necesitadas y el 31 de mayo de 1566 se recibió una nueva carta de Hernando en la que explicaba que por estar ausente el rey de Madrid se estaba causando una continua demora en las transacciones de la catedral. El 10 de junio las autoridades de Sigüenza decidieron pagar al sustituto de Hernando con dinero del salario de éste y el 15 de julio le dieron la bienvenida en Sigüenza, sólo para informarse de que Felipe lo había tomado a su servicio real, como sucesor de Antonio su fallecido padre. Hernando esperó hasta junio de 1586 para casarse con la madrileña Catalina Hurtado de Guevara, con la que procreó siete hijos, nacidos en la década de 1587 a 1596; sin embargo, ninguno de éstos superó el cariño filial de Hernando. Si no hubiera llevado las obras de su padre a la prensa madrileña de Francisco Sánchez, en 1578, solamente sus piezas juveniles habrían sido publicadas en Alcalá de Henares en 1557, por Luys Venegas de Henestrosa, para preservar tan plecaro nombre. Al fallecer en Valladolid el 10. de octubre de 1602, Hernando dejó sus propiedades inventariadas hasta 7 años después. Entre sus más preciadas posesiones musicales estaba un **Compendio de Música**, cuya impresión se la encomendó a sus herederos. Felipe II había subsidiado la publicación de 1,200 ejemplares de 1578 obras; pero los gustos de Felipe III se inclinaban más hacia lo frívolo. Sea por su falta de interés o la de sus herederos, nunca fue publicado el **Compendio**: se considera ahora irremisiblemente perdido.

Por medio de un ensayo de nombres, fechas y lugares, Kastner demuestra repetidamente un tacto raro al no condenar a anteriores investigadores de Cabezón por sus errores. La actitud prudente de Kastner es particularmente ejemplar en lo referente al artículo sobre Cabezón de **Die Musik Geschichte und Gegenwart**. Contemplando a la familia de Cabezón como de alto señorío y la música de Antonio siempre de alto rango, trata empero a sus colegas investigadores sobre Cabezón, con la misma cortesía irónica con que se refiere a Pedrell y Anglés.

Esta disposición cortés de Kastner, a través de todo su libro, puede explicar, en parte, el gran tratamiento que él mismo ha recibido de su recompilador. Para una obra que tiende a la inmortalidad, una bibliografía completa y cuidadosamente recompilada de las llamadas pudo haber sido igualmente provista. Sus razones para permitir que su obra fuese traducida al alemán, en vez de al inglés, pueden ser inferidas en parte a través de su aclaración de la página 9: Musikwissenschaft ist im Grunde genommen eine deutsche Disziplin, Archeologie eine englische.* Su distinguida hermana, Dra. Cornelia D. Eberius, tradujo al alemán el capítulo de esta obra que había sido previamente traducido al italiano: "Il soggiorno italiano di Antonio e Juan de Cabezón"*** (L'Organo I [1960]: 49-69). Cuando la obra sea cuidadosamente traducida al inglés y provista, no solamente de una revisión editorial cuidadosa sino también de una minuciosa bibliografía y sumario auxiliar, como se acostumbra en las publicaciones universitarias de primera categoría, será puesta en evidencia la grandeza de la presentada hazaña de Kastner.

ROBERT/STEVENSON, Universidad de los Angeles
Traducción de E.P.



* "La Musicología ha tomado fundamentalmente la disciplina alemana y la Arqueología la inglesa". T.

** "La estancia en Italia de Antonio y Juan de Cabezón". T.

DON FRANCISCO FABIAN Y FUERO Y LA MUSICA DE PUEBLA

Por ALFRED E. LEMMON SJ.

El obispo Francisco Fabián y Fuero nació en Aragón el año de 1719. Estudió en la Universidad de Sigüenza donde se licenció y doctoró en teología. Sirvió como canónigo magistral en Sigüenza y Toledo. En octubre de 1764 fue designado para el obispado de Puebla en Nueva España y el año de 1773 se trasladó a la arquidiócesis de Valencia. Murió en agosto de 1801. Durante sus años episcopales fue defensor de los pobres y muy frugal en sus gastos personales. Hombre muy trabajador, fabricó capillas, restauró templos y fue un gran protector de los indios.¹ Construyó el hermoso salón que contiene la Biblioteca Palafoxiana, en el que son notables las mesas talladas con cubierta de mármol de tecali.² Su vasta y erudita instrucción dio importancia a la presencia de este peninsular en el IV Concilio Mexicano. En la 121a. sesión de este Concilio, propuso a la Asamblea, como sucesor que era del venerable Palafox, si convendría que el Concilio se dirigiese al Papa uniendo sus intenciones a las del Rey sobre la secularización y supresión de la Compañía de Jesús.³ Pedro López de Villaseñor en su **Cartilla vieja de la nobilísima ciudad de Puebla** (1781) observó en el año 1773:

Este año se fue de arzobispo de Valencia el ilustrísimo señor don Francisco Fabián y Fuero, quien donó su librería al colegio de San Juan y la hizo nueva de bóveda. Hizo las iglesias con sus cajerías de San José Chiapa y del Cerro, de San Juan y en esta última formalizó la capellanía que intentó el venerable señor Palafox. Se hizo a la vela su ilustrísima el 16 de abril de este año de 73. Quedaron de gobernadores del obispado, el señor don Victoriano López, secretario que fue del señor Fuero y canónigo de esta santa Iglesia, y el falleció a los 13 de agosto de dicho año.⁴

Un libro muy interesante para los historiadores de la música de la Catedral de Puebla es la colección de las varias providencias y ordenanzas referentes al derecho común. Esta obra fue publicada en Puebla el 11 de diciembre de 1770, bajo el título de "Colección de Providencias Diocesanas del Obispado de Puebla de los Angeles".⁵ Entre los varios edictos de esta colección hay muchas referencias a la música.

Algunas se refieren exclusivamente a este arte. En dos de ellas se enjuicia el caso de las mujeres que cantaban en los templos.⁶ El primer edicto (fechado en 1770) que mencionamos hacia referencia al del treinta y uno de agosto de 1769. Ya en este documento aparecía la prohibición de que las mujeres llamadas músicas líricas tomaran parte en las funciones religiosas de las iglesias. Según dicho documento ocurrieron demasiados abusos en los curatos del obispado. Por tal motivo, la misma pro-

hibición es válida para nuestra Provincia General. "De ninguna manera se permita que con motivo de las fiestas religiosas, ni algún otro pretexto cualquiera, canten en las iglesias las músicas líricas, ni ninguna otra mujer."

Este Edicto informa, además, que entre lo sagrado de las funciones religiosas se mezclan frecuentemente cosas ajenas a ellas, como danzas y representaciones profanas y ridículas, ejecutadas ante las imágenes religiosas."

Y prosigue:

Por tanto, y con el justo fin de impedir estas corruptelas con que es ofendida la Majestad del Señor en sus Templos y en su Divino Culto, mandamos igualmente a nuestros Curas no permitan que en las Iglesias, ni fuera de ellas ante las Sagradas Imágenes, y mucho menos delante del Santísimo Sacramento se tengan Loas ni otra alguna Representación, porque este bullicio, sobre distar mucho de lo que es verdadero Culto de Dios...¹⁰

El referido edicto, expedido el día 31 de agosto de 1769, empieza con expresiones fuertes sobre las "músicas líricas".

...que advertimos que se había introducido en Ella (La Iglesia) el abuso de llevar y admitir en las Iglesias a que canten en las sagradas Funciones las Mujeres que llaman Músicas Líricas, no siendo justa la tolerancia de esta corruptela, que sobre ser contra el Espíritu del Apóstol.¹¹

Más tarde se lee:

...por ningún pretexto o motivo se permitiera en Ellas (las iglesias) cantar a dichas Mujeres ni otra alguna.¹²

Estos documentos son de mucho interés, por contener reglamentos y prácticas. Nos informan que dichos reglamentos sobre las mujeres en las iglesias no eran observados durante estos años con gran fidelidad.¹³

Un documento más importante aún es el Edicto XLVI: que lleva como título: "En que se manda a el Maestro de Capilla y Músicos de la Santa Iglesia Catedral no usen de composiciones teatrales y profanas, y que ningún niño sea admitido en el colegio de infantes sin ser examinado primero por el maestro de capilla y los dos sochantres, cuyo examen ha de ser, o ante su Sria. Ilma, o ante el Sr. Chantre, (Expedido el 22 de noviembre de 1767)". Reproducimos este edicto en su totalidad:

Aunque las Composiciones y Músicas profanas y de Teatro se deben desterrar del Templo, porque impiden aquellos movimientos dulces y piadosos del Alma hacia Dios, conducida con sagrada sentido de lo que se canta, y antes excitan en el Corazón los afectos contrarios, trayendo a la memoria de los oyentes con lastimosa admonición varios lances y pasajes del Bayle y de la Escena o Comedia; pero la Música y Harmonía gravemente sonora, y llamémosla así, Varonil y Majestuosa, que lejos de distraer los Animos, los tiene gustoso en los Oficios Divinos, agradándose no tanto del Canto como de la cosa cantada, es muy del uso y espíritu de la Iglesia que imita a los Angeles y demás Cortesanos del

Cielo, ocupados sin cesar en cantar a Dios alabanzas con suave y armoniosa Melodía.

Con ella en método y estilo serio y modesto, cuidando de que no confundan sino antes bien ayuden los Instrumentos a las Voces, y éstas a las Palabras, de suerte que se entienda lo que se canta, se consigue que regale la Música al Oído, el Animo se mueva con el atractivo del Canto, y quede arrebatado y cautivo el Espíritu con lo sublime y divino del sentido de las Palabras y de las Sentencias, que es el blanco y fin a que se debe dirigir la Música de la Iglesia; y al contrario si no se guarda la debida proporción entre el Canto y las Palabras, de modo que éstas se oigan y se perciba su sentido, no podrá mover los Animos la Música, porque mientras se recrea el Oído con la suavidad de la armonía, se ve precisado el Espíritu a andar vagando como que nada cierto y determinado percibe ni entiende, y así dividido el Animo en dos partes cuando oye el canto, y no el sentido, no halla cosa que le satisfaga, al paso que si la voz, la armonía y las palabras influyeron a un mismo tiempo en el Espíritu, siendo como es cierto que la virtud unida tiene siempre más poder y fuerza, se movieran y elevaran nuestros Animos de otra suerte que ahora se experimenta.

Por esto debe haber gran cuidado de que nada se pierda de la cosa o letra que se canta, lo cual se logra haciendo que las voces graves, medias y agudas, aunque sean muchas, vayan tan constantes en unas mismas palabras, que la de cada uno, en particular se oculte, y se oiga en común la de todos, imitando en cuanto sea posible a la naturaleza que es muy sencilla en sus obras, mayormente cuando tanta adición y multiplicación de notas como se han inventado, sirven de carga y embarazo a la Música, pudiendo ésta ser no menos agradable y numerosa en su misma sencillez: Hemos de confesar de buena fe que lo que en nuestros tiempos se hace por la mayor parte es corrupción y abuso de ella, y que la que sirve para el Teatro y Funciones del Siglo es aquella extremadamente blanda que despierta en el Alma los deseos y afectos afeminados de que estamos obligados a huir, y más en el Templo: Debe ser la de Este grave, augusta y vigorosa, que refrene la concupiscencia, forme las costumbres, fortalezca al Alma, e inspire en ella afectos obsequiosos a Dios y a todas las cosas santas, pues no con otro fin que el de causar en los Corazones estos religiosos afectos ha admitido la Iglesia a la Música, y la conserva en sus Sagrados Coros.

Por tanto encargando como encargamos a los Maestros de Capilla y demás Músicos de esta Nuestra Santa Iglesia, que no usen en sus composiciones y Cánticos de los modos músicos, y modulaciones Teatrales, que siempre es gran profanación y que se oigan en la Iglesia: y habiendo entendido que todo el atraso de la Capilla en las Voces proporcionadas para que se dé Culto a Dios, y se introduzcan suavemente en los Animos las celestiales expresiones de los Divinos Oficios, se origina de que no se elijan para el Colegio de Niños Infantes en su entrada los que las tengan más a propósito para que con el tiempo se provea de ellas el Coro con la decencia debida, a fin de que el Canto sea útil y conducente según las piadosas intenciones de la Iglesia a consolar los Corazones de los tristes,

atraer Los de aquéllos que experimentan fastidio excitar Los de los descuidados o poco vigilantes, y mover a saludables lamentos Los de los Pecadores, Ordenamos y Mandamos por este Nuestro Edicto al Rector de dicho Colegio que ahora es y en adelante fuere, no admita, ni en número, ni supernumerario a Niño alguno que primero no sea examinado en la voz por el Maestro de Capilla, y los dos Sochantres de dicha nuestra Santa Iglesia declarando los tres, o a lo menos dos con Juramento ser el más a propósito en la voz de Los que se hayan presentado de Pretendientes, de modo que para dar la Beca a cualquiera Niño ha de tener a lo menos dos votos de los tres que deben examinarles, y dicho examen se ha de practicar precisamente ante Nos, o ante el Señor Chantre de dicha Nuestra Santa Iglesia, leyéndose primero este Nuestro Decreto que también queremos se notifique ahora a Los mencionados en él para su exacta observancia, los que ya teníamos mandado por Nuestro Edicto de veinte y cuatro de Enero de este presente año. Dado en Nuestro Palacio Episcopal de la Puebla de los Angeles a veinte y dos días del Mes de Noviembre de mil setecientos sesenta y siete años. El Obispo de la Puebla de los Angeles. Por Mandado de S. Ilma. el Obispo mi Señor. D. Victoriano López, Secretario de Gobierno.¹¹

Entre escritos de los obispos mexicanos se encuentran varios libros como la *Colección de las Ordenanzas, que para el gobierno de el obispado de Michoacán hicieron y promulgaron con real aprobación sus illmos. señores prelados de buena memoria, d. fr. Marcos Ramírez de Prado, y d. Juan de Ortega y Montañez*,¹² las *Reglas para que los naturales de estos Reynos sean felices en lo espiritual y temporal*, de Francisco Antoni Lorezana y Buotón,¹³ y Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún — *Regla del glorioso Doct. de la iglesia S. Agustín, que han de guardar las religiosas del Convento del Máximo Dct. S. Gerónimo de la Puebla de los Angeles...* Con las ordenanzas y constituciones, que... han hecho los obispos de la Puebla de los Angeles.¹⁴ Otros libros incluyen el *Statuta ecclesiae mexicanae necnor ordo in choro servandus curate vallisoletanae ecclesiae* del Alonso de Montufar (reimpresión en el año 1797)¹⁵ y las *Reglas y ordenanzas del choro de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles de Palafox y Mendoza*.¹⁶ Estas son fuentes para la historia de la música mexicana.

N O T A S

¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, (Barcelona: Hijos de J. Espasa, 1929), XXIII, 11-12.

² José Gutiérrez Casilla, S.I., *Historia de la Iglesia en México*, (México: Editorial Porrúa, S.A., 1974), 195.

³ *Ibid.*, 168-169.

⁴ Ed. e índices de José I. Montecón, *Introd. de Efraín Castro*, (México: UNAM, 1961), 344-345.

⁵ (Puebla, 1770). Aquí citado como Fabián y Fuero, *Colección*.

⁶ Sobre las mujeres en la historia de la música católica véase:

Johannes Quasten, "The Liturgical Singing of Women in Christian Antiquity", *Catholic Historical Review*, XXVII, (1949), 149-165.

Para información sobre las dificultades de esta regulación, véase:

T. Lincoln Bouscaren, S.I. y Adam C. Ellis, S.I., *Canon Law: Text and Commentary*, (Milwaukee: Bruce Publishing Co. 1946), 643.

Stanislaus Woywod, O.F.M., *A Practical Commentary on the Coda of Canon Law*, (New York: Joseph F. Wagner, Inc., 1957).

- ⁷ Fabían y Fuero, **Colección**, 142.
⁸ Ibid.
⁹ Ibid., 143.
¹⁰ Ibid., 144.
¹¹ Ibid., 520.
¹² Ibid., 521.
¹³ Alfred E. Lemmon, "Los Jesuitas y la Música de los negros", **Heterofonía**, (Nov.-dic., 1977), X, 5-9.
¹⁴ Fabían y Fuero, **Colección**, 307-311.
 Para información sobre la música y el Concilio de Trento véase:
 H.J. Schroeder, O.P., **Canons and Decrees of the Council of Trent**, (London: Herder Book Co., 1955), 151.
 Donald J. Grout, **A History of Western Music**, (New York: W.M. Norton, 1973), 262-263.
 Karl G. Fellerer, "Church Music and the Council of Trent", **Musical Quarterly**, XXXIX, (1953), 576-94.
 Carl G. Fellerer, "Das Konzil von Trient und die Kirchen musik", en **Geschichte der Katholischen Kirchenmusik**, editado por Karl G. Fellerer, (Kassel: Barenreiter-Verlag, 1972), Tomo II, 7-9.
¹⁵ (México: Reimpresión por d. F. de Zúñiga y Ontivaros, 1776).
¹⁶ (México: 1768).
¹⁷ (Puebla: En la imprenta de los herederos del Capitán Juan de Villa Real, 1071).
¹⁸ (Mexici: apud Marianum Zunnigam, 1797).
¹⁹ Segunda impresión, (Puebla: d. Joseph Pérez, 1711).

CONCIERTOS

(Mayo y Junio 1978)

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD

- MAYO**
- | | |
|-------|---|
| 6/7 | Director HECTOR QUINTANAR (Titular). Solista LAURINDO ALMEIDA, guitarrista. Obras de Brahms, Villa-Lobos, Moncayo, Ravel. |
| 12/14 | Director huésped, DANIEL CHABRUN. Solistas, DUO SALVADOR-SERRATOS, pianistas. Ravel, Poulenc, Franck. |
| 19/21 | Director huésped, OKKO KAMU. Solista, JOSE KAHAN, pianista. Rossini, Mozart, Sibelius. |
| 19/21 | Director OKKO KAMU. Solista, ESTRELLA RAMIREZ, cantante. Arias de ópera, Stravinski. |
| 26/28 | Director. HECTOR QUINTANAR. Solista, STEVEN DE GROOTE, pianista. Auber, Ravel, Chaikovski. |
- JUNIO**
- | | |
|--|--|
| | Director, HECTOR QUINTANAR. Solista, CONSUELO VELAZQUEZ, pianista. Grieg, Saint-Saens, Brahms. |
|--|--|

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO. Director Titular, JOSE RODRIGUEZ FRAUSTO.

- MAYO**
- | | |
|----|--|
| 22 | Director huésped, ISTVAN M. HORVAT. MOZART Obertura de "Don Juan". |
|----|--|

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO Y TELEVISION ESPAÑOLA, Director Titular, ODON ALONSO.

MAYO	11	Manuel de Falla, Rodolfo Halffter, Silvestre Revueltas, Brahms (Suite del Amor Brujo), "La Madrugada del Panadero", "Sensemayá", Sinfonía No. 1).
MAYO	14	ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES, Director, PINCHAS ZUCKERMAN. BACH, BRAHMS, BEETHOVEN (Brandenburgo No. 3, Doble Concierto para Violín y Violoncello, Sinfonía No. 7). ORQUESTA CLASICA DE MEXICO. Titular: CARLOS ESTEVEZ.
MAYO	3	HAENDEL, Concerti Grossi Op. 9, 10 11 y 12.
	10/17	"Los Valses de Strauss". HAYDN, Sinfonías "Sorpresa" y "Los Adioses". Concierto en re menor para piano y orquesta, solista BENJAMIN VALDES AGUILAR.
JULIO	5/12	CHAIKOVSKI, Serenata para cuerdas, Andante Cantabile, "Un desolado corazón".
	19/26	Música española y latinoamericana.
AGOSTO	12/19	HAENDEL, "La Música Acuática".
JUNIO	11	ACADEMIA DE ARTES E INBA. ORQUESTA SINFONICA NACIONAL, Director huésped KENNETH KLEIN (Galindo, Halffter, Chávez) (2a. Sinfonía, Don Lindo de Almeria, Sinfonía India).

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO

Esta orquesta, cuyo fundador y titular es ENRIQUE BATIZ tuvo una activísima serie de conciertos durante los meses de mayo y junio, que se proseguirán hasta fines del año actual. Descontando los conciertos ofrecidos en varias ciudades del Estado de México, solamente en esta ciudad actuó en numerosos locales, con varios directores huéspedes, entre los que estaban JORGE RAMON y ALAN BALTER; y entre los solistas GREG BARBER, el propio BALTER, NIKI ZITO y FRANCES SCHORR. Se ejecutaron programas convencionales (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, etc., más las "Danzas Rumanas" de Bartok).

ANGELICA MORALES.—Treinta años después de mi primer contacto con el arte pianístico de Angélica Morales vuelvo a escucharla por enésima vez. Vino a México para recibir algo que llaman las "Palmas de Oro", y para brindarnos un programa "Liszt" que tocará más tarde en el Museo de la Universidad de Kansas, donde fue adquirido un piano Bechstein que fuera construido especialmente para una gira de Liszt en Inglaterra. Como Angélica cumplió 50 años de actividad concertística y pedagógica, el gobierno de México debió haberla agasajado tanto, o más de como lo ha hecho con otros ciudadanos mexicanos de reputación internacional.—Este recital de Angélica fue de tal categoría que debió ser escuchado por lo doble de quienes tuvimos la suerte de estar presentes en el Bellas Artes. El Liszt que tocó ella no era el de las rapsodias, ni siquiera el de las Consolaciones; era el de los Años de Peregrinaje y otras de las más valiosas obras de sus últimos tiempos: **Funerales, Bendición de Dios en la Soledad, Fantasía casi Sonata, Ricordanza, Sposalizio, Al Borde de una fuente, Dos Sonetos del Petrarca y Venecia y Nápoles.** El piano no era de lo mejor; sin embargo,

ella lo hizo cantar y hablar con voces ora suaves y melífluas, ora potentes y profundas, porque se hallaba en la mejor de las formas y posee una paleta sonora refinada. Y sucedió algo extraño: aficionados que no podían sufrir a Liszt, salieron enamorados de él. Angélica domina totalmente los recursos pianísticos, sin los que resulta imposible proyectar la verdadera esencia de la música lisztiana.

CARLOS BARAJAS.—¿Cómo debería el Instituto Nacional de Bellas Artes remediar los tremendos inconvenientes que en días calurosos presenta la “nueva” Sala Ponce? Por lo pronto, proveyéndola con un sistema silencioso de ventilación artificial. Todos los martes por la noche está el INBA ofreciendo recitales con artistas de óptima calidad; pero como los hemos escuchado justamente durante aquella racha cálida de los meses de abril y mayo, fuimos testigos de lo que sufrieron las “víctimas”. Por lo pronto, el magnífico pianista Carlos Barajas se vi oobligado a tocar sobre un teclado cubierto de su propio sudor (a chorros le caía el amargo y pegatoso líquido, desde la cabeza y frente). Cómo pudo terminar su difícil programa, es algo casi incomprensible; sin embargo, se sobrepuso y salió adelante con decoro. Ojalá que para el próximo verano se remedie esta situación.

CONCIERTOS DEL INBA EN EL MUSEO CARRILLO GIL.—Los sábados 3, 10, 17 y 24 de mayo fueron presentados el clavecinista **ANDREW DE MASI**, el pianista **PHILIP LORENZ**, el **TRIO ZIZ** (Consuelo Negrete, Alejandro Motta y Esperanza Cuevas) y el violinista **LUIS SAMUEL SALOMA**.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE

“LA MEDIUM” de **MENOTTI**.—Bajo la dirección escénica de **KURT HERMANN WILHELM**, fue estrenada por la Ponce esta ópera de Gian Carlo Menotti, bajo la dirección musical de **NADIA STANKOVICH** (quien nos reveló esta faceta auténticamente musical de su personalidad: una “mujer orquesta” formidable desde el piano). La protagonista principal —**CRISTINA QUESADA**— cuya fresca y bella voz está en su apogeo,— posee cualidades histriónicas de primera. Victoria Zúñiga, Felipe Domingo, Teresa García y Enrique Ornelas dieron realce a la función. El musicólogo cubano Hermann Wilhelm es, como director de teatro lírico, un elemento muy importante, que debe ser aprovechado.

VIVIANO Y CARMEN VALDES.—En el siguiente programa de la Ponce dos hermanos bien compenetrados en el arte de tocar a cuatro manos en un solo piano, dieron muestra de ello con un programa “Mozart” formado por “Temas con Variaciones” en Sol mayor, “Fuga” en Sol menor, “Fantasía” en Fa menor y “Sonata” en Fa mayor. Viviano Valdés y Carmen Valdés amalgamaron sus cuatro manos a la perfección.

JOSE LUIS ARCARAZ N. Y JOSE LUIS ARCARAZ L.—Por su parte, José Luis Arcaraz y su hijo del mismo nombre fueron presentados por la Ponce, tocando juntos a dos pianos con la consabida destreza, porque el Subdirector del Conservatorio ha sido desde largo tiempo atrás un reconocido y auténtico pedagogo de su instrumento y su hijo ha absorbido sus enseñanzas. Ya se han presentado públicamente en varias ocasiones y ésta dio pábulo al placer de escucharles un programa de obras originales y arreglos de confiable procedencia:

ANDREW DE MASI.—Entre los conciertos de la propia asociación se nos iba quedando en el tecleo la actuación de este clavecinista norteamericano que pudo ser presentado en la Ponce por buena fortuna, puesto que se trata de un artista de muy seria formación, quien nos hizo escuchar un programa de clavecinistas y clavicordistas de los siglos XVI, XVII, XVIII y de Blas Serrano (quien llegó al XIX), ejecutados en los instrumentos para los que fueron escritas las obras, traídos aquí por el artista. Sólo se escuchaban los sonidos leves de su clavicordio desde las primeras butacas; pero su clavicémbalo podía oírse a distancia, considerable. Con perfecta técnica y con emotividad apropiada, Masi ejecutó música de Cabezón, Franaby, Olagué, Santo Elías, Scarlatti, Bull, Serrano, Rodríguez y Soler. Fue una velada íntima de placer.

BENJAMIN VALDES AGUILAR, HECTOR ROJAS, CARLOS VAZQUEZ fueron presentados por ese organismo que se titula CONCIERTOS AURA, A.C., proviene del INBA y tiene su sede en la Sala Ponce. Benjamín ejecutó obras de Haendel, Bach, Mateo Albéniz, Mozart, Schubert, Ponce y los Cuadros de una Exposición de Mussorgski. Héctor tocó la primera Partita de Bach, los dos cuadernos de las "Variaciones sobre un tema de Paganini" de Brahms y obras de Chopin. Carlos Vázquez le dedicó su programa a Manuel M. Ponce, de quien se dice haber sido el "discípulo predilecto" (creíamos que era Esperanza Cruz). Ciertamente sí es que fue el "heredero universal" del maestro y en este sentido deberíamos exigirle que pusiera en circulación toda la música de Ponce que es difícil de conseguir (la casa Ricordi se ha visto obligada a proporcionar copias xerox, sin necesidad). Pero Carlos Vázquez, es en realidad, un excelente pianista.

SIMONE RACOTTA, LESZEK ZAWADKA y JESUS MARIA FIGUEROA le dedicaron una velada a GUSTAV MAHLER, el compositor de lieder. El programa fue formado con acendrado gusto. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA (Los lombardos en la Primera Cruzada) de Verdi. Esta ópera fue presentada en la Sala Chopin por el Conjunto de Opera Verdiana del Instituto Regional de Bellas Artes de Matamoros, Tamaulipas, con el acompañamiento del maestro García de Paredes al piano y la participación de los cantantes Cecilia Bustamante, Sergio Blanco, Tomás Jaime y otros. Concertó el maestro Justino Camacho Vega.

CONVIVIUM MUSICUM.—Este organismo que dirige LUIS BERBER y prepara ERIKA KUBACSEK, ofreció un programa "Schubert" en el Instituto Mexicano-Norteamericano. Se eligieron obras corales originales y arreglos de lieder, con la pericia y buen gusto que caracteriza a aquellos dos músicos.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F.

Massaryk 582 (Polanco)

Tel: 520-10-13

AGOSTO Y SEPTIEMBRE DE 1978

CURSO DE PIANO ESPECIAL

GYORGY SANDOR

Auspiciado por FONAPAS

Informes en el tel. 520-10-22

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.

NOTICIAS

MANUEL DE LA FLOR EN MOSCU.—Debutó en la Sala Chaikovski con el primer Concierto de Chaikovski con la Filarmónica de aquella ciudad, bajo la dirección de Dimitri Kitaïenko. La prensa local "Pravda" lo calificó como "un pianista de prominente maestría profesional".

JORGE FEDERICO OSORIO.—El joven pianista se presentó en varias ciudades soviéticas y obtuvo parecidos éxitos a los de Manuel de la Flor.

ARAM JACHATURIAN.—Uno de los más distinguidos compositores de la URSS, falleció el 2 de mayo pasado en Moscú, a los 74 años de edad. El compositor armenio recibió muy distinguidos premios y consideraciones oficiales. Su obra contiene un número considerable de sinfonías, conciertos instrumentales, música de cámara y piezas diversas. Fue un enamorado del folclore armenio.

DANIEL CHABRUN, director de orquesta francés, quien fuera invitado por la Filarmónica universitaria para dirigir su penúltimo programa de la temporada, es un embajador de la música gala. En su repertorio domina las obras completas de Debussy, Ravel, Roussel; y un buen número de las de Berlioz, Dutilleux, Jolivet, Messiaen, Milhaud, Ohana, Nigg, Honegger y Fauré.

ESTRENO DE UNA OBRA DE CARLOS CHAVEZ EN WASHINGTON.—En el Festival Interamericano de Música que se celebra en Washington, se estrenó un Concierto para Trombón y Orquesta de Carlos Chávez, con la Festival Orchestra bajo la dirección del propio compositor y PER BREVIG como solista, quien le encomendó la obra al compositor mexicano. Esto aconteció el 9 de mayo pasado. Carlos Chávez —muy enfermo como se encuentra— sacó fuerzas de flaqueza, para ir personalmente a Washington, porque su mente y su espíritu dominan a su materia. La obra fue muy gustada. El compositor regresó a México y se halla recluido en sus habitaciones, terminando todo aquello que en su obra total requiere toques finales. El es uno de los artistas más activos y trabajadores en la historia de la música de este país. Que la vida le depare el tiempo necesario para el cumplimiento de sus imperantes deseos.

BERNARD D'ASCOLI.—En el Concurso anual "María Canals" de Barcelona, un joven pianista francés ciego, de 19 años de edad, obtuvo el Primer Premio. Compitió con cuarenta y tanto colegas; sin embargo, no va a dormirse en sus laureles, porque el año próximo proseguirá su carrera en el Conservatorio de Marsella (otros se lanzarían por todas partes).

SOCIEDAD INTERNACIONAL PARA LA EDUCACION MUSICAL.—La ISME proyecta su Congreso anual para el próximo mes de agosto. Como en otras ocasiones, las sesiones de este evento abarcarán muy diversos aspectos de la educación musical, así como conciertos infantiles de 15 países, incluyendo Hong Kong, Grecia, Polonia, Islandia, los Estados Unidos, etc., etc. Después del Congreso se llevarán a cabo los Festivales SHAKESPEARE y SHAW. Todo en London, CANADA, del 10 al 20 de agosto.

EN LA SALA NEZAHUALCOYOTL, el pianista **Carlos Barajas** tocó magníficamente el Concierto de Grieg en uno de los conciertos extraordinarios de la Filarmónica de la Universidad.

FIN DEL TEATRO ARGENTINO DE LA PLATA.—El colega RICARDO TURRO comunica en "Buenos Aires Musical" que próximo a sus 87 años de edad (20 años mayor que el Colón), fue destruido el Teatro Argentino de la Plata. Considerado como una joya arquitectónica, tuvo este teatro épocas de gran esplendor, por sus magníficas presentaciones de ballet y concierto que alcanzaban altos niveles de eficiencia. El fuego destruyó una parte del edificio (sobre todo la sala y el escenario); pero se procederá a su reconstrucción con la mayor prontitud posible.

CONSERVATORIO NACIONAL.—Durante los meses de agosto y septiembre se llevará a cabo en este plantel un Curso de Piano Especial, del pianista húngaro *Gyorgy Sandor*, bajo los auspicios de FONAPAS y el INBA.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—CURSO EXTRAORDINARIO DE VIHUELA E INTERPRETACION DE TABLATURAS.—Del 14 al 25 de agosto próximo el profesor JAVIER HINOJOSA, catedrático de la Schola Cantorum de París y Director del "Conjunto Renacimiento" impartirá un Curso Exaordinario en esta Escuela, bajo los temas de Orígenes, Instrumentos, Música Instrumental, Música Modal, Tablaturas e Interpretación.

LA MUSICA EUROPEA PARA GUITARRA DEL SIGLO XX.—En la propia Escuela Nacional de Música, el Profesor WILHELM BRUCK, egresado de la Escuela Superior de Música de Colonia, Catedrático de la Escuela de Música de Renania y Director del Conjunto "Música Nueva", ofrecerá un Curso Extraordinario, del 17 al 28 de este mes de julio que dedicará a música de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Albert Roussel, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Frank Martin, Darius Milhaud, Albert Roussel y Mauricio Kagel (¿No conocerá este maestro la importantísima obra de *Manuel M. Ponce* para guitarra?).

CENIDIM.—El recientemente creado Centro Nacional de investigación, documentación e información musicales, cuyo director es el compositor *Manuel Enríquez*, inauguró su local de Liverpool 16 el 19 de junio pasado con varios programas: el primero le fue dedicado a música de cámara de Blas Galindo, Manuel M. Ponce y Manuel Enríquez (Poemas de amor de Neruda, Estampas Nocturnas y Música incidental, respectivamente). Al día siguiente se proyectó la película "Judea", Semana Santa entre los Coras y "Hikuri Tame", la peregrinación del peyote entre los Huicholes, de Nicolás Echevarría, con el propio director como comentarista. El 21 se escuchó Música para las Cuatro Manos de Mario Lavista y Federico Ibarra, con obras originales de Emilio Hernández, Mario Stern, Leonardo Velázquez, Julio Estrada, Manuel Enríquez, Federico Ibarra, Mario Lavista y José Antonio Alcaraz. Y por fin, el 22 se le rindió un muy merecido homenaje al maestro Luis Sandi, por medio de un programa vocal —Coro de Cámara de Bellas Artes (antiguos Madrigalistas) dirigido por Rufino Montero, con música escrita en México en el siglo XVII en la primera parte (Rodríguez de Mata, M^o Casillas, Juan de Lienas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, y en la segunda, obras de Rodolfo Halffter. Manuel M. Ponce, Blas Galindo, Jiménez Mabarak, Juan D. Tercero, Julián Carrillo y Luis Sandi. De este último se escucharon sus "Cinco Gacelas" sobre textos de García Lorca y una "Cantata" a la tumba del propio poeta español. Tocó el órgano *Alex Méndez*.

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Mexico most memorable Indian Maestro*. Missionary chroniclers of Colonial times praised the creative ability of certain converts, but they never gave their names. Not until Francisco de Burgoa wrote his work do we know a thumbnail biography of Juan Matias, a Zapotecan Indian born in the now State of Oaxaca. His talent being so extraordinary, the then chapel master of the Oaxaca cathedral, Francisco de Ribera was once on the verge of visiting the court of Felipe IV to exhibit the 20 year old boy, but being no fleet for Spain that year, they had to return from port. Matias's carer was favored by four bishops. One of them asked the chapter to start a new archive containing Matias' *opera omnia*. The chapter acted promptly in order to prevent him from would-be borrowers and at the same time to preserve his works and those of his predecessors for posterity.—Juan's compositions were so exquisite, that he won the post of chapelmaster at the Oaxaca cathedral after the death of Ribera. During the fifteen years or so that Matias conducted the cathedral's music, it reached an apogee, both vocally and instrumentally. He himself played each and every instrument. He was elected around 1655 and died in office.—Unfortunately nothing by him has come to light in the present-day Oaxaca cathedral archive, but perhaps it will in the future.—"Ocho al Santisimo" and a "Stabat Mater" are the only works circulating under the name of Juan Matias: the former belongs to the cathedral of Guatemala. It illustrates Matias masterful constructions: the entire *estribillo* expresses the idea of "disguise" inherent in the text: music that can equally be persed either common or triple time.—Matias was but one of the Indians protected by Rivera. At his turn Juan protected also many of his countrymen. One or them succeeded him after his death, as chapelmaster.

FRANCISCO CURT LANGE. A Transcendental Speech.—Dr. Lange reviews *Marlos Nobre's* paper, which was read by the latter at Maracaibo's First Festival of Latin American Music, on 23 November 1977.—Since some years ago Nobre has led the Musical Section of the "Fundación Nacional de Arte" (FUNARTE), with outstanding success.—Curt Lange also informs of having founded with others the "Americanismo Musical", as well as a booklet for their activities. Four years later the "Latin American Bulletin of Music" was launched by them. But instead of a mere Bulletin, the publication grew up to be a book of 300 pages.. That effort should be imitated.—Marlos Nobre is defending our musical values anew but on the field of Musicology were are still far from achieving a meritorius status. With very few exceptions Musicology is not even taught at our universities.—Marlos Nobre doesn't fight for a blind nationalism. His views are also international in scope. There is no doubt that our real young values must seek an international career. Our own conditions forbid frequent performances; with the exception of Argentina, México, Venezuela and Chile, the smaller countries are unable to organize musical performances in their provinces.—A second problem is arisen by the steadily played over works in the officially organized programs. Our composers get but very few opportunities to have their works performed. The orchestra conductors are in the lookout for success with everyday music.—But on the other hand, we must agree that many of our composers' works lack

real and permanent values. It would be advisable to found a National Committee for advising what should be offered to our spoiled listeners. We would not dare recommending our different countries (whose contrasts are sometimes so great) an unique rule to solve their respective problems. We are sure that right now Argentina is very much privileged in counting with an orchestra conductor like *Jorge Fontela* (pianista and composer as well), and a Teatro de Colón's Director of Enzo de Valenti Ferro's category.—In México, Venezuela, Cuba and other countries there are also signs of Marlos Norbre's demans. Being a very talented composer (his major profession), he sacrifices lots of his time for his colleague's profit. Shouldn't we follow close on his steps, so that our Latin American countries could reach a respectable status on the international field?

ALFRED E. LEMMON, sj, "Don Francisco Fabian y Facro and the Music of Puebla". In his article the author deals with facts concerning a period of Colonial music in Puebla and its famous cathedral: Bishop F. y F.'s proposition of secularization and suppression of the Jesuit order; prohibition of women singing in churches as a need for the improving of habits, etc.

LIFE OF SOPHIE CHEINER, as told to E.P.—My musical talent was revealed to my father since I was 3 years old. He provided piano lessons for me with the only teacher in my hom town. When I was 10 he advised my father to send me to the Conservatory of Kiev.—In Kiev I had to attend as well the elemenary school. One year later they offered me a job as accompanist at the violin class of Prof. Gandolfi. While studying there I discovered my great passion for the theatre. Without asking permission to my parents, I inscribed myself at the Drama School of the good actor Solotsov, where I passed all the admission requirements with such sucess that the board of examiners asked in what class would I to belong. I thought they were joking, but they told me I could enter the third grade. I chose the second grade and asked my examiners to keep it a secret from my father. One year later I decided I wanted to study in Petrograd, at the Stanislawski Theatre. I told my father I wanted to move to Petrograd, but he refused me the trip's expenses. My grand father convinced him of helping me further and so I moved to than town. It was hard for me to decide between a musical or a dramatical career, but the former won. In St. P. I learned that Petroff was a pupil of Rimsky. I made an appoitment and told him my problems. He introduced me to Glazunov who was in love with me at first sight. After learning about my successful admisión at the Conservatory, he helped me to be considered as a senior student and to get a scholarship. I was then able to prepare muy exams with my piano teacher Maria Barinova, whom I disliked for wanting to impose her personal tastes on me. But my Repertory exam was very brilliant anyway. I played Couperin and Rameau— so far unknown composers over there and Beethoven's Sonata Op. 110, Chopin Liszt, Brahms, Bach and Glazonunov's "Theme and Variations" (an awfully long piece!). At the Board of Examineres Blumenfeld asked whom that girl was and congratulated me. With Glazounov's help I played the piano part of Arenky's Trio for my Chamber Music Exam.—I had not wished to study with Madame Essipova, the divorced wife of Lechetitzky. Prokofiev did and the poor fellow had a lot to suffer for it. I finally got a scholarship to study in Germany, but the first World's War broke out and all future plans went to pieces...

planos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

A U T O R

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

ARNOLD BENTLY

LEONOR VELTRI

T I T U L O

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. 553-75-06

ESCUELA DE MUSICA DE VERANO

JULIO Y AGOSTO DE 1978

MEXICO, D. F.

BAJO EL PATROCINIO DEL
FONDO NACIONAL
PARA ACTIVIDADES SOCIALES

ESPECIALIDADES

MAESTROS

VIOLIN	— o —	RASMA LIELMANE	
VIOLONCELLO	— o —	VICTOR MANUEL CORTES	
CONTRABAJO	— o —	ANDRES CALARUS	
FLAUTA	— o —	GILDARDO MOJICA	(Titular)
		SERGIO GUZMAN	(Asistente)
OBOE	— o —	TIMOTHY HURTZ	
CLARINETE	— o —	ANASTASIO FLORES	(Titular)
		DAVID JIMENEZ	(Asistente)
FAGOIT	— o —	LUCIANO MAGNANINI	
CORNO	— o —	ANTONIO IERVOLINO	(Titular)
		JESUS REYES	(Asistente)
TROMPETA	— o —	RICHARD JONES	(Titular)
		ARTURO REYES	(Asistente)
TROMBON	— o —	CARL CHRISTENSEN	
ARPA	— o —	ROSA MARIA CALVO-MANZANO	

CUOTAS DE INSCRIPCION

EJECUTANTES	\$2,500.00
OYENTES	\$ 800.00

CURSO ESPECIAL DE PIANO GYORGY SANDOR

CUOTAS DE INSCRIPCION

EJECUTANTES	\$5,000.00
OYENTES	\$2,000.00

FECHA LIMITE DE INSCRIPCION: 26 de junio

Informes en ESCUELA DE MUSICA DE VERANO

ESCUELA TALLER

Tel.: 573-96-41

CALZADA DEL IMAN N° 3,700 (Y CALLE SELVA)

MEXICO, D. F.

ASISTENCIA TECNICA DEL INBA