



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 64, México, enero-febrero de 1979

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 64, México, enero-febrero de 1979, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical orange and white stripes that curve and flow downwards, merging into a large, solid orange shape that resembles a stylized letter 'B' or a similar organic form. The background is white.

heterofonía

64

revista
musical

enero-febrero 1979
volumen XII no. 1

méxico, d.f.

44.11
101213

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F.

Massaryk 582 (Polanco)

Tel: 520-10-13

CONCIERTOS DE ALUMNOS

Por fin de semestre

y

recitales reglamentarios

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.

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.

S U M A R I O

Enero-Febrero de 1979 Vol. XII N° 1.

- EDITORIAL 2
- ROBERT STEVENSON
Manuel de Zumaya en Oaxaca 3
- JORGE VELAZCO
Carlos Chávez Histórico 10
- ROBERT STEVENSON
Liszt en la Costa Oriental de España 13
- FELIPE RAMIREZ R.
Un OVNI en el Conservatorio Nacional de
Música 18
- ALFRED E. LEMMON
Archivo Gral. de Indias. "Guatemala 956" 20
- ESPERANZA PULIDO
Con Vladimir Ussachevsky en Nueva York 24
- ESPERANZA PULIDO
Con Grete Sultan en Nueva York 26
- E.P.
Con EDUARDO ANGULO 28
- UNA ENTREVISTA de IANNIS XENAKIS
Con MARIO BOIS 31
- REVISTA DE REVISTAS 35
- GRABACIONES 38
- CONCIERTOS 40
- NOTICIAS 43
- DIGEST IN ENGLISH 45

Los autores son responsables de sus opiniones.

P R E C I O S D E S U S C R I P C I O N

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	25.00
Un año (seis números)	125.00
Número atrasado	30.00
Correo aéreo	150.00

EXTRANJERO

Un año	Dlls. 12.00
Número suelto	" 1.50
Número atrasado	" 2.50
Registrado como correspondencia de 2° Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

Editorial

IANNIS XENAKIS EN MEXICO.—Por invitación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (vía Julio Estrada) el famoso compositor Iannis Xenakis fue invitado para dar una serie de conferencias y conciertos en esta ciudad.

Xenakis, para quien la función fundamental del arte musical es la de "catalizar la sublimación que pueden originar los medios de expresión", se dio cuenta de que los problemas de la morfología y de la construcción se hallaban ausentes de las formas musicales. En "La crisis de la música serial", un artículo que publicó en los "Gravesaner Blaetter" de Scherchen decía entre otras cosas: "La contradicción inherente a la música serial desaparecería una vez que la independencia de los doce sonidos fuese total. El efecto macroscópico podría ser controlado por medio de los movimientos elegidos por nosotros. De lo que resulta la introducción de la probabilidad que implica el cálculo de combinaciones". Hablaba el matemático, quien estaba inventando una nueva clase de música: *la música estocástica*.

¿Qué es la música estocástica? Un producto del estudio que analiza y formula las leyes llamadas de los grandes números, así como las de los acontecimientos raros, los procesos del azar, etc. Las leyes del *cálculo de probabilidades* entra por fuerza musical en la composición. Para las leyes de los grandes números pueden darse como ejemplos la lanzada al aire de una moneda para sacar el "águila o el sello"; o el jugar a la lotería un mismo número, durante meses y años. Así mismo, los procesos aleatorios (o del azar) que entraron en la nueva música de Xenakis pertenecen a las leyes del cálculo de probabilidades, las cuales, a su vez, entran en la estocástica.

En todo el mundo, Xenakis es el único arquitecto-músico profesional en ambas disciplinas, de las que la música lo arrastró con más fuerza. sin por ello abandonar la arquitectura. El músico se impuso ante todo, como primera obligación, abandonar las convenciones heredadas y ejercer una crítica absolutamente fundamental de su pensamiento y materialización del mismo. Una obra musical propone una serie de sucesiones de apariencia casual, pero, según Xenakis, si la escala mayor en el sistema tonal implica categorías de las funciones tonales, en el sistema serial esta organización, fuertemente casual, fue reemplazada por otra más abstracta y por ende de mayor mérito. Pero después de la guerra los neoseriales hallaron su verdad sólo parcialmente, porque no se presentaban aún los problemas de morfología y construcción. Mantuvieron, pues, la música multiserial como nudo del problema. En 1955 Xenakis escribió que esa música se estaba asfixiando, en virtud de lo complejo de sus operaciones. Creía que la independencia total de los sonidos haría desaparecer las contradicciones inherentes a aquella. No estamos seguros de haberle proporcionado al no iniciado una idea clara de lo que es la música estocástica, pero por lo menos, lo hemos intentado.

MANUEL DE ZUMAYA EN OAXACA

Por ROBERT STEVENSOIN

Ya desde 1821 fue reconocida la supremacía de *Zumaya* entre los compositores de la Colonia¹. Todas las enciclopedias mexicanas de cierta importancia lo incluyen ahora en sus páginas². En 1970 Jesús Estrada llegó hasta a calificarlo como el más grande de los compositores mexicanos de todos los tiempos³ nacidos en México.

En 1738, ya habiendo cumplido 23 años como maestro de capilla de la catedral de México, *Zumaya*, de 58 años de edad, se marchó en pos del nuevo obispo de Oaxaca, Tomás de Montaña. De acuerdo con el primer biógrafo de *Zumaya*, fue Montaña —ex-decano de la catedral y su amigo de toda la vida— quien lo indujo a tan drástica medida. Montaña, séptimo obispo de Oaxaca, nacido en la ciudad de México, arribó a la sede episcopal el 21 de diciembre de 1738⁴ y murió el 24 de octubre de 1742⁵. No deseando molestar a Salgado en su puesto de maestro de capilla de Oaxaca, Montaña contemporizó con él, permitiendo que *Zumaya* le sirviese solamente como capellán personal⁶, de cuyo puesto fue promovido al curato de la parroquia catedralicia⁷. Beristáin de Souza afirma que *Zumaya* continuó como *cura del Sagrario* hasta su muerte que fue “muy sentida por sus parroquianos”⁸. El propio Beristáin de Souza aseguró que en Oaxaca *Zumaya* “se consagró únicamente a las ciencias sagradas y al cuidado pastoral”. Como ejemplo de su “exclusiva dedicación a las ciencias sagradas”, el primer biógrafo de *Zumaya* mencionó en 1811 su traducción del italiano de una biografía del jesuita italiano Sartorio Caputo (o Caputi)⁹.

De acuerdo con el testimonio de las actas capitulares de Oaxaca, Beristáin de Souza se equivocó seguramente al suponer que *Zumaya* había pasado los nueve últimos años de su vida como *cura del Sagrario*. Pero ¿qué había en lo de la traducción? ¿La llevó a cabo *Zumaya* en Oaxaca? Desde tiempos de *La Partenope* (traducida del libretto de Silvio Stampaglia y publicada en la ciudad de México en 1711) *Zumaya* había ya probado desde su década veinte su habilidad como traductor del italiano; sin embargo, presupone un motivo su “traducción” de un libro de 539 páginas tan ajeno a la música como *Della vita del P. Sertorio Caputo della Compagnia di Gesù* (Nápoles: de Bonis, 1691) por Antonio Barone (1632-1713), especialmente cuando la traducción del pródigo panegírico había sido ya realizada por Juan Antonio Mora¹⁰, un jesuita mexicano contemporáneo de *Zumaya*. No hasta que, descubiertos ambos manuscritos, la pretensión de Beristáin de Souza, respecto a diferencias entre las traducciones de *Zumaya* y Mora pueda ser aclarada en un sentido o en otro, lo más probable es que *Zumaya* haya sido pagado por terminar un trabajo que Mora dejó incompleto al morir el 12 de julio de 1737.

La primera mención de *Zumaya* como músico de la catedral de Oaxaca proviene de un acta catedralicia del 21 de abril de 1741. En esa fecha el cabildo le pidió examinara a Don Manuel Baltasar de Azevedo, Cacique in-

dígena del poblado de San Juan Chicomexuchil¹¹. El reporte de Zumaya, leído en el mítin del 18 de mayo de 1741, clasificó al cacique de competente tanto en la música vocal como en la instrumental, por lo que fue nombrado contralto en el *segundo coro*, con un sueldo de 100 pesos anuales¹². El 16 de noviembre de 1742, ya en su calidad de *cura interino del Sagrario*, Zumaya fue requerido de examinar a un recién llegado de Málaga (España) que solicitaba el puesto de ayudante de sochantre. El informe favorable de Zumaya sobre la calidad vocal y la musicalidad de Diego Félix de Zavala hizo que el cabildo contratara al malagueño con un salario de 150 pesos, más 50 para la compra de ropas talares¹³. Para evitar el desempleo del previo sochantre el cabildo dio al predecesor de Zavala el puesto de bibliotecario musical.

El 2 de mayo de 1743 el cabildo decidió que se hacía necesario un cura permanente del Sagrario, en vez del interino¹⁴. Como Zumaya no hablaba ninguna de las cuatro lenguas requeridas para los curatos de la diócesis (mixteca, nexitza, zapoteca y la lengua hablada en Comaltepeque) y puesto que carecía de cualquier grado teológico, no pudo calificar para ningún curato, dentro o fuera de Oaxaca.

Pero aun en ese caso, prefirió quedarse en Oaxaca que regresar a la catedral de México. Pese a que se le privó de cualquiera autoridad, Salgado no podía ser despedido así como así. El 11 de enero de 1745 fue encontrada una solución. El cabildo votó por unanimidad pagar a Zumaya (ya en sus sesentas) 400 pesos anuales por dirigir los domingos y días de fiesta, enseñar a los niños y componer. No descuidó el cabildo tributar un alto homenaje a la sobriedad y virtudes de Zumaya¹⁵. Imposibilitado de despedir a Salgado, el cabildo le redujo su sueldo de 300 a 200 pesos. Los 40 pesos que ganaba Joseph Castillo por enseñar previamente a los niños, le fueron agregados al salario de Zumaya, así como también 100 de los 125 que ganaba un cornetista retirado aumentaron los 400 originales. A través de otros expedientes el cabildo se las arregló para aumentar 330 pesos más a los 400 que se le habían prometido para retenerlo en Oaxaca.

El 27 de abril de 1750 el cabildo nombró a Juan Matías de los Reyes¹⁶ arpista de la catedral. Este músico ocuparía el puesto de maestro de capilla de la catedral de Oaxaca una década más tarde. Al mismo tiempo Manuel Velasco recibía 150 pesos anuales por mantener los órganos de la catedral bien afinados¹⁷. El 5 de octubre de 1754 Zumaya murió repentinamente. Dos días antes había firmado un testamento ante el Notario público Agustín Tomás de Jiménez en el que dejaba como albaceas y herederas a María Michaela y a su hija Josefa Gonzáles. Como sitio para su entierro eligió la iglesia de la Virgen de Guadalupe. Para probar que su música era ya popular en Oaxaca diez años antes de la elevación de Montaña a la sede pontificia, las fechas inscritas en una docena de villancicos se suceden de 1714 a 1728. Su *Missa Te Joseph celebrent Cum 6 Vocibus*, fechada en 1714 (un año antes de ocupar la maestría de capilla en la ciudad de México) se conserva en uno de los más esplendorosos manuscritos de Oaxaca. Después de todo lo dicho, en 1967 Zumaya estaba todavía representado en el archivo por algo así como dos docenas de villancicos —diez dedicados a San Pedro (29 de junio), cinco para la Navidad y uno para la Pascua. Un tercio de los villancicos de Oaxaca requieren un par de violines para el acompañamiento. He aquí un catálogo de las obras de Oaxaca:

Al Alva que brilla. Vill^{co} a 4, con violines a la Gloriosa Aparición de N.S. de Guadalupe de México. "Son 12 pap^s." Al final de cada una de las cuatro coplas (como de costumbre, éstas siguen al estribillo), el solista (Tenor Bajete) alaba el plumaje y las alas de los preciosos pájaros, los pétalos y los botones de aromáticos jardines y de los demás deleites que rodean a Nuestra Señora de Guadalupe. Re menor, 4/4. Alegres, rítmicas figuras predominantes, a la manera de una marcha. Los alegres arpeggios del solista se deslizan a través de cascadas de progresiones.

Albricias mortales, que viene la Aurora y la noche triste parte. Tiple Alto Temor Bajo, Tiple alto Tenor, 2 violines, clarín (a tono), Acop^{to} a 7. 3/4. Villancico de Pascua con el estribillo seguido de coplas a dúo.

Al empeño, a la lucha. A 4. Año de 1729. Ti. Ti., A. Te., Ac. Si bemol (un bemol en la armadura). Estribillo seguido de coplas a 4.

Al ver que las ondas a Pedro obedescan el Juicio acredita. Vill^{co} a 4 a N.P. San Pedro. A.; Te, Ac. Las partes restantes como si bemol estentóreo. Proclamación en la mensuración C3.

Atención q la Nave que Rige Pedro. A 12. Ti. A. Te. B., Ti., A., Te., B., Ti., A., Te., B. Pieza a la manera de marcha, en Do mayor. Tesitura alta. Los tiples se mueven entre sol 2 y la 2.

Aunque el sueño. Vill^{co} a 3 al Principe de los Ap^s N.P. S. Pedro "Son 4 pap^s." Alto 1, Alto, 2, Acop^{to}. Forma: estribillo-coplas tradicionales en re menor (sin armadura) compás ternario, seguido de compás cuaternario.

Celebren, publiquen, entonen y canten. Con violines y clarín. A 7. Otra alegre pieza a la manera de marcha, en Re mayor (estribillo seguido de cuatro coplas). Ti., Ti., A., Te., Te., B., B. 3 violines (Violín 3 = clarín), Ac.

Como aunque culpa. Cantata a solos de Navidad, con Violines y Viola, Alto, Tenor, 2 Violines, viola Ac.

Como glorias el fuego, de Pedro Canta. Solo Con Violines Al Principe dela Yglesia. Año de 1729. Alto solo, 2 violines, Ac. Estribillo (C3) seguido de coplas (4/4). Sol menor, (un bemol).

Corred corred zagales. Vill^{co} a 4 de Navidad. Año de 1728. Ti., Ti., A., Tenor Bajete, Acop^{to} a 4. Sobre la cubierta: S.D.H.E.G. ("Solo a Dios se le debe honor y gloria").

Corrientes que al mar. Villan^{co} a 4 al Principe de los Apostoles N.P.S. Pedro. Ti., Ti., A. Bajete (clave de tenor), Acop^{to} al 4. Do mayor, estribillo en ternario, cuatro coplas (rotuladas Quintillas) en cuaternario. El acompañamiento baja hasta el Do/1.

Cualquiera de los cantantes capaces de pronunciar "correr, correr, correr" a gran velocidad y todos los demás pasajes de velocidad eran virtuosos de primera categoría.

Del Vago Eminente, a 6. Al Principe de la Iglesia, El Sr. Sn. Pedro. Año de 1729. Tenor Solo, Ti., A., B. Acop^{to} aparentemente perdido. Sin embargo por las partes que quedan puede considerarse este villancico como brillante, en Fa mayor, otro testimonio del acostumbrado gusto de Zumaya por los contrastes rítmicos y armónicos.

Donde estais que no os enquentro. Vill^{co} Gracioso de Navidad. A 7 y a 8. Año de 1725. "Son 9 papeles". Te., B., a., Te., B. Quedan sólo 5 partes vocales. Plan: introducción-Estribillo-Coplas.

El de Pedro solamente se ha de llamar fino amor. Tiple solo con Viola. Fa mayor, compasillo flotante (tanto el estribillo como las coplas).

Los Niños de aquesta Yglesia. Villancico a 8 de Navidad. El coro infantil insiste en que en la Navidad se conmemora a un Niño. Por tanto son ellos quienes deben celebrarlo y no cualquier celebridad profesional importada como "Vn Morisco vna Gitana y un Gallego y vn Negrillo". Déjenlo a nosotros, insisten ("porque donde ai muchachos nunca puede faltar ruydo". Sigue después el estribillo: "Canten y baylen con alegres mudanzas firmes compases los Niños al Niño, que gracias reparte.")

Missa Te Joseph. Celebrent Cum 6 Vocibus. 1714. Copia excelente.

O cielo dichoso, Cantada con Violines. El aria va precedida de un recitativo. Sólo queda el acompañamiento.

O Muro mas q humano. Cantada a solo a N.P. San Pedro con Violines. "Son seis papeles." Tenos solo. Recitativo-da capo Aria (Si bemol. La sección intermedia en sol menor), que comienza así: Pedro celeste muro —otro recitativo— Coplas (sol menor, cinco de éstos sobre un ostinato).

Pedro es el Maestro que sabe echar oy el Contrapunto. Villan^{co}. a 4.^o a N.P. San Pedro En metaphora musical. Año de 1719. "Son 5 papeles" Ti., Ti., A., Bajete, Ac. En razón de su importancia musical valdría la pena revivir esta atractiva pieza —que queda en su integridad.—

Pescador soberano. Cantada a solo con Violines Al Principe dela Yg^{la} Nuest^o P.S. Pedro. "Son 6 papeles". Recitativo-Aria (la menor) — Recitativo — Aria (la menor) — Recitativo — Coplas (mi menor).

Pues que nace a 7 voces. "Son 10 papeles". Queda solamente la parte Ac.

Si ya aquella Nave que calman los vientos. Cantada a solo [Alto] con Violines Al Sr. San Pedro. ABCDCBA. Preludio (Largo 6/4, sol menor) corresponde con el Largo final, sol menor. Secciones 2 y 6 (Recitados) se corresponden. También se corresponden las secciones 3 y 5 (Arias). Aria Prosigue al mismo correr. Aria 2=Y assi no pares. Ambas en Fa mayor. La parte más sentimental es un Recitado.

Ya la Naturaleza redimida. Cantada de Navidad a Solo [Alto] con Violines. "Son 6 papeles". Tras la introducción viene un Aria en re menor da capo que termina en Grave; después una Aria rápida que comienza en sol menor con el título en la portada de la cantata: Alegres luces. Después de un suave final dramático y un Recitado de transición vienen cuatro Coplas en Mi bemol (dos bemoles en la armadura) nombradas Seguidillas.

Otros villancicos datan de los años 1719, 1725, 1728.

El cabildo necesitó mucho tiempo para reemplazar a Zumaya. El 6 de mayo de 1756, 19 meses después de su deceso, el cabildo era importunado aún a causa de sus salarios atrasados¹⁹. El mismo día los canónigos discutieron la conveniencia de convocar a una oposición. Por el momento prefirieron nombrar como maestro interino a un músico del que podían echar mano: Juan Guapamundi. Sin elevar su salario de 120 pesos, el cabildo le permitió doblar su ingreso por medio de propinas. Como si ni fuese suficiente el título de interino el Cabildo conminó a Guapamundi a sustituir al enfermo organista titular²⁰.

Juan de Dios Filio fue violinista de la catedral desde el 15 de septiembre de 1757²¹. El 13 de septiembre de 1760 el cabildo le pidió enseñar el violín y el violoncello sin ningún pago adicional. El mismo día Juan Matías de los Reyes, el nuevo maestro de capilla, recibió un aumento de 50 pesos anuales, bajo

condición de que diera lecciones a los niños deseosos de aprender el arpa y el órgano²².

Las obras de Juan Matías de los Reyes circulaban por lo menos hasta Guatemala²³.

En Oaxaca está representado por un *Te Deum Laudamus* a 4 y una "Cantata con flautas trauerseras, Al Principe de los Apóstoles", *Llega mostrando*. Flautas cruzadas, por lo general en terceras paralelas, hacen las veces de un delicioso obligato en el aria da capo (precedida de continuo recitado acompañante).

El 11 de junio de 1768, después de por lo menos dos años de servicio, el *gachupín* Francisco Martínez y la Costa pidió un año de ausencia para arreglar un cierto asunto no resuelto aún tras la muerte de su padre²⁴. Pese a concederle el permiso, los canónigos sospecharon que el español no regresaría jamás y descontinuaron su bonito salario de 600 pesos anuales. Para sustituirlo nombraron el 25 de septiembre de 1768²⁵ al viejo y fiel Guapamundi como maestro interino. Dos años después, el 9 de mayo de 1770, le asignaron el salario de Martínez y de la Costa a un nuevamente elegido sucesor: Manuel Verón²⁶, sin por ello dejar de renovar el permiso del maestro ausente. Era obvio que deseaban el retorno de Martínez y la Costa, quien le había imbuído una fresca brisa a la música de Oaxaca. Sus cinco villancicos y un *aria a duo* que en 1967 existían en Oaxaca, son obras de un gran encanto.

Llegad moradores. Villancico a 8, con violines y Clarín A Sr. Sn. Pedro. Re mayor.

Los Celestes Paraninfos. Villancico a 6 con violines y Trompas A la Asumcion de Ntra. Sra. Partes confusas.

Un reñidísimo pleyto tiene la Mula y el Buey. Ti. a. Te. B., T. A. Te. B., 2 violines, Ac. re menor (sin armadura) 3/4. Cuerdas marcadas "punteado" = pizzicato en sección en lugar de las acostumbradas coplas (La mula es echo consonante).

Venid litigantes. Villancico de Pastorela a 6. Con Violines y Trompas. Ti., Ti. a. Te., Ti., A. Te., B. Violines, cornos que tocan una octava alta de lo escrito, órgano. "Pastorela" en la que se explota la idea de musetta en lugar de las coplas usuales. 6/8 en ritmo pastoral.

Venid Zerafines. Vill^{co} con Violines y Cla^s. al Org^o. al Nto. de Ntro. Sr. Jesu Christo para el año 1766 "Son 16 papeles y 6 mas Duplicados".

Yo me quemó yo me abraso. Aria a Duo con Violines A Sr. Sn. Pedro. Alto, Tenor, 2 violines, Ac. El "flácido" bajo, la suspirante apoyatura en las partes superiores, y el anémico esquema armónico, colocan esta cantata entre las de transición entre el Barroco y el Clásico.

Después de una década de decadencia e incertitud, el cabildo volvió a recurrir el 6 de octubre de 1779 al honroso expediente de edictos²⁷. Desafortunadamente ningún candidato valioso se presentó. Por fin, el 24 de octubre de 1780 el Padre José Filio, pariente del violinista Filio, activo desde el 7 de Sept. de 1757, fue convencido de ocupar el puesto interinamente²⁸. El 13 de enero de 1781 ambos órganos estaban en condiciones desastrosas. Mas el parsimonioso cabildo se rehusó el siguiente 20 de abril a pagar los 1,500 pesos demandados por un desconocido organero. Aquel mismo día el cabildo descalificó a Domingo Filio, quien aspiraba al puesto de primer violín. En su lugar los canónigos nombraron a Marcos Matos el 8 de junio de 1781 para el puesto²⁹. El 7 de diciembre de 1786, el cabildo le pidió a Juan Martines

mantener los órganos afinados por 50 pesos anuales y enseñar a los infantes cantores por 100. El Padre José Filio murió pronto (antes del 6 de junio de 1785) en cuya fecha el cabildo no contaba aún con un sucesor. El ahorro seguía empero rampante en la catedral. Los canónigos determinaron por fin nombrar gobernador de sus ex-colegas al mediocre cantante José Gris, con el mismo salario de 100 pesos que ganaba antes³⁰.

NOTAS

1 José Mariano Beristéin de Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional*, III (Ciudad de México: A Valdés, 1821) 362.

2 *Diccionario Porrúa*, II, 2352; *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado* (Secciones del Reader's Digest), VIII (1972), 373; Otto Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica*, II, 945. Véase también *Grove's Dictionary*, 5a. ed., IX 428; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIV, 1423-1424; *Riemann Musik Lexicon Ergänzungsband Personenteil L-Z* (1975), 739, *The Encyclopedia of Opera*, ed. Leslie Orrey (Nueva York: Charles Scribner's Sons, (1976), 197.

3 "Rescate de 300 años de Música Virreinal", *Excelsior*, 23 de Marzo de 1970, p. 11-A: "Los mayores elogios del maestro Estrada son para quien llama "el gran músico de México, Manuel de Sumaya".

4 Eutimio Pérez, p. 45.

5 Pérez se equivocó en la fecha de Sept. 18, 1742. Para confirmar las 8.45 de la mañana del 24 de octubre de 1742 véase A.C., V (1736-1753), fol. 124v.

6 A.C., V, fol. 120v (30 de julio, 1742); "Siendo testigos los Sres. Don. Manuel Sumaya y Don Gabriel Joseph Vaticano, Capellanes de su Sa. Illma."

7 *Ibid.*, fol. 129v (16 de noviembre, 1742): "el Mtro. B. Dn. Manuel de Sumaya cura inter^o del Sagrario de esta Sta. Ig^a Cathedral..."

8 Beristéin de Souza, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, V (México: Ediciones Fuente Cultural, 1948): "Allí dedicado exclusivamente al estudio de las ciencias sagradas y al cumplimiento de su ministerio pastoral, murió en paz llorado de sus feligreses".

9 Nacido en Cosenza (Calabria), el 25 de noviembre de 1566, Caputo profesó en Nápoles el 4 de noviembre de 1590 y murió allí el 11 de septiembre de 1608. Mientras estaba en Aquileia asistía al renacimiento de la moribunda Academia de los Afortunados, bajo su nuevo nombre de Academia de los Velados. Barone (1630-1713) dedicó su biografía de Caputo a Christine Gambacorti, marquesa de Brienza.

10 Beristéin de Souza, III (1947), 274.

11 San Juan Chicomexuchil = Chicomexuchil pertenecía a la jurisdicción de Iztepechi, en el centro norte de Oaxaca. De acuerdo con Gerhard, p. 159, la lengua allí era el "Zapoteco serrano de Ixtepeji."

12 A.C., V, fol. 101: "Para Veer el parecer de el Br. Dn. Manuel de Zumaya, sobre la remisión del examen de Música, y voz q se le hizo de Dn. Manuel Balthazar de Azevedo, Cacique de el Pueblo de San Juan Chicomexuchil, pretendiente de lugar en la Capilla de esta dha Sta. Iglesia: y el salario q se le pueda asignar, caso de su Recepcion..." El Cacique convino en recibir 100 pesos anuales, comenzando el 1° de junio "por hallarlo suficiente en voz, y Musica en el examen q le hizo el Br. Dn. Manuel de Zumaya: y ser necesario, por su Contrato, para llenar los segundos Choros".

13 *Ibid.*, folio 129v (16 de noviembre de 1742): "Y en quanto a la pretension de dho Dr. Diego Philix de Zavala, determinaron dhos Sres. que el Mro. Br. Dn. Manuel de Sumaya... lo examine, y exponga su dictamen sobre el tino de su voz, y si sera conven.te el admitirle en la Capilla del Choro"; fol. 130 (nov. 28 de 1742): "Y visto el parecer del Br. Dn. Man,l Sumaya, sobre la voz y Canto del dho Dn. Diego Zabala, dhos Sres. de comun consentimiento y voto le admitieron..."

14 El 23 de mayo de 1737, Juan José. Ortiz de Velasco fue nombrado "Cura interino de el Sagrario" (A.C., fol. 33). Fue el afortunado candidato para el nombramiento permanente, el 2 de mayo de 1743.

15 A.C., V, fol. 181: "Y aviendo conferido sobre la quedada en esta Ciudad

de el Maestro Br. Don Manuel Sumaia para la enseñanza de los Niños seises, composición de Musica y Cuidado de los músicos para el maior divino culto y reconocer ser mui util para dichos efectos assi por la destreza de la Musica como por la virtud, y prendas de un bien eclesiástico que le asisten y se tiene experimentado en todo el tiempo que en esta Ciudad ha estado unanimes y conformes en el voto y parecer determinaban y determinaron se quedasse dicho Br. Don Manuel de Sumaia...

16 *Ibid.*, fol. 235. Estrada identificó a Juan Matías de los Reyes como "otro indio oaxaqueño en su entrevista de "Excelsior" citada en la nota al pie N° 73.

17 *Ibid.*, fol. 220 (1° de abril de 1748). Cinco días antes, el 7 de diciembre de 1743, el cabildo se enteró de que el órgano estaba tan deteriorado que ya casi no servía para nada. Por lo que los canónigos cargaron la responsabilidad sobre las espaldas del chantre para que se encargara de procurar la reconstrucción.

18 Oaxaca, Libro de Difunctos del Sagrario de la Sta. Yglesia Cathedral de Antequera Valle de Oaxaca: Comenzando en Veinte y nueve de julio de mil setecientos quarenta y siete a [Defunciones, Vol. II (Julio 29, 1747-Diciembre 29 de 1756)] fol. 146: "En la Ciudad de Antequera Valle de Oaxaca en sinco de Oct° de mil setecientos sinquenta y quatro a fallecido, en Obediencia de Ntra. Santa Madre Yglesia el B.º Don Manuel de Sumaya, Presbitero; otorgo testamto por ante Don Aug.º Thomas de Ximenes Escrivano Publ.º en esta ciudad de fecha de tres de Oct° de mil setecientos sinquenta y quatro, dejando por Albaceas, Herederos a Doña Josepha Gonzales, y a D.ª Maria Michaela su madre, recivio los santos sacram.ºs, y se sepulto, en la Yglesia de Ntra Sra de Guadalupe de Religiosos Bethlemitas, y porque consta lo Firme Nicolas de Barba."

19 A.C., VI (1753-1770), fol. 40v: "Los escritos presentados por los SSres Doctor.º [Miranda] y echeverria, el uno sobre pedimento de lo servido, y suplido al B.º D.º Manuel Zumaya, M.º de Capilla q.º fue de esta dha Sta Ig.ª..."

20 *Ibid.*, fol. 41: "Sobre el magisterio de capilla, que por aora suspendiendo los edictos, corra interino en el, el musico Juan Mapamundi, añadiendo a su anualrrenta, que es de ciento y veinte p.ºs cumpliendo a doscientos y cinquenta que goze de toda ovención como dos Músicos, con el cargo tambien de suplir de Org.ª todas las ausencias, y enfermedades del Propietario Manuel; y las fallas de punto de este, se le apliquen a dho Juan."

21 *Ibid.*, fol. 51v.

22 *Ibid.*, fol 79 v: "al mro de Capilla Juan Mathias se le aumentan cincuenta p.ºs con la obligacion de enseñar violon y violin sin aumento de salario".

23 *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 96.

24 A.C. VI, fol. 281v: "sobre un pedim.º presentado por Dn Fran.º Martínez en q pide licencia al v.º Caudillo para ganar a los Reynos de España por el t.º de un año para evacuar varios negocios urgentes, q por fallecimiento de su Padre han quedado pendientes. A cuyo pedim.º combocados los señores Capitulares... se determinó, y beneplacit... un año y se contara desde el día de su embarque... cesa la renta asignada... Cumplido el t.º del año q pide, y le esta concedida, se dara la providencia corerspondiente."

25 *Ibid.*, fol. 291v.

26 *Ibid.*, fol. 329.

27 A.C., VII (1770-1792): fol. 225: "Que se pongan edictos p.ª la Maestria de Capilla. Que el Organista siga enseñando a los Niños Ynfantes, y q a estos se les haga ropa de dormir".

28 *Ibid.*, fol. 238v.

29 *Ibid.*, fol. 247. Matos pertenecia a una familia de músicos catedralicios: en 1781 su padre —también organista— examinó a algunos candidatos a cantantes; el 17 de agosto de 1782 su hermano José Domingo Matos fue empleado como "Músico de los Ynstrumentos", a sueldo de 75 pesos anuales.

30 *Ibid.*, fol. 275. El puesto de sochantre estaba también vacante el 6 de junio de 1785.

CARLOS CHAVEZ HISTORICO

JORGE VELAZCO

EL TEMA DE CARLOS CHAVEZ ES MUY COMPLEJO.

No sólo fue una de las más importantes páginas de la cultura y el arte mexicanos, el más prominente músico del país, sino también un hombre con una larga vida, y un extenso universo vital, cuyo trabajo y actividades no sólo influyeron en colegas y discípulos sino que formaron e hicieron la vida musical de México. Tal vez sería muy peligroso decir, como algunos han dicho, que sin Chávez México no tendría una vida musical pero sí se puede afirmar que la música mexicana sería ciertamente muy distinta sin su fuerte y continuo esfuerzo en todo posible campo.

Chávez fue quien hizo verdaderamente posible el nacionalismo mexicano, al ser el primer músico que, interesado en las raíces indígenas de México, tomó los elementos musicales básicos de la arcaica expresión indígena para formar el sistema de métodos y el enfoque técnico que auspició la posición estética que puede ser llamada mexicana. Esto no tiene nada que ver con la ingenua copia de melodías o con el desarrollo programático de temas, su música no es nacional en la acepción común de ese término, pues su posición mexicana es un sentimiento profundo, una firme convicción íntima. Casi todas sus obras son absolutamente originales, muy rara vez usa melodías folclóricas y cuando lo hace las presenta en forma personal y particular.

Ya los muralistas mexicanos habían establecido que el arte debía ser nacional en su carácter pero universal en sus bases y que debía tener la posibilidad de alcanzar a la mayoría del pueblo, Chávez aceptó esos principios y halló su meta musical (o al menos el principio de ella, ya que su evolución lo llevó después lejos del nacionalismo, sin perder la mexicanidad) capturando la esencia del elemento folclórico, previamente absorto y usado en la exposición de sus rasgos principales: giros melódicos, fórmulas rítmicas, peculiaridades instrumentales y armónicas, texturas sonoras, para dar un inequívoco tono transnacional a ese todo estético.

Revueltas, el gran genio musical mexicano, hizo lo mismo pero tal vez por su educación y su forma de vida, su idea de la estética estaba centrada sobre los aspectos coloridos y pintorescos del pueblo mexicano: no entiendo el meollo de los aspectos superficiales y exteriores.

Chávez intentó, y lo logró, con éxito, el camino de la síntesis social e histórica en la música. Otra característica fundamental en la estética de Chávez fue su avanzada posición de vanguardia; la conciencia clara y lúcida de la música contemporánea fue no sólo determinante para la obra de Chávez, sino que también trajo inolvidables beneficios a México, ya que las actuaciones personales de Chávez hicieron que México saltara la barrera de atraso estético en que se encontraba a principios del siglo XIX y se incorporara al mundo artístico contemporáneo.

Carlos Chávez nació en la ciudad de México el 13 de junio de 1899, séptimo hijo de su familia; su padre murió cuando él tenía tres años de edad

y su madre tuvo que trabajar con ahinco para mantener a la prole y procurar educación para todos sus hijos; principió a estudiar música con su hermano mayor y posteriormente tomó clases de piano con Manuel M. Ponce (1910-1914) y Pedro Luiz Ogazón (1915-1920). Desde su infancia estuvo familiarizado con la música autóctona a causa de sus largas y frecuentes visitas a Tlaxcala, estado en que muchas comunidades preservan de manera muy importante su vida tradicional.

En aquellos días, la élite educada de la sociedad mexicana tenía un absoluto desprecio para esas expresiones mexicanas y nadie había siquiera pensado que pudieran ser utilizadas como parte de la base de su futuro arte nacional. La revolución comienza con su obra.

La Revolución Mexicana coincidió con la juventud de Chávez, no sólo desde el punto de vista cronológico, sino también en su posición intelectual. Después de las batallas y derramamiento de sangre, apareció aquel extraño sentimiento de unidad nacional como aguda necesidad de una definición que fuera más allá de la impresión de convertir a un exacerbado nacionalismo a los países que han sufrido la guerra civil. La formulación de una fuerte literatura, las actividades de Diego Rivera y José Clemente Orozco formaron el habitat emotivo para producir un sentimiento artístico de unidad nacional que influyó la posición y producción de Chávez. El interés en el pasado indígena fue súbitamente incrementado hasta su máximo nivel y se convirtió en una especie de moda del momento, su uso mismo fue como una barrera definitoria en contra de la influencia de Europa y Estados Unidos en música, pintura y política.

En 1921, el entonces secretario de Elucación Pública, José Vasconcelos, trataba de formar una cultura mexicana basada en los clásicos y utilizando las raíces autóctonas y el pasado español para redefinir un nuevo enfoque mexicano del conocimiento. Encargó pinturas murales a Diego Rivera e hizo un gran esfuerzo para coadyuvar a la formación del nuevo arte mexicano. Entre sus encargos, una fue para Chávez, quien compuso un ballet basado en una historia azteca ("El fuego nuevo"), el cual no fue ejecutado sino hasta 1930, tal vez en parte a causa de actitudes personales políticas en contra del joven compositor. La posición de Chávez hacia la música indígena nunca fue la de un académico. El no realizó investigación sobre esta música, sino que solamente la escuchó tomó de ella lo que necesitaba y asimiló su esencia.

Ponce había hecho a la "música mexicana" objeto de una moda que usaba la traducción italiana o española en sus canciones, pero nadie había intentado jamás utilizar en forma sinfónica el mundo ajeno y original de la música mexicana.

Chávez se casó en 1922 y al día siguiente de su boda la pareja viajó a Europa en lugar de poner su casa de acuerdo con la inveterada costumbre mexicana. Pasó ocho meses allá, viajando, asistiendo a conciertos y buscando editores para su música. Conoció a Busoni y se sintió profundamente impresionado por el tremendo poderío del legendario compositor, pensador y pianista. Pero Europa tuvo cosas que decirle, encontró que todo estaba hecho y se convenció de que tenía que luchar en México para construir su propio mundo y realizar sus propias cosas nuevas y diferentes. Regresó a Europa 27 años después.

Un viaje a Estados Unidos, en 1923, le dio una experiencia opuesta. Se sintió estimulado y fascinado por el vigor y la potencia de la vida norteamericana. Viajó muchas veces a este país, vivió un tiempo largo en Nueva York, se hizo amigo de los más importantes artistas y compositores y desarrolló una especie de enfoque americano hacia la música. Una muy curiosa dicotomía nacional, emotiva y profesional, apareció en la vida de Chávez, ya que él permaneció esencialmente mexicano, fiel a su país y a su tradición, pero integrado en profesión y actividades al mundo norteamericano.

Durante este período definió su aptitud musical y desarrolló su estilo: Siempre claro, incisivo seco, sin habilidades ni concesiones a la textura de sonido como fin en sí mismo, tendiendo más al contrapunto lineal que a la armonía. Su nacionalismo resultó claramente reconocido para todos los mexicanos y nunca lo abandonó.

También en 1923 comenzó a dirigir en México conciertos de música contemporánea, en una serie que bautizó con el nombre de "Conciertos de Música Nueva". La oposición fue salvaje y sólo la universidad se atrevió a patrocinar estos conciertos, a través de los cuales Chávez elevó el nivel educativo musical de público y músicos.

A pesar de la importancia de la obra administrativa de Chávez, ya que a él se debe, entre otras cosas la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Instituto de Bellas Artes; a pesar de su obra pedagógica de la que salieron, entre otros, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Eduardo Mata; a pesar de su estímulo a compositores tan importantes como Candelario Huízar y Silvestre Revueltas, el aspecto más importante de la vida de Chávez está en la creación de la vastísima y trascendente obra que legó a la música mexicana y que junto con la transformación de la estética aportó el verdadero ángulo, el eje absoluto de la definición artística de la música nacional. Su música, austera, biométrica y obstinada, aceptada y en algunos casos tan sólo respetada, se convirtió en la voz de México, dentro y fuera del país. La crítica le obsequió con las tradicionales creaciones de su delicada sensibilidad y cultura y emitió opiniones en las que se hablaba de "música bárbara", "un ejemplo de buen humor", "rasgos de audacia", las cuales no conmovieron su ruta ni alteraron el hecho de la novedad de su lenguaje. La autenticidad de su discurso musical y la síntesis de toda una nación le otorgaron el respeto incondicional de los músicos.

Chávez tendió un puente a través de las edades, en el cual pudieron confluir los antiguos rasgos estéticos junto con la fuerza y vigor de la música contemporánea en un mundo artístico capaz de abrir paso a las necesidades y expresiones de los que vinieron después.

Obras como la Sinfonía de Antígona, la Sinfonía India, la Quinta Sinfonía para Cuerdas, o la Tocata para instrumentos de percusión, constituyen hitos musicales y estéticos en los que ha marcado la evolución, no sólo de la música mexicana, sino de gran parte de la música moderna.

Quedará siempre entre nosotros la figura ceñuda, obstinada, férrea y paternal del hombre que conformó para bien o para mal, la música mexicana de este siglo.

LISZT EN LA COSTA ORIENTAL DE ESPAÑA

Por ROBERT STEVENSON
(Especial para "Heterofonía")

Por lo menos un año después de la ruptura de Liszt con la Condesa d'Agoult, en la primavera de 1844 (*Correspondencia de Liszt y la Condesa d'Agoult*, II, 342), Lambert Massard —maestro de violín en el Conservatorio de París— les sirvió de intermediario. El 10 de mayo de 1844, convino Liszt en enviarle a Massard 1,000 francos cada cuatro meses, para el sustento y educación escolar de Blandine (Jacques Vier, *Franz Liszt L'artiste—Le Clerc Documents inédits* [París: Les Editions du Cedre, 1950], 158). Mientras tanto Cosima y Daniel permanecerían con la madre de Liszt. Al huir de París, Liszt permaneció el mes de julio en Lyon, el de agosto en Marsella, Tulón, Nîmes, Montpellier y Tolosa. El 15 de septiembre la *Gazette Musicale* anunció su salida de Bordeaux hacia Madrid.

Su gira triunfal a través de España y Portugal durante el otoño y el invierno de 1844-1845 está detallada minuciosamente en mi artículo para el *Musical Quarterly*. "Liszt at Madrid and Lisbon, 1844-1845", el cual termina con el regreso del artista de Lisboa a Gibraltar, desde donde envió una carta a Massard fechada el 6 de marzo de 1845, en la que decía (Vier 66):

Mi viaje está por terminar. Málaga, Granada y Barcelona no me detendrán más de seis semanas. Como por el 15 de abril llegaré seguramente a Marsella.

Proseguía diciéndole que su infelicidad en París lo había ahuyentado hacia España y que había visto un bello país y conocido mucha gente distinguida. Prometía conservarse alejado de París bastante años, pero desearía que su madre y sus hijos lo visitaran en Marsella, o si no allí, en Heidelberg.

Boisselot (Louis Boisselot (1809-1850), hijo del manufacturero de pianos que le proporcionó los instrumentos de concierto para su gira ibérica), leal y simpático joven, me ha acompañado en toda esta gira y le dará todos los detalles cuando vaya a París. Está planeando construir un instrumento de dos teclados, que sin duda será un éxito.

Dos días después Liszt escribió de Málaga [8 de marzo de 1845], intranquilo por no haber recibido aún la Legión de Honor. En caso de fracasar, se consolaría leyendo *Des consolations philosophiae* de Boecio. La última de sus cartas, publicada en el volumen de Vier (pág. 74), lleva la fecha del 27 de abril de 1845, en la que promete que su secretario confidencial Ciabatt [i] enviaría a Massard 1,000 francos antes del fin de semana, para pagar a Madame Bernard por la pensión de Blandine.

¿Qué se ventilaba durante aquellas semanas intermedias? Tras un resuello en Granada, mencionado en su *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*

(Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1881), 229, pasó por lo menos 12 días —de marzo 24 a abril 4— en Valencia, de donde procedió para Barcelona, para llegar allí el 5 de abril.

En 1945 Eduardo Ranch publicó privadamente en Valencia 200 copias de una monografía de 24 páginas, titulada *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*. En los Estados Unidos sólo aparece una copia, mencionada en el *National Union Catalog Pre 1956 Imprints*, 480, 532; pero tal copia no pudo ser localizada en 1978. Ni el Museo Británico [Biblioteca], *General Catalogue of Printed Books Photolithographic edition to 1955* (1963), 198, 574, ni el *Catalogue Général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale* lo pone en su lista. Tampoco *Grove V*, *Riemann*, y *MGG* lo incluyen en sus biografías de Liszt. Como está escrito en español, aun aquellos pocos especialistas en Liszt, que quisieran ahora localizarlo, podrían fácilmente pasar por alto su valor. Para poder colocar su contenido dentro del presente grado de conocimientos científicos sobre Liszt, he aquí una sinopsis:

Desde Alicante Liszt llegó a Valencia por diligencia, probablemente el lunes de pascua de 1845, a las 14.30 horas. Sus compañeros de viaje (los mismos de toda la península) eran su secretario, el cantante Cibatti y Luis Moisselot, antes mencionado como hijo del vendedor de pianos de Marsella que lo proveyó de instrumentos durante su gira ibérica de 1844-1845. El trío se aposentó en la Fonda del Cid, situada en el N^o 5 de la Plaza del Arzobispo que era por aquel entonces la hostelería más lujosa de la ciudad.

El programa de una comedia de Scribe representada en el Teatro Principal aquella noche del 24 de marzo (apertura de la temporada), anunciaba que "el célebre artista Liszt ha sido contratado por la empresa para un concierto en este teatro. Su fama universal nos exime de exaltar su grandeza. El lugar y fecha de este concierto serán anunciados en breve".

El 25 de marzo, la renombrada Giuseppina Brambila (1819-1903), fue la estrella de *Un' Avventura di Scaramuccia*, ópera compuesta por Luigi Ricci (1805-1859) en 1834. El miércoles, 26 de marzo, los programas del teatro anunciaron un evento de gala para el día siguiente en los siguientes términos:

La presencia, en nuestra ciudad, del celebrado Franz Liszt [escrito Liszts cuanta vez aparece] ha despertado un interés general. Lo que ha ocurrido en otras grandes capitales de Europa está por repetirse aquí. Ninguna noticia breve puede hacerles justicia a sus innumerables triunfos por todas partes. Un periódico de Madrid del 20 de marzo reporta desde Lisboa que la Reina María II lo colmó de atenciones. "Noche a noche tocaba en el Palacio Real. Su Majestad lo invistió con el Orden de Cristo, adornada con diamantes. El Primer Ministro del reino portugués, Costa Cabral, frecuentemente lo agasajó mientras estaban en Lisboa y lo mismo nuestro embajador [español] Don Luis González Bravo. La empresa tiene, por tanto, el gran placer de anunciar los siguientes programas para mañana por la noche: 1a. parte. Obertura de *El Pirata* [1827] de Bellini, por toda la orquesta. Obertura de la ópera *Guillermo Tell* [Catálogo de *Grove VI*, 552], por Liszt. Dúo de *La Straniera* de Bellini [1829], cantado por los Sres. Cibatti y Gómez. *Reminiscencias de Norma* [Catálogo, 390], por Liszt.

3a. parte. Obertura de *Semiramide* de Rossini, por la orquesta. Dúo de Cibatti Brambila. Melodías húngaras [catálogo, 242, N^o no especificado], por Liszt. *Gran Galopa cromática* [catálogo, 219].

Precios: palcos primeros 40 reales; segundos, 30; 3os. 20. Asientos centrales de luneta, 6 reales; de atrás, 4; entrada general, 6.

A las 7:30. Programa impreso en Valencia por J. Ferrer de Orga.

Este programa reaparece en el *Diario Mercantil* de Valencia del jueves 27 de marzo (con omisión de precios). Tres días después *El Fénix* del 30 de marzo publicó una crítica exultante, firmada por "La Mosca", quien agotó el vocabulario de los panegíricos. A causa de la sensación sin precedente producida por la actuación de Liszt, su segundo concierto fue anunciado en un programa en el que volvía a verse su nombre mal escrito (Liszts), en letras más grandes y gariboleadas. Sus transcripciones operísticas aparecen de nuevo como las más altas preseas del programa. Los programas que se publicaron para el sábado 29 de mayo en el Teatro Principal (también en el *Diario Mercantil de Valencia*, del 29 de marzo, contenía lo siguiente:

1a. Parte. Obertura de *La muerte de Portici* [1828], por la orquesta. Invitación al Vals de Weber, por Liszt. Dúo de *Lucia de Lammermoor*, cantado por los Sres. Natale y Gómez. Fantasía sobre motivos favoritos de la ópera *La Sonnambula* de Bellini, por Liszt.

2a. Parte. Sinfonía para orquesta completa, por Hipólito Escorihuela, maestro de coros de este teatro. *Reminiscencias de Lucia de Lammermoor*, por Liszt. Cavatina de *Beatrice di Tendra* [1833] cantada por Brambila.

3a. Parte. Obertura de *La Reppresaglia* [Stuntz, 1819], por la orquesta. Dúo de *El Relicario*, cantado por la Sra. Scannavino y el Sr. Natale. Aria de *Torcuato Tasso*, por Brambila. Improvisaciones sobre temas favoritos seleccionados por el público circundante, demostrando así la gratitud de Liszt hacia sus auditores.

Precios: los mismos que para la función precedente.

A las 7:30. Programa impreso por J. Ferrer de Orga.

¿Qué tocó Liszt el 31 de marzo para "demostrar su gratitud hacia su auditorio?"

De acuerdo con la Crítica teatral de *El Fénix* del 6 de abril:

"Liszt tomó parte en la función en obsequio de la prima donna, arrebatando, como siempre, a la concurrencia y haciendo, entre mil prodigios, el de improvisar unas magníficas variaciones sobre un tema puramente valenciano, cual es la tocata usual del *tabalet* y la *consaina*. La "puramente valenciana" Danza de los Enanos, sobre la que improvisó Liszt "magníficas variaciones" es la primera de los dos ejemplos que aparecen en sucesión abajo. De acuerdo con Benito Busó (en lo concerniente a Busó, véase *La Música en Valencia* de José Ruiz de Lihory, barón de Alshali [Valencia: Domenech, 1903], 199-200). El otro tema de un sabor mucho más andaluz que le fue dado a Liszt por el violinista de la orquesta, José Vidal Casanova, fue el segundo de los dos ejemplos musicales siguientes.

Liszt pidió al organista Pérez Gascón que le diese un motivo de fuga con su contramotivo; después de algunos segundos de reflexión, se sentó al piano [que le fue facilitado por el constructor D. Pedro Gómez] e improvisó una fuga admirable. Muy emocionado, Pérez Gascón abrazó al maestro; mi compañero [Escorihuela] y yo permanecemos sentados sin pronunciar palabra, tan grande era nuestro éxtasis.

El martes, 1º de abril, Liszt correspondió aquella visita con otra suya a la catedral. Después de las vísperas (también de acuerdo con Busó):

Esperábamos acapararlo para nosotros solos; pero no: todos los canónigos permanecieron en sus sitials, con respetuoso silencio. El sol de la tarde todavía jugaba a través de los vitrales de la catedral, iluminando los dorados adornos del altar. Liszt se sentó junto a mí, escuchando con atención una fuga que Pérez Gascón tocaba en el órgano. Al terminar éste Liszt se dirigió rápidamente al órgano y abrazó y besó con fervor las manos de Pérez Gascón —manos pequeñas, sí, pero aptas para tocar música maravillosa. En seguida, Liszt quiso tocar él mismo en el órgano. Cuando terminó, los canónigos podían apenas contener su aplauso.

El miércoles 2 de abril, Liszt visitó a un importante oficial civil —el Procurador de los Tribunales, Antonio Ayala, quien vivía con su esposa Vicenta Vidal en la calle de Crépsins, Nº 4. En el primero de los conciertos de Liszt, Ayala se había emocionado palpablemente al escuchar la Obertura de *Guillermo Tell*, ejecutada por el artista. En esta ocasión Liszt volvió a encantarle al tocar la *Serenata* de Schubert. En mayo de 1872 el recuerdo de este acontecimiento vivía latentemente en la memoria de Ayala como un perfume, cuando escribió una carta a Francisco Asenjo Barbieri con las siguientes remembranzas:

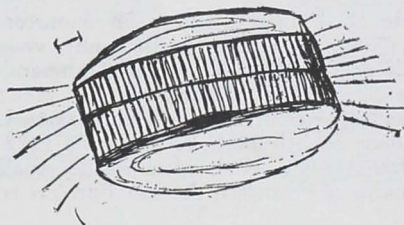
Un amigo mútuo lo llevó a nuestra casa el 2 de abril que era día de su santo: San Francisco de Paula. A la vera de mi lecho, donde yacía yo postrado, fue colocado un gran piano de las más dulces sonoridades. ¿Qué tocó el artista? La celestial *Serenata* de Schubert. No puedo describir mi emoción. Su manera de tocar me resucitó, me restituyó, a mí mismo, me devolvió la salud. Me dio un abrazo antes de abandonar mi casa, como un ángel de la resurrección.

El 4 de abril Liszt tomó la diligencia en Valencia para dirigirse a Barcelona. Al día siguiente llegó a la capital de Catalonia, listo para nuevos triunfos.

Cartas

Mi siempre estimada amiga y compañera: Ayer, cuando nos vimos en el Conservatorio de Música, me dijiste que lamentabas no haber podido asistir a mi concierto de órgano el jueves pasado, correspondiente al 5º Festival de Música Hispano-Mexicana ("El Órgano en la Música Contemporánea"), del cual escuchaste buenos comentarios. Esto me dio mucho gusto y aliento para proseguir adelante. A la vez te prometí hacer una breve reseña del concierto para tu muy prestigiada revista "Heterofonía" que tú diriges y es única en México. Por lo que pasó y como te platicué ese día vi un OVNI momentos antes de estrenar mi obra "Música, energía para un OVNI. Adjunto una somera descripción del hecho, y quedo de ti atentamente,

Felipe Ramírez Ramírez
Corina 117 E-2. Coyoacán 21, D. F.



"OVNI EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA"

Por FELIPE RAMIREZ RAMIREZ

Llegaba yo al Conservatorio, procedente de mi barrio Coyoacán, a las 19.55 hs. del jueves 30 de noviembre de 1978, para tocar en el aula máxima "Silvestre Revueltas", a las 20.30 hs., el programa correspondiente al V Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, donde expondría la música actual para órgano de compositores de ambos países. De *Ramón Barce* "Variaciones para Órgano"; de *José Soler* "El misterioso jardín de las rosas"; de *Carles Guinovart* "El Beso de Judas" tres compositores españoles influidos por Krenek y Messiaen. De compositores mexicanos, Carmen J. Saucedo, con su obra "Apolo XI", dodecafónico y aleatorio. "Imaginario", de Manuel Enríquez, dedicado a mí y en el cual se debe manejar muy bien la registración del órgano, así como ser experto en improvisación. Esta obra la estrené con motivo de la restauración del gran órgano de la Catedral de Puebla, el año de 1973; y mi propia "Música, energía para un OVNI".

Llegué, pues, al plantel y después de estacionarme dentro del Conservatorio, al salir de mi automóvil, algo me hizo volver los ojos al cielo. En ese mismo instante vi la majestuosidad de un OVNI, o platillo volador, despla-

zándose sobre nuestro Conservatorio, a una altura relativamente muy baja. La perspectiva que me ofrecía en ese momento me hacía pensar que sobrevolaba las esculturas del frontis del Conservatorio, girando sobre sí mismo con bastante lentitud, a la vez que describía una elíptica rumbo a Tacuba, volando sin producir ningún ruido, o sonido aparente. Daba la sensación de liviandad, pese a su tonelaje que debe haber sido considerable, dada su magnitud que podía apreciarse, gracias a que volaba no más alto que un Jet-Jumbo, cuando te faltan unos segundos para tomar rumbo. A esa altura me fue posible calcular su diámetro con relación a un JET-JUMBO que, según dicen, tiene 43 metros de longitud. Al OVNI le calculé una longitud como de trece Jets-Jumbo, o sea entre 400 y 500 metros. Era imponente y hermoso, redondo, como dos cazuelas de barro unidas por el borde de un círculo mayor. Por debajo se veía de color ceniza. A la altura de su cinturón, o parte media, era bastante grueso, es decir, tenía bastante altura: unos treinta metros como mínimo. Ahí pude observar ventanas como de dos pisos, una tras otra en rededor, angostas, pero largas hacia arriba, de las que emanaban luces en abundancia: una luz blanca, un poco anaranjada.—De inmediato llamé a un ex-alumno que se hallaba estacionado en la calle de ampos Eliseos. Se llama C. Corales. Le pregunté si había visto algo y me contestó que desde hacía rato lo había percibido, pero creía que era un avión. Entonces lo contemplamos ambos durante un minuto y medio, poco más o menos.

Emocionado, se lo comuniqué a Carlos Cruz Castro, compositor hispano y uno de los coordinadores del Festival. Este se lo dijo a Manuel Enriquez y a otros amigos que llegaban para escuchar el concierto.

... Momentos después estrenaba yo mi obra titulada "MUSICA, ENERGIA PARA UN OVNI"...

Por los aplausos que me brindó el público comprendí que mi obra había tenido éxito... En ella expongo diferentes acústicas del espacio, a través del sonido y de frecuencias exactas, logradas por medio de los diferentes registros del órgano y la longitud de sus flautas, con sus mixturas, lengüetas y flautas labiales. La escritura de la partitura es gráfica, glífica y matemática. Su contenido filosófico es la unidad, es el individuo, es el universo.

La energía, la música y el OVNI habían producido el milagro: nos habían hechizado...

Después del concierto, los amigos nos fuimos a cenar. Entre broma y broma me decían ellos, como es costumbre: "Estás loco de remate", "ya andas viendo visiones"; "¿eres un ser extraterrestre? etc. Pero menuda sorpresa se llevaron el día siguiente, al darse cuenta de que no era yo el único loco, porque miles de capitalinos habían visto el OVNI por el rumbo de Satélite y Azcapzalco, tal como lo reportaron el diario "El Sol de México" y el vespertino "Ovaciones" (2a. edición). En este último periódico, Matarili Lirilón informó en su popular columna acerca de los innumerables capitalinos que llamaron a la Redacción, por haber contemplado el super OVNI.

Así, mis colegas y amigos me restituyeron, por lo menos, mi normalidad.

Felipe Ramirez Ramirez, uno de los más distinguidos organistas de México, compositor, maestro en el Conservatorio, gran improvisador en su instrumento, persona de inmutable conciencia y seriedad, se graduó en Alemania, donde estudió y enseñó un buen número de años. Pese a mi escepticismo habitual, no pude poner en duda, ni por un momento, la extraordinaria experiencia que relata en estas páginas. E.P.

Archivo General de Indias "Guatemala 956" - un Legajo Musical

Por ALFRED E. LEMMON*

Entre la famosa catedral y el Alcázar de Sevilla se halla el hermoso palacio de típico estilo herreriano en el que se aloja el Archivo General de Indias. Inaugurado el catorce de agosto de 1598, este edificio contiene una de las más importantes colecciones de documentos para la historia del Nuevo Mundo. Existen muchos archivos que pertenecen a la historia de un país —pero aquél pertenece a todo el Nuevo Mundo hispánico.¹ Dentro de la colección se hallan documentos sobre casi todos los aspectos de la vida del Nuevo Mundo.

De seguro la música cuenta entre los tópicos que los varios legajos iluminan. Hay ilustraciones de los indios moxos tocando instrumentos musicales² así como de los bailarines y acróbatas de Ceilán³. Los ejemplos musicales sobreviven en la colección⁴ así como los registros de libros de música que fueron mandados al Nuevo Mundo.⁵ Samuel Claro Valdés ha demostrado eficazmente la utilidad de los documentos de la *contratación* en "José A. Campderras (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile."⁶

Este documento de interés sirve para ilustrar el tipo de información que se puede ganar del Archivo General de Indias. Se intitula "Cuentas de la fábrica espiritual de la Santa Yglesia de Guatemala desde 1782 a 1797." Está clasificado *Guatemala 956*. *Guatemala* indica la Audiencia a la que pertenece y el 956 indica el número del legajo. Otras Audiencias incluyen Santo Domingo, México, Guadalajara, las Filipinas, Panamá, Lima, Cuzco Santa Fe, Charcas, Buenos Aires, Quito, Chile y Caracas.⁷ Mientras otras divisiones del Archivo abarcan la Justicia,⁸ la Casa de Contratación de las Indias⁹ y el Patronato Real, etc.¹⁰ Sin embargo, el tópico presente: Guatemala 956, también contiene las finanzas de la fábrica material. La fábrica material se refiere a los pagos relacionados con la verdadera construcción física de la catedral y lo espiritual se refiere a los costos relacionados con las ceremonias religiosas que tuvieron lugar en la catedral.

Para cada año, desde 1782 hasta 1797, hay dos anotaciones de seis meses cada una, que consignan los gastos ordinarios relacionados con la música. He aquí un ejemplo:

Mas quatrocientos cinquenta y nueve pesos quatro reales que en virtud de Libranza de veinte y cinco de Junio pagué el Maestro de Capilla, y demás músicos por sus salarios de seis meses cumplidos en San Juan del presente de que dieron recivo a foxas 6 buelta. Y aunque en dicha libranza bienen quinientos ochenta, y quatro pesos quatro reales se revajan de ella cinquenta pesos que en cada tercio deba el maestro de Capilla a cuenta de lo que deve, y setenta, y cinco pesos que para la misma razón deba el organista José Thomas Guzmán.¹¹

Por tales medios es posible trazar la cantidad de dinero gastado para la música en cada periodo. Según este documento la más grande cantidad pagada de gasto ordinario por un periodo de seis meses de la música catedralicia, ocurrió en 1790 cuando:

Mas un mil veinte y tres pesos uno y un real, que por libranza de 22 de diz. pagué el Maestro de Capilla Rafael Castellanos, y demas Musicos del Coro por sus sueldos de seis meses cumplidos en fin del mismo, como consta a foxas 48.¹²

Hay veinte y nueve anotaciones de este tipo.¹³

Estas anotaciones también proveen las noticias de cuando ocurrían los cambios de maestros de capilla. Por ejemplo, en la segunda anotación para 1792 se lee:

Mas ocho cientos noventa y dos pesos quatro reales que en virtud de libranza de 23 de Junio pagué al Maestro de Capilla interino, y demas Musicos de Coro por sus rentas de seis meses cumplidos en fin de dicho Junio, como consta a foxas 19.¹⁴

Aunque las anotaciones de gastos ordinarios no revelan el nombre de maestro interino, se encuentra una pista en anotaciones de gastos extraordinarios, como:

Mas beinte y cinco pesos que por Decreto de 19 de Diciembre entregue a Miguel Pontaza, Maestro de Capilla por gratificación, que a esta se le mandó dar por la asistencia que dió en la Santa Yglesia, los días que estubo en ella. Nra. Señora de la Concepción del Coro de San Francisco y a la prosección de Rogación que se le hizo, como consta a foxas 59.¹⁵

Otra noticia que ilumina la actividad musical de la Catedral está fechada en 1782:

Mas veinte y cinco pesos que por dato de veinte y tres de agosto entregue a el Maestro de Capilla Rafael Castellanos por la asistencia que dio con ella a la bendición de la primer Piedra que se puso en la Nueva Cathedral que se esta travahando, como consta a foxas 4 y su buelta.¹⁶

Las noticias biográficas de Rafael Antonio Castellanos contienen una anotación fechada en 1784:

Mas cien pesos que para libranza de 10 de Marzo entregue al Maestro de Capilla, Rafael Antonio Castellanos, y se le mandaron dar por via dexterida de costa por subbenir a la curación de la enfermedad dilatada que padece como consta a foxas 2.¹⁷

Otras tratan de la compra de un nuevo instrumento musical por parte de Castellanos en 1785:

Primeramente doy en data quarenta y cinco pesos que por decreto de 1º de febrero entregue al Maestro de Capilla Rafael Castellanos para la compra de un Baxon para la Capilla de Música de esta Santa Yglesia de que dió recibo, y consta a foxas 1ª del guaderno numero 2, de comprovantes que compana a esta cuenta.¹⁸

En 1792 aparece la siguiente anotación:

Mas setenta y dos pesos que según libranza de 22 de diciembre, que está a foxas 34 pagué a Micaela Castellanos hermana del finado Maes-

tro de Capilla Rafael Antonio Castellanos, los mismos que por el Venerable Señor Dean y Cavildo se le asignaron a seis pesos en cada mes, a contar desde Enero de 1792, por el tiempo de su vida, en calidad de limosna, o gratificación, compensativa del Leyado, que en libros, papeles e instrumentos de música, apresiados en mas de mil pesos dexo a la misma capilla el sitado Maestro Rafael.¹⁹

Se le pagaron a Micaela Castellanos 72 pesos en 1973 (Foja 273r), en 794 (foja 299r), 1795 (foja 321v), 1796 (foja 345r).²⁰

También se presentan los testimonios de celebraciones de festividades, como la del Año Nuevo, en la anotación siguiente de 1783:

Primeramente pongo en Data diez y ocho pesos siete reales que en virtud de libranza de quatro de Enero entregue a Bachiller Don Manuel Salguero para pagar la música del Jubileo de año nuevo que celebra esta Santa Iglesia como consta a foxas 7r del quaderno numero cinco que acompaña esta cuenta.²¹

Se repite la misma para 1784 (66v), 1785 (90v), 1794 (293v), 1795 (317v), 1796 (341v) y 1797 (368v). Una noticia de interés especial es el costo de la conmemoración de la muerte de Carlos III en 1789 que montó a 1.612 pesos y 6.5 reales.²² Hay que tener presente que la música tocada en la catedral para las celebraciones de la coronación y de la muerte de Carlos III sobrevive en el magnifico Archivo Musical.²³

En "Guatemala 956" aparece obviamente la importancia del Archivo General de Indias como una fuente de hechos para el musicólogo interesado en el Nuevo Mundo. Además del gran número de documentos guardados y bien cuidados en el Archivo General de Indias hay otros servicios como los de microfilm y fotografía para los escolares. Solamente con el examen completo de tales depósitos europeos de materias archivadas se salva la historia entera de la música colonial de las Américas.

Notas

* Becado por la Fundación Matilda Geddings Gray.

1 José María de la Peña y Cámara, **Archivo General de Indias de Sevilla: Guía del Visitante** (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958), 67-69. Aquí citado como Peña y Cámara, **Archivo**. Para más información sobre esto véase: Cristóbal Bermúdez de Plata, **El Archivo General de Indias de Sevilla**, (Madrid: 1951).

José Torres Revellón, **El Archivo General de Indias de Sevilla. Historia y clasificación de sus fondos**, (Buenos Aires: 1929).

También hay guías conducentes a las diversas ramas del Archivo: Por ejemplo: Cristóbal Bermúdez de Plata, **Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII, XVIII**, 3 tomos, (Sevilla: 1940-46).

Índice de los documentos de la Nueva España existentes en el Archivo de Indias de Sevilla, editado por Genaro Estrada, 4 tomos, (México: 1928-31).

2 **Mapas y Planos**, Estampas 200 y 201.

3 Baile al uso del País de que se trata en las casas del comandante y oficiales de la Fragata del Rey "La Deseada" en obsequio del Bragmani Emisario del Nabab Hyder Ali Bahader, desde las 7 de la noche hasta el amanecer de los días 30 de Noviembre, 1º y 8 de Diciembre de 1776. Mapas y Planos, Filipinas, 90.

La ortografía y la sintaxis se conservan como en los originales.

- 4 Francisco Semo, Marcelino Ycho, Juan Jose Nosa, "Nuestra Reyna Senora Maria Luisa de Borbon," Documentos Escogidos, Legajo 1, No. 167 y No. 168. Vease: Humberto Vázquez Machicado y Hugo Patiño Torres, "Un códice cultural del Siglo XVII," *Historia*, IV/14 (Octubre-diciembre, 1958), 65-107. Robert M. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, (Berkeley: University of California, 1968), 123. Alfred E. Lemmon, "Un fondo musical en el extranjero", *Heterofonia*, XI/3, (Mayo-junio, 1978), 26 y 44.
- 5 Irving Leonard, "On the Mexican Boook Trade, 1683," *The Hispanic American Historical Review*, XXVII, (August, 1947), 420 y 424).
 José Torre Revello, "Algunos Libros de Música traídos a América en el siglo XVI," *Boletín Interamericano de Música*, I, (Noviembre, 1957), 13.
 Lota M. Spell, "Music in the Cathedral of Mexico," *Hispanic American Historical Review*, XXVI, (August, 1946), 293-310.
- 6 *Anuario Musical*, XXV, (1975), 123-134.
- 7 Peña y Cámara, *Archivo*, 99-115.
- 8 *Ibid.*, 93-96.
- 9 *Ibid.*, 89-92.
- 10 *Ibid.*, 82-89.
- 11 Guatemala 956, foja 9v.
- 12 *Ibid.*, foja 212r.
- 13 Año 1782, foja 9v, cuenta 459 pesos 4 reales; año 1782, foja 11v, cuenta 414 pesos 4 reales. Año 1783, foja 35v-36r, cuenta 535 pesos 4 reales; 1783, foja 37v, cuenta 646 pesos 6 reales. Año 1784, foja 58r, cuenta 720 pesos 0 reales; año 1784, foja 60r, cuenta 640 pesos 1 real. Año 1786, foja 111v, cuenta 823 pesos 5 reales; año 1786, foja 113rv, cuenta 824 pesos 42 reales. Año 1787, foja 140v, cuenta 877 pesos 3 reales, año 1787, foja 143v, cuenta 934 pesos 5 reales. Año 1788, foja 163v, cuenta 931 pesos; año 1788, foja 165v, cuenta 948 pesos 7 1/2 reales. Año 1789, foja 187-188r, cuenta 924 pesos 1 real; año 1789, foja 191rv, cuenta 916 pesos 4 reales. Año 1790, foja 209r, cuenta 954 pesos 4 reales; año 1790, foja 212r, cuenta 1023 pesos 1 real. Año 1791, foja 230r, cuenta 1012 pesos 6 1/2 reales, año 1791, foja 233v, cuenta 965 pesos 5 1/2 reales. Año 1792, foja 253r, cuenta 892 pesos 4 reales; año 1792, foja 254rv, cuenta 963 pesos 6 1/2 reales. Año 1793, foja 273v, cuenta 948 pesos 4 reales; año 1793, foja 275r, cuenta 953 pesos 5 reales. Año 1794, foja 296r, 977 pesos 6 reales, año 1794, foja 298r, cuenta 943 pesos 4 reales. Año 1795, foja 319v, cuenta 956 pesos, año 1795, foja 320v, cuenta 973 pesos 2 reales. Año 1796, foja 343v, cuenta 950 pesos 6 reales, año 1796, foja 345v, cuenta 925 pesos 2 reales. Año 1797, foja 365r, cuenta 985 pesos 4 reales, año 1797, foja 366r, cuenta 917 pesos 7 1/2 reales.
- 14 Foja 254rv.
- 15 Fojas 302v-303r.
- 16 Fojas 14rv.
- 17 Fojas 63rv.
- 18 Foja 86r.
- 19 Fojas 254rv.
- 20 José Saenz Poggio, *La Historia de la música Guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año de 1877*. (Guatemala: Imprenta de la Aurora, 1878), p. 21. (Sobre Castellanos) ... en su muerte, acaecida en julio de 1791, legó a la Catedral todos los papeles de música de su pertenencia; unos que había comprado con dinero propio, y otros que eran parte de su inteligencia, cuyo valor total ascendió a mas de 800 pesos.
- 21 Foja 43r.
- 22 Fojas 182rv.
- 23 Rafael Antonio Castellanos, "Responso a quatro subvenite con violines, flautas, oboes y trompas" (Para las exequias funerales que se le hicieron en esta Sta. Metropolitana en esta Nueva Ciudad de la Assumpción a Nuestro Católico Monarca Don Carlos Tercero. Joseph Coll, *Levanten Pendones*, "Villancico a 4, con violines y trompas — se cantó en la Coronación de Nuestro Rey Don Carlos 3".
 El autor está terminando su edición de estas composiciones.

CON VLADIMIR USSACHEVSKY EN NUEVA YORK

ESPERANZA PULIDO

El compositor Vladimir Ussachevsky (de ascendencia rusa, nacido en Manchuria) es uno de los mayores adalides de la música electrónica. Como compositor fue alumno de Otto Luening. Desde 1947 enseña en Columbia University y desde 1959 dirige el Columbia-Princeton Electronic Music Center, donde conversé con él. No es desconocido en México, ni en otros países de la América Latina. Antes de 1951 su música era posromántica, pero desde 1951 comenzó a preocuparse por los timbres sonoros individuales y las transformaciones electrónicas y a producir "moldes conoros altamente fragmentados y rítmicamente complejos". Como Alida Vázquez ha estudiado con Ussachevsky, quien la aprecia grandemente, me acompañó a la entrevista procurada por ella misma y me pidió llegar un poco antes de la hora citada, para poder mostrarme el vasto y complejo laboratorio electrónico de la Columbia, que los alumnos de composición tienen a su disposición. Alida ha compuesto allí sus obras electrónicas y trae en su portafolio una llave privada que le permite el acceso al lugar mientras no esté ocupado por alguien. El compositor y maestro Ussachevsky ha conservado esa bonhomía de los antiguos rusos. Fue un placer conocerlo y hablar con él. Tiene como colaboradores a Pril Smiley y Alice Shield.

—¿Cómo ve usted el futuro de la música electrónica?

—Esta es una pregunta muy amplia. El futuro de la música electrónica no puede concebirse claramente. Déjeme decirle algo: hay mucha música electrónica de mala calidad. Música hecha casi por accidente. Música hecha en laboratorios electrónicos. En este país hay pequeños laboratorios electrónicos, con sintetizadores, hasta en las escuelas secundarias. Así, los estudiantes aprenden a usarlos desde muy temprana edad, aunque carezcan de conocimientos musicales. Claro está que no va uno a componer como los grandes compositores, pero debe por lo menos conocer las reglas en que se basaron éstos para su trabajo. Tampoco creo en el tradicionalismo, sino en la obligación de saber de dónde partió la línea. Soy muy optimista y creo que sí hay un gran futuro para la música electrónica. El piano, por ejemplo comenzó a evolucionar en el siglo XIX. (Hablo, naturalmente, de la literatura del piano) puesto que el instrumento comenzó a desarrollarse desde mucho antes... Hubo malos compositores, pero, a pesar de esto, sobrevive la música buena para piano, la que valía la pena. Y sobreviven Beethoven y Mozart y muchos más. Por tal motivo, podemos tener f en el futuro de la música electrónica.

—En México los compositores jóvenes y los estudiantes de composición prefieren la música aleatoria a la electrónica.

—Es porque esta última es mucho más difícil, si se realiza conscientemente y no en forma improvisada. Recuerdo que Cage me contó algo acerca de uno de sus viajes por México. Pese a que sus obras estaban basadas en los astros, o tenían otras fuentes, cuando sus partituras no llegaban a tiempo donde tenía que actuar, él se veía obligado a improvisar. Le parecía muy extraño que el público no percibiera una gran diferencia entre la música programada y la aleatoria. He asistido a muchos conciertos en Nueva York y en diversos festivales donde se ejecutaban cantidades grandes de música improvisada pienso, como usted, que la música aleatoria no tiene grandes probabilidades de sobrevivencia. En cambio sí los siento para la música electrónica. De todas maneras, soy un optimista. (*En su artículo "La Música en cintas magnetofónicas en los Estados Unidos" (Revue Musicale, 1957) Ussachevsky citó los siguientes conceptos de Luening: "Percibo una música que abarque lo primitivo y lo refinado: el Occidente y el Oriente, y que le entregue al mundo una renovación del espíritu. Es indispensable que una tal aventura sobre este nuevo terreno se realice sobriamente y con un sentido agudo de responsabilidad. Debo decir con igual énfasis que habrá múltiples vías para realizarlo". [Citado por Claude Samuel en "Panorama de l'Art Musical Contemporain", Gallimard 1962, Paris, Pág. 628]*).

—¿Es usted miembro de la publicación "Perspectives on New Music"?

—Sí. Nada puede compararse a este tipo de valores; pero nos sentimos acusados de ser demasiado estrictos.

—¿Sé que usted realiza sus obras por medio de mezclas de diversos sonidos. ¿Cuál es el proceso de esta forma de trabajo?

—No soy un puritano. No creo que la música deba conservarse aislada en diferentes dominios, sin recurrir a otros elementos. En los medios electrónicos se me ha acusado de valerme de medios no ortodoxos para mis fines, como por ejemplo, a usar una pelotita de ping-pong que al ponerse en contacto con ciertos elementos de los aparatos produce efectos muy especiales. No soy el único que trabaja con tales elementos. Aun ciertos puritanos lo han realizado en Nueva York cuando, al mezclar, o cortar sus cintas obtienen algo creativo y no solamente sonidos *per se*.

—Quisiera saber algo de sus colaboraciones con Luening. Sé que la primera fue "Poema en Ciclos y Campanas", de la que me gusta hasta el título".

—Las "Variaciones Rapsódicas para Cinta y Orquesta" no las realizamos en la forma tradicional. Cada uno de nosotros hacía una variación y en seguida las uníamos. Lo importante y más laborioso fue el principio y el fin.

—¿Cuántas posibilidades habrá para la manipulación del sonido?

—Infinitas, pero sumamente laboriosas. Para realizar una pieza de cuatro minutos de duración, por ejemplo, he elaborado por lo menos cien rollos que tengo clasificados. Así puedo siempre saber cómo formé el primer sonido y cómo lo transformé. Esto es muy importante para estar un consciente de cómo consiguió el sonido original y qué se está "tramando" (las comillas son mías, con él. En general no uso los sonidos sino tras de someterlos a diversos procesos de transformaciones (para esto cuenta Ussachevsky con un equipo de gente profesional y alumnos suyos muy bien preparados).

—¿Cómo se usa la música electrónica en MUSIC MEDIA?

—Se ha experimentado mucho en este terreno, pero todavía no se han logrado resultados verdaderamente positivos. La TV, el Cine y aun la Danza la han acogido sin mayores consecuencias. Pril Smiley y yo recibimos de la Televisión el encargo de música electrónica para un programa muy importante, relacionado con una proyección del cuerpo humano, en la que se aproximaron bastante a lo que realmente es el organismo vital. Ambos elaboramos sonidos muy representativos de lo que deseábamos expresar. Pero al proyectarse el programa, el locutor entró de lleno con sus explicaciones en forma tan avasallante, que el efecto de la música se diluyó en la nada; sin embargo, yo he hecho escuchar esta música aisladamente con resultados muy alentadores para lo que realmente puede hacerse en MUSIC MEDIA con la música electrónica.

—¿Y en el Cine?

—Me ha desilusionado la forma como se usó la música electrónica en la última película que vi: gran orquesta con sonidos amplificadas que nada tenía que ver con un proceso musical realmente creativo.

—Sé que usted ha hecho la música para varios programas de Radio, TV y películas, como "Nosotros", (1971), "Sin Salida", (1962), "Línea de apogeo" —película de Lloyd Williams— (1968), "Dos imágenes de una pieza en computador" documental de (1969), etc.

—Y pienso que no me importa qué medios electrónicos uso para producir mi música. Mientras más viejo me hago más comprendo la necesidad de hacer mis cosas en la forma más expedita posible y buscar ingeniosamente lo que realmente necesito.

CON GRETE SULTAN EN NUEVA YORK

ESPERANZA PULIDO

Esta destacadísima pianista europeo-norteamericana a quien conocí en México cuando vino a tocar algunos Estudios de Cage (1976), y a quien más tarde (el mismo año) pude visitar en Nueva York, donde radica, tuvo la gentileza de concederme una entrevista el pasado mes de julio en la inmensa urbe neoyorkina.

E.P.—Me complace mucho volverla a ver y le ruego disculpar la molestia que le doy con este interrogatorio que espero no sea demasiado pesado para usted. ¿Qué ha hecho la eminente pianista de música contemporánea en los últimos meses?

G.S.—He seguido ocupada con la música de John Cage. Dentro de dos semanas comenzaré a grabar dos libros de sus Estudios, los que sigo preparando ahora. Acabo de regresar de Europa, donde hice una gira con Cage y el violinista Paul Zukofsky.

—¿En cuantos países actuaron?

—En Inglaterra (Queen Elizabeth Hall de Londres), Holanda, Suiza, Alemania, Polonia, Italia —parte dentro de festivales de música contemporánea.

—*Ahora bien, en el campo de la música tradicional, ¿forma usted sus programas de acuerdo con la clase de público que la escucha?*

—Normalmente no. Nunca hago distinciones entre auditorios, sean los que fuesen; pero hay ocasiones en que tiene uno que acceder a tocar los programas que le pidan, como cuando toqué para la Cruz Roja uno mixto. En otra ocasión se me pidió un recital de obras de Schubert y Schoenberg.

—*¿Schubert y Schoenberg? Parece que era un auditorio bastante refinado. Yo no he tenido el placer de escucharle a usted música tradicional, pero John Cage nos dijo en México que Grete Sultan era una excepcional intérprete de Bach (se refirió especialmente a las Variaciones Goldberg). Puesto que hablamos del padre de todos los compositores ¿cómo cree usted que debe ser interpretado en el piano?*

—Es muy difícil para mí contestar a esta pregunta (pero después de reflexionar un momento prosiguió). He tocado el órgano y el clavicémbalo para mi propio placer; pero soy una pianista. Creo que en el piano se puede dar más énfasis a la conducción de las voces polifónicas que en el clavicémbalo.

—*Estoy totalmente de acuerdo con usted.*

—Y me gusta mucho tocar esa música horizontal y las diferentes formas de conducción lineal.

—*Me parece que Bach es uno de los compositores barrocos más difíciles de ejecutar ¿no lo cree usted así?*

—No estoy segura, ¿quién puede decir cómo se debe realmente ejecutar? Uno puede solamente hacerlo de la manera como lo sienta y comprenda. Creo que para mí sería más fácil tocar obras de Bach que obras de Haendel.

—*¿Por qué?*

—Puede ser porque he tocado muchas más obras de Bach que suites y chaconas de Haendel.

—*¿Y qué problemas mayores encuentra usted en este último?*

—Con Haendel el intérprete tiene que ser muy ducho en ornamentación y aun en improvisación, mientras que Bach dejó escrito lo que quería.

—*Hay ciertamente más tradición en la ejecución de Bach, porque Forkel fue un amigo de sus hijos y dejó en un libro lo que le contaban éstos de su padre. Entre los pianistas del próximo pasado había un limitado número que anhelaron ajustarse a los requerimientos de los instrumentos de Bach en cuanto fuese posible. Me parece que algunos de los más notables fueron Gieseking y Clara Haskill, ¿no lo cree usted así?*

Lo siento, pero a Clara Haskill sólo la conocí por grabaciones suyas (y nunca le escuché nada de Bach). A Gieseking sí lo escuché tocando Bach, pero creo que él se preocupaba más por el color sonoro, a la manera de la música impresionista, y esto no me parecía bien.

—*Me encantaba que ninguno de los dos usara el pedal de resonancia. Hay pianistas que usan mucho ese pedal cuando tocan música de Bach.*

—Yo nunca lo haría.

—*Ya me lo imaginaba, siendo usted la refinada pianista que es.*

—*Por mis amigas Nelly Alva y Alida Vázquez, que estudian o han estudiado con usted, sé lo que significa como maestra. ¿Qué demanda usted principalmente de sus alumnos talentosos?*

—No hago distintos entre los talentos y los que no lo son. No puedo evitarlo. Cuando comienzo a trabajar con un alumno me preocupa guiarlo y conseguir que obtenga una idea y una visión muy claras de lo que va a estudiar, sin descuidar el más mínimo detalle, ni dejar absolutamente nada inconcluso.

—*Resalta su amor por la enseñanza.*

—Sí, me entrego a ella sin reservas, pero debe ser moderadamente. Y que no me tome todo mi tiempo. Yo también quiero tocar (su risa es contagiosa).

—*Y qué bueno que así sea, para provecho de la literatura pianística que interpreta usted tan admirablemente. Nelly y Alida me han dicho que es usted en extremo minuciosa para su trabajo propio y el de sus discípulos. Como Nelly me ha brindado su generosa hospitalidad, la oigo estudiar y la encuentro muy adelantada y llena de optimismo. Alida está absorta por la composición y no tiene el tiempo que requiere el pianista. A ella no la he escuchado.*

—Cuando llegó aquí Nelly no tenía idea de lo que hacía, pero es una buena trabajadora.

—*La vez pasada que estuve en casa de usted le prometí hacer lo posible al regresar a México, para que fuera usted a tocar y deleitarnos allá, pero no tuve éxito en mis gestiones. Ojalá que en el futuro corra con mejor suerte.*

—Me gustaría mucho tocar en México.



Eduardo Angulo

Con ESPERANZA PULIDO

En el número pasado de esta revista fue entrevistado Emilio Angulo, el pianista de los dos hermanos que tan brillantes carreras están llevando a cabo en Austria y Holanda respectivamente. Ahora conversamos con Eduardo, el

violinista y compositor. Tiene 23 años y hace tres se graduó en el Conservatorio Real de La Haya con los más altos honores que concede esa institución a quienes terminan sus estudios en su seno.

—¿Cuántos años has vivido en Holanda, Lalo?

—Tres y medio fijos y el resto yendo y viniendo.

—¿Por qué escogiste a Holanda como becario?

—Desde chico fui un admirador del arte holandés (sobre todo de su pintura).

—¿Fue esa tu primera salida de México?

—No. Posiblemente recuerde usted que en 1972 gané un concurso para tocar con la orquesta itinerante de jóvenes en los Estados Unidos. Se trataba de un concierto en el Carnegie Hall, bajo la dirección de Morton Gould (Louis Campiglio también dirigía el conjunto). Eran todos muchachos norteamericanos. Solamente había un europeo y un mexicano (yo). En aquella ocasión estrenamos unos *Espirituales* de Gould y tocamos *La Resurrección* de Mahler y el *Concierto de Bartok para Orquesta*. La gira duró 22 días.

—Un año más tarde volviste a tomar parte en esa orquesta, ¿no es así?

—Sí, entonces había muchachos de todo el mundo y tocamos bajo la dirección de por lo menos diez directores prestigiosos. Fue una convivencia inolvidable y valiosísima entre nosotros y todavía sigo manteniendo amistad con muchos de aquellos compañeros. Esta segunda gira duró dos meses.

—¿Cómo te enteraste de las becas holandesas?

—Al regresar a México vi el anuncio en la cartelera del Conservatorio. Estoy seguro que de no haber sido por mi gran admiración por la pintura flamenca, quizá me hubiera dejado indiferente la generosa oferta del gobierno holandés. ¡Qué afortunado fui en mi decisión! Era el año de 1973 cuando ingresé al Conservatorio Real de La Haya. Holanda y los holandeses me subyugaron.

—¿Ya te habías recibido en el Conservatorio de México?

—Lo realicé 15 días antes de salir. Pero debo poner gran énfasis en mis estudios de aquí y en el único maestro con quien inicié y terminé mis estudios de violín: el maestro Vladimir Vulman, quien fue para mí un segundo padre, además del más estricto, cuidado y extraordinario guía. Debo decirle que cuando me escucharon en La Haya por primera vez se admiraron de que hubiera en México una "escuela de violín" tan buena. Pues se trataba nada menos que de la escuela rusa, una de las mejores del mundo en terrenos del violín. Realmente no tengo palabras para expresar lo que le debo al maestro Vulman, a quien lloraré toda mi vida. Cuando supe de su enfermedad y muerte me sentí desesperado.

—¿Quién fue tu maestro de violín en el Conservatorio de La Haya?

—Theo Olof (concertino de la Concertgebouw de Amsterdam). Fue un niño prodigio. Como maestro no era tan minucioso ni detallista como el maestro Vulman, pero a él le debo haberme liberado bastante de la introspección que me había infundido aquél; el haberme "lanzado", "soltado", por decirlo así; el ser más espontáneo.

—¿Qué hiciste después de graduarte con "Mención Honorífica" en La Haya?

—Durante mis estudios allí fui concertino de la Orquesta del Conservatorio y primer violín del Cuarteto del mismo. Al graduarme, se graduaron también mis compañeros y continuamos tocando juntos en otro plano (yo como primer violín). Hemos tenido muchos conciertos en Holanda, Bélgica y Alemania. No le había dicho que lo que más me interesa es la composición.

—*A propósito, me gustó mucho la Sonata para Violín y Piano que tocaste el otro día aquí con tu hermano Emilio. ¿Con quién estudiaste la materia en La Haya?*

Eran maestros de Composición el Director del plantel, maestro Van Flijman, y los profesores Peter Schat y Otto Kettin. Estudié con los dos últimos. Quizá le interese saber que este plantel tiene una especialidad notable en su Dep. de Flautas (traverseras y barrocas). Imparten las cátedras los maestros Franz Pestel y Franz Bruggen. ¡Ah! y estudié también música electrónica con Dick Raaymakers.

—*¿Te interesa la música contemporánea como tal? En tu Sonata para Violín solamente te noté moderno, quizá un poco influido por el impresionismo y el expresionismo, aunque parezca un poco paradójico esto último.*

—Creo que la música contemporánea se halla en una especie de callejón sin salida. Los compositores que la practican exclusivamente no saben ya qué hacer. Están en cierta forma de crisis. Por mi parte admiro grandemente a Schoenberg y, sobre todo, a Alban Berg, de quien toqué su magnífico Concierto para Violín con la Orquesta del Conservatorio de La Haya. Por lo pronto prefiero mantenerme como voy ahora. Y me gusta mucho la música popular.

—*Esto explica, en parte, por qué no eres radical desde el punto de vista técnico. ¿Qué has compuesto hasta ahora?*

—Una *Suite para Violín y Piano*. *Nocturno* para la misma combinación. Tres *tríos*: Piano, Violín y clarinete (mi primer obra de mayor envergadura, creo); piano, violín y oboe; piano, violín y flauta. *Concierto* para Piano y Cuarteto de Cuerdas. *Sexteto* para Cuarteto de Cuerdas y Flautas. El año pasado escribí la *Sonata* que escuchó usted y ahora estoy componiendo un *Concierto* para Violín y Orquesta de Cuerdas.

—*Fuiste muy valiente al lanzarte inicialmente con las formas grandes.*



IANNIS XENAKIS (véase p. 31)

UNA ENTREVISTA DE IANNIS XENAKIS CON MARIO BOIS

I

En 1966 la casa editora Boosey & Hawkes le pidió a Mario Bois entrevistara al compositor Jannis Xenakis para su "Boletín de Información". Con motivo de la visita de Xenakis a México, por invitación de la Universidad Autónoma de México (intervención de Julio Estrada), "Heterofonia" hubiera deseado verse honrada con una entrevista especial que deseaba solicitarle al famoso compositor. Desgraciadamente no le fue posible a nuestra Directora desplazarse a la Universidad, ni al Colegio de México para escuchar las conferencias del inventor de la música estocástica. Graves circunstancias familiares se lo impidieron; pero habiéndonos proporcionado Madame Cheiner el Boletín en cuestión, que el propio Xenakis le enviara hace tiempo, creemos que la entrevista de Mario Bois sufre, con creces, cualquier otra (si bien han pasado doce años desde entonces). La traducimos ahora, del francés, con la seguridad de que los datos biográficos y profesionales que contienen son más precisos y seguros que ningunos otros, por provenir directamente de Xenakis. La extensión de esta entrevista nos impedirá publicarla en un solo número. (La Redacción).

—Mario Bois —¿Quiere usted contarme su vida?

Xenakis —¿Desde mi nacimiento, o antes?

—No hablemos hoy de la "vida anterior". ¿Nació usted en Grecia?

—No, en Rumania, en Braila, sobre el Danubio, pequeña ciudad de conquistas coloniales de los navegantes y comerciantes griegos. Grecia y sus gentes eran pobres. Mi padre era un hombre de negocios. Tengo dos hermanos: ahora uno de ellos es profesor de filosofía en Luisiana, el otro pintor y arquitecto en Atenas. Salí de Rumania a los 10 años de edad para Grecia. Viví en una isla, en una escuela de la que estaban a cargo dos directores: un griego y un inglés. La isla se llama SPETSAI y se halla frente a Hydra. Después me llevaron a Atenas, donde hice mis estudios de ingeniero en la Escuela Politécnica. Aunque fue declarada la guerra, yo continué mis estudios y obtuve mi diploma en 1947. Después me vine a Francia.

—¿Puede compararse el nivel de las escuelas politécnicas de Atenas con las de Paris?

—No lo sé. Quizá en otros tiempos.

—¿Era usted muy brillante en matemáticas y en ciencias?

—Si y no. Al mismo tiempo me ocupaba de la resistencia anti nazi en Grecia. Me tomaron preso varias veces.

—Entonces ¿llegó usted a Paris en 1947?

—Deseaba ir a vivir a los Estados Unidos. En realidad quería hacer dos cosas: música y estudios de matemáticas y ciencias. La música era muy importante, pero no bastaba para alimentarme. Me detuve en París permanentemente.

—*¿Es usted casado?*

—No hasta más tarde, en 1953, en Francia. En París proseguí seriamente mis estudios musicales, con diversos profesores. Finalmente fracasé con Messiaen (si puedo decirlo), en el Conservatorio, en 1950, en su clase de estética musical: pero allí él mismo me alentó y me permitió seguir sus cursos. Sus análisis me abrieron muchos horizontes. ¡Qué importante era la clase de Messiaen! Pero yo no podía vivir de música y de agua fresca. Conocí a Le Corbusier. En París hice cálculos de ingeniería y de arquitectura para él, durante 12 años, hasta 1960. En 1952 me vi obligado a dejar a Messiaen. Por lo que respecta a la música, continué solo. Y he permanecido solitario durante 14 años.

—*Hablemos de Le Corbusier.*

—Era la primera vez que yo conocía a un hombre como él, con tal dinámica espiritual, con tal espíritu de investigación y constante interés por las cosas. Yo conocía bien la arquitectura antigua y ello me bastaba. El, al contrario, me abrió los ojos a la arquitectura contemporánea en la que yo no pensaba jamás... Esto fue muy importante, porque así, de buenas a primeras, en lugar de aburrirme con los cálculos rutinarios de ingeniería, descubrí puntos de interés comunes con la música (que a pesar de todo, seguía siendo la sola meta para mí). Hasta entonces, mis trabajos de arquitecto y de ingeniero eran solo un medio de vida. Gracias a Le Corbusier encontré un interés completamente distinto en la arquitectura. Un día en 1952 le propuse hacer un proyecto entero con él. Aceptó con entusiasmo: fue el Convento de la Tourette, en el que trabajé tres años. Yo hice todos los planos. Las soluciones a mis nuevos problemas de arquitectura estaban influidas por mis anteriores investigaciones musicales. Por ejemplo: METASTASIS que es una obra de música pura, orientó ciertos aspectos arquitectónicos. Fue así como pude diseñar en 1956 el Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas. Lo hice de acuerdo con las ideas directrices de METASTASIS que es una obra de 1953 (Para este pabellón Varese había hecho la música, Le Corbusier el espectáculo y yo la arquitectura).

—*¿Cómo abandonó usted a Le Corbusier?*

—No estaba de acuerdo sobre problemas de estética, de investigación, de estudios y de dinero; por otra parte, había ciertas cuestiones psicológicas... Le fue muy difícil aceptar que yo firmara el Pabellón Philips.

—*¿Sobre cuáles otros monumentos trabajó usted para Le Corbusier?*

—...La unidad de Habitación de Nantes (con la nueva idea por aquel entonces de la utilización de la prefabricación; algunos trabajos en la India, por ejemplo, el techado del conjunto de Chandigar; después estudios para un inmenso estadio en Bagdad que nunca fue llevado a cabo, a causa de la revolución en Irak, etc...)

—*¿Cuándo dejó usted a Le Corbusier en el 59 ¿terminó entonces su profesión de arquitecto?*

—No completamente, puesto que durante algunos años después continué estudiando por mi mismo, con apasionamiento y por otra parte, para ganar mi vida, realicé trabajos para un ingeniero parisiense. Los hacía en mi casa; era agradable, porque podía seguir con la música.

—*¿Ha abandonado usted ahora cualquier preocupación de arquitectura?*

—No, cada vez que tengo ocasión de reflexionar sobre problemas de arquitectura y de urbanismo lo hago. Recientemente escribí un estudio sobre "El urbanismo del futuro", con dibujos. Fue publicado en el libro "Urbanismo, Utopías y Realidades" de Françoise Choay. En esta obra se hallan algunas páginas de Owens, Hugo, Marx, Fourier, Le Corbusier, Engels, Wright, Jules Verne, textos literarios de hombres de todas clases, que se interesaban por los problemas del urbanismo.

—*¿Y sus estudios musicales?*

—Durante mi infancia en la escuela y, sobre todo, en mi casa, con un profesor originario de Rusia y un griego refugiado de Georgia, amigo de Glazunov, alumno de Hipólito Ivanov. ¡Considere usted mi punto de partida! Después, cuando le enviaba desde París algunas composiciones, me respondía que debía hacerme director de orquesta...!

—*¿Nunca dirige usted sus obras? ¿Podría hacerlo?*

—Sin duda, pero eso no me interesa.

—*¿Qué mas puede decirme acerca de su formación musical?*

—Mi caso es particular. Vengo de dos países que tienen un pasado musical muy pobre. Muy pobre, en comparación con el pasado musical de los países occidentales de Europa. Por el contrario, en folklore y tradición musical son mucho más ricos que el Occidente. Claro está: en la fuente "folklore bebieron los Cinco Rusos; en Hungría Bartok y Kodaly y la escuela húngara; en Rumania Enesco, pronto absorbido por el Occidente; pero ese género de folklore ya no cuenta para mí. En Gracia hay rasgos, vestigios muy importantes de la antigüedad. Al lado de esto está también la música bizantina que es la música de la iglesia ortodoxa, muy importante, bastante diferente de la gregoriana, basada sobre sistemas no temperados; no debería decir no temperada, porque la música bizantina tiene otra clase de temperamento: admíte el cuarto de tono y existe el temperamento, pero en intervalos más finos... este temperamento existe desde la antigüedad. Esta sensibilidad es diferente de la de los tiempos modernos (desde fines de la Edad Media hasta nuestros días).

—*¿Recibió usted instrucción en el folklore local y en la liturgia local?*

No debe decirse local. La música bizantina existe en Rumania, Yugoslavia, Serbia y Bulgaria, etc.

—*¿La misma?*

—Con pocas variantes. Estos países eran en otro tiempo porciones del imperio greco-bizantino, o estaban bajo su influencia.

—*¿Es usted ortodoxo?*

—Yo ya no soy cristiano. Eventualmente puedo ser un secuaz de Zeus.

—*¿Cuál es la primera de sus obras que removió la opinión?*

—En 1955 METASTASIS en Donaueschingen, bajo la dirección de

Hans Rosbaud, Por cuanto a escándalos, la juventud que llenaba la mitad de la sala, estaba a favor mío. Los más viejos estaban en contra, por supuesto...

—*¿Y en París?*

—ACHORIPSIS en la Pleyel, con Hermann Scherchen, en 1959. Los glissandi no estaban de moda como al presente. Había una señora, sentada cerca de nosotros que decía: "con nosotros, (esto es, los seriales), no se hace eso, pero, a pesar de todo, no carece de interés". Críticos como Clarendon, Pincherle, dijeron "anti música, ruido, locura". Yo había publicado algunas fórmulas matemáticas en los programas. Tuvieron miedo. ¿Por qué miedo? Las fórmulas matemáticas no son monstruos. Puede uno familiarizarse con ellas más fácilmente de lo que piensa, siempre que "no se obstruya el espíritu" a priori.

—*¿Quién estaba "por"?*

—No lo sé. Messiaen estaba por: esto fue siempre un gran sostén moral para mí.

—*Entre los hombres que yo apoyaron desde sus principios estaba Scherchen.*

—Scherchen era mi amigo; más aún, fue un padre espiritual para mí desde la soledad en que me hallaba. Recién llegado a París estaba aislado desde el punto de vista musical; combatido por los serialistas y los puntillistas que se oponían a mi música de masas sonoras que acababa de inventar. Durante muchos años fui proscrito de todas las manifestaciones de música contemporánea de Alemania; sin embargo, más tarde fue allí donde comencé a ser conocido: en Donaueschingen y después en Munich, por medio de la Música Viva de Scherchen, cuando compuse PITHOPRAKTA a principios de 1957. Fue aun peor que METASTASIS, ya que las tres cuartas partes de la sala estaban contra mí. Se trataba del público frío de los abonados, a quienes hubiera sido preferible darles una música más tibia. Con frecuencia había una especie de reavivamiento de la crítica francesa y del público. No sé la causa, pero en 1960, cuando Scherchen vino a dirigir PITHOPRAKTA sucedió así. Debo decir que en los días sombríos hallé, aparte de Scherchen, a Pierre Schaeffer. Después de la O.R.T.F. él me acusó de pitagorismo; yo lo acusé de artesano. Usted sabe lo que pasa entre los hombres, por poco que uno se apasione. Pero nunca olvido aquellos años.

—*¿Y el Domain Musical?*

—Goléa observa en uno de sus libros que el Domain Musical no había ejecutado una sola de mis obras durante 10 años. Después tocaron HERMA en el 63 para piano solo y más tarde EONTA a fines del 64.

—*¿Qué grandes directores dirigieron obras de usted y cuáles fueron las más notables para usted?*

—Desde luego Rosbaud estrenó METASTASIS en 1955 en Donaueschingen. Después Scherchen, al estrenar PITHOPRAKTA en marzo del 57. En seguida todos fueron tocando cosas mías poco a poco (Foss, Schuller, Maderna, de Carvalho, Bernstein, Rovicki, Hadzidakis, Copland, Simonovic, Le Roux, Boulez, Maceda, Amy, Bruck, etc...)

—*¿Ha sido coreografiado algún ballet con alguna obra suya?*

—Yo era partidario de la tragedia que por definición debe bailarse en

parte: la música para SUPPLIANTES para el teatro griego de Epidaure. Después la música para la ORESTIADA en los Estados Unidos, este año.

—¿Todavía no el ballet propiamente dicho?

—Béjart me dijo que quiere hacer algo.

—Encontramos a Balanchine esa vez.

—Lo admiro mucho. He visto las cosas que hizo en 1927, que están dotadas de una precisión y una geometría formidables. Le dijo a Nabokov que le hubiera gustado hacer algo con música mía. En esos momentos se enfermó. Ya veremos.

—¿Conoce Stravinski su música?

—Sí, desde hace años. Lo conocí hace mucho tiempo en casa de una dama en el barrio XVI. Pierre Souvtchinsky me lo presentó. Le vi en Berlín, cuando dirigió la Elegía JFK. Ya me había felicitado por mi música. Robert Craft escribió recientemente que yo era el más interesante entre los "compositores del porvenir".

—¿Es usted ciudadano francés desde 1965?

—Sí.

—En 1965 Usted supo que ya era francés. ¡Lo era desde hacía 6 meses. sin saberlo! Geroges Auric se ocupó mucho de su nacionalidad. ¿Por qué se aficionó más a París que a Londres, Berlín o Nueva York?

—París es una especie de Atenas contemporánea. Francia es, sin duda, el país que me está más próximo al corazón desde el punto de vista de manera de pensar y de componer. Y, además, existe una liga histórica profunda con Grecia.

(Continuará)

Revista de Revistas

KEY NOTES.—De esta importante revista holandesa, publicada dos veces al año (Junio y Diciembre), acabamos de recibir el número 1 de 1978, o sea correspondiente a junio. Como corolario al número 6, que fue dedicado totalmente a la ópera, en el que comentamos viene un interesante artículo referente a dos producciones del Baal Theatre Company: La *Matthews Passion* y *Orpheus*, en producciones de Louis Anderson. Ambas óperas contemporáneas son una mezcla de ópera y teatro. Se trata, según parece, de algo muy peculiar, porque en la acción hay dos Jesuses: uno es una prostituta judía, llamada Lola Jesus, en la Alemania anterior a la guerra. El segundo es un estudiante de teología de nombre Teófilo. La trama se desarrolla en la vena de Brecht, con la música en las venas de Bach y Stravinsky. Por los ejemplos musicales proporcionados por la revista y por la crítica de la obra, podría uno pensar que se trata de un *pasticcio*; pero antes de asegurarlo precisaría ver y oír la obra.

En el RINCON DEL COMPOSITOR de la misma revista (Composer's Corner) Peter Schat comenta los cambios que la década de los setentas han ido introduciendo en la música. Un retorno al pasado, la iluminación de éste. No se trata —dice—, de una nueva moda reaccionaria, sino de utilizar las perspectivas que Schoenberg le abrió a la música, en lo que el escritor ve la mejor manera de curar las lacras de los lenguajes actuales utilizados por los compositores de la vanguardia, a causa de la demasiada tecnología. (¡Cómo se evoca a Schoenberg últimamente!)

MUZICA.—En esta revista de la Unión de Compositores Rumanos Marcel Michalovici escribe un sentido artículo acerca de Georges Enesco, el mayor de los compositores rumanos. Alumno de Fauré en París, Enesco recibió ya bastante tarde la influencia del impresionismo. Dice el autor que, cuando conoció parte de la obra de Schoenberg, su concepto de la composición difería totalmente del de los grandes vieneses. Cree que no conoció a Webern, ni sus principios; sin embargo, todos los compositores rumanos de la generación de Michalovici fueron sus alumnos y respetaron mucho su personalidad. Cuando iba a su país, Enesco transformaba la vida musical rumana, como por encanto. Por otra parte; "poseía un corazón lleno de nobleza" y conocía el valor de la modestia.

LE COURIER MUSICAL DE FRANCE.—Con su N° 63 del tercer trimestre del año que acaba de terminar esta importante revista francesa rompe su tradición de que en cada trimestre una personalidad del mundo musical expresara su pensamiento. A petición de varios lectores se entreabrió una ventana a la información. En este número se inicia la nueva tarea con un artículo de Odile Marti-Le Conte sobre la lutería francesa. El resto de la publicación se ajusta al plan habitual de crónicas de conciertos y noticias. Entre estas últimas se anuncia un "regreso al pasado" de la temporada lírica en los teatros correspondientes de París; pero un regreso renovado. La segunda sala dedicada a la ópera, a la manera de la antigua Opera Comique, estará en estos momentos resucitando óperas raramente escuchadas allá, como las de Philidor, Messenger, Reynaldo Hahn, algunas de Gounod y Massenet. Y están programadas cinco sesiones de música contemporánea, con una consagrada totalmente a Erik Satie, más tres programas del Conjunto Inter-Contemporáneo y otro del Conjunto Ars Nova.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Todo el año de 1978 se festejó en Praga el Sesquicentenario del fallecimiento de Janacek. Este año de 1979 será dedicado íntegramente al 125 aniversario del natalicio del propio compositor. En septiembre del pasado se inauguró una exposición dedicada a la vida y la obra de Janacek en Berna, la cual irá rotando a través de Praga, Litomysl y Bratislava. En esta última ciudad se informará acerca de las raíces de la creación janaciana en la isla Lasia, donde nació el compositor (Moravia). Por otra parte el proyecto de una edición crítica de obras completas de Janacek lo ha comenzado a realizar la editorial *Supraphon* y también se reeditarán grabaciones y se grabarán nuevos discos.

LA VOCE DELLA REGIONE.—En este periódico de Bari, Italia, nuestro amable corresponsal Dinko Fabris publicó la siguiente nota sobre HETEROFONIA: "La única revista mexicana que se ocupa de problemas de música

ca latinoamericana culta de todos los tiempos, como leemos en este volumen. Buen formato tipográfico y firmas consagradas de autores (articulistas). Entre las que nos basta citar la de nuestro conocido Curt Lange. Particularmente interesante el artículo sobre los primeros compositores mexicanos (de Robert Stevenson), mientras notamos, con pena, una falta de títulos italianos al hojear las revistas recibidas. Por lo que nos toca creemos que puede ser ventajoso un canje continuo entre nuestra cultura musical bimilenaria y la sudamericana joven, pero ciertamente muy viva y rica. DINKO FABRIS.

MELOS.—En el último número recibido (Septiembre-Octubre) *Friedhelm Krummacher* escribe en relación con "El Conocimiento Histórico y la Práctica Musical". Función de la Musicología en la escuela de altos estudios musicales, la dificultad de su comprensión y la necesidad de trabajo colectivo.

Edward Downes es el autor de "Retrato de Hermann Scherchen".—Estudio sobre el trabajo del gran director.

Del Editor de Melos NZ *Carl Dalhaus*, "Interpretación y Práctica", con cuyos conceptos no estamos totalmente de acuerdo; pero no es este el lugar más apropiado para discutirlos dentro de nosotros mismos.

Tibor Kneif es el autor de "Filosofía de la Música en los Estados Unidos". Se trata acerca de los trabajos de Leonard B. Meyers que hace tiempo fueron traducidos al alemán.

Friedhelm Deohl escribe sobre dos lieder de Franz Schubert, "El otro Schubert y el Romántico". Las dos canciones son "Der Leiermann" (última del ciclo "Viajes de Invierno") y "Der Doppelganger", con prodigio de sensibilidad.

Y artículos de *Wolfgang-Andreas Schultz* (Sobre la "Sicología de las Formas Musicales"); *Thomas Baer-Loy*, acerca de "El significado del campo de las ondas sonoras primarias en la forma susical; *Siegfried Thiede* estudia a "Bruckner y la música del siglo XX".

La REVISTA MUSICAL CHILENA, nos entrega en su número de julio a septiembre del año pasado artículos de *Miguel Castillo Didier*, "Panorama organístico de Chile"; *Manuel Dannemann*, "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el "Atlas del Folklore de Chile", y "Proyecto UNESCO sobre edición de la música tradicional chilena". Hay también interesantes "Anotaciones y Resúmenes bibliográficos" de María Ester Grebe, y Raquel Bustos, y "Discos" de A.L.Ll. y L.M. Esta revista chilena —la más seria e importante de la América del Sur, está íntegramente dedicada a las actividades musicales de Chile. HETEROFONIA podría imitarla, pero México no es un país con actividad musical semejante a la de la hermana república sureña y, por tanto, nos veríamos obligados a dejar páginas y páginas en blanco. Por este motivo hemos puesto énfasis en la música colonial de toda nuestra América Latina, con colaboraciones tan valiosas como las de Stevenson, Lange, Lemmon y otros. Desgraciadamente los pocos musicólogos mexicanos nos dejan sin sus noticias, cosa que lamentamos de veras.

GRABACIONES

DOS DISCOS PARA CONSERVAR

W.A. Mozart, Sinfonía N° 40, K.550. Orquesta Sinfónica del Estado de México, ENRIQUE BATIZ, Director Titular. RCA MRS 005, 1978.—Esta nueva grabación de la OSEM es muy importante, para conservar un testimonio más del grado de eficiencia que para 1978 había adquirido el conjunto que fundara Enrique Bádiz hace un número no demasiado considerable de años. Comparando estos dos discos con el primero que grabó la orquesta poco después de su gira por los Estados Unidos, éstos mejoraron su calidad en grande, tanto desde el punto de vista musical, como del técnico. Se siente ya un Enrique Bádiz maduro, frente a un conjunto ya muy profesional. Como Bádiz ha siempre adorado a Mozart, eligió esta vez su Sinfonía K. 550, que dirigió con acentos en el fraseo, la dinámica y la calidad del sonido: el estilo mozartiano estaba ahí.

En el lado 2 qué bien encajó con aquella Sinfonía la Obertura de "Ifigenia en Aulide" de Gluck. Las separaban unos 14 años de diferencia, pero esto no fue óbice para que el contenido estético de ambas se compaginara. El gran Gluck se parecía a Mozart hasta en su afición por el arte lírico al que se aferraron ambos con talentos afines. Bádiz y la OSEM frasearon de nuevo en la forma debida.

EL OTRO DISCO

RISMKI-KORSAKOV, *La Gran Pascua Rusa*. y FRANZ LISZT, *Los Preludios*, RMS-006.—La primera efectista obra les permite a los solistas de las orquestas lucirse cuando son competentes, como sucede con el concertino y los primeros atriles de los instrumentos de aliento de este conjunto. Un hombre que escribió un Tratado de Instrumentación (aunque ya pasado de moda) debe, por fuerza, haber sido un gran orquestador de sus propias obras. Y en ésta así lo demostró. Los músicos la tocaron con mucho entusiasmo, colaborando ciento por ciento con el director.

Personalmente la otra cara del disco me impresionó más, porque el maestro Antonio Gomezanda nos hacía tocar "Los Preludios" de Liszt a dos pianos en su Academia de Piano. Por eso el bonito tema se me presenta siempre en la memoria seguido de otros no menos atractivos.

The image shows a musical score for two horns. The top staff is labeled 'cornos' and the bottom staff is also labeled 'cornos'. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The top staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a dynamic marking 'dolce' with a hairpin indicating a gradual decrease in volume. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and rests. The score is written in a clear, professional hand.

Liszt compuso en 1854 este poema sinfónico, inspirado en Lamartine, cuyo esquema le servió en 1848 de introducción a una gran obra coral — “Los Cuatro Elementos” — que permaneció inédita y solamente fue ejecutada dos veces en Marsella. Pero “Los Preludios” pronto se hicieron famosos. Cuando los escuché por primera vez en la orquesta me pareció maravillosa la instrumentación, como en efecto lo es. ¡Cuánto partido le sacaron Bätz y la OSEM a tan límpida orquestación! Realmente estos dos discos son para conservar y recordar.

LA MUSICA Y EL NIÑO, *Obra didáctico-Musical* de CESAR TORT. Volumen II. Voz Viva de México Universidad Autónoma de México. Dep. de Difusión Cultural (Grabaciones). Manufacturado por G.B.S. Internacional, MN-15, 285/286/1978. Aunque toda obra positivamente valiosa sale a flote con los años, ésta de CESAR TORT hubiera requerido mucho más tiempo si la Universidad Autónoma de México no se hubiese interesado tanto en ella. Desgraciadamente la Escuela de Música de la UNAM y el Conservatorio Nacional de Música no le concedieron el tiempo debido a la obra de Tort, pero en su Departamento de Difusión Cultural, la UNAM no ha cejado en su empeño de patrocinar conciertos y grabar discos para que se difundan los principios y resultados de un sistema que, como dice Mario Lavista en la cubierta de este disco, “incrementa en los niños la habilidad para *hacer* y la habilidad para *disfrutar*, al proporcionar los medios para que los niños hagan y vivan la música y de esta manera vayan adquiriendo plena conciencia del arte de la música. . .”—César Tort fundó un Instituto que llama ARTENE, donde imparten su “método” profesores plenamente adiestrados en el propio instituto y muy hábiles, como lo he podido comprobar, tanto personalmente en el propio instituto, como a través de audiciones y estas grabaciones. El volumen II que nos ocupa ahora, se siente perfeccionado, tanto en afinación, como en coordinación general. ¡Qué ritmo tan perfecto adquieren estas creaturas y cómo se les afina el oído! Por otra parte, en el segundo lado del disco toma parte el coro de Los Niños Cantores de Morelia que adiestra y dirige actualmente el maestro JOSE ZAVALA H., quien procede de las escuelas vocales y corales de Bernal Jiménez y Romano Picutti, así como de la pianística del recordado maestro Mier Arriaga. Por tal motivo, los números 18, 19 y 20 tuvieron la intervención valiosa de este famoso coro, pero todos los acompañamientos orquestales — por lo demás complejos en estas últimas obras, fueron ejecutadas en forma perfecta por niños del instituto. Son obras originales de César Tort y en la Cantata PASOS, moderna y “diferente”, se aprecia perfectamente la calidad, que en este medio puede calificarse de “profesional” de estas creaturas privilegiadas.

CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—Terminó su Temporada dos semanas después de la presentación de SERGIO CARDENAS como revelación máxima. Sus últimos huéspedes fueron FRANCISCO SAVIN, experimentado director mexicano y titular de la Sinfónica del Conservatorio y KURT WOSS este último considerado como campeón de Bruckner, cuya 4a. Sinfonía por la misma razón de costumbre: "No llegó el material", no pudo ser escuchada. La OSN entró en receso.

FILARMONICA DE LA UNAM.—Terminó su temporada de 1978 con los huéspedes *Edgar J. Braun* y el pianista *P. Palaezny*. Anteriormente había dirigido *Jorge Velasco* un programa compuesto por una marcha de Elgar, la Sinfonía Litúrgica de Honegger y el 4º Concierto de Rubinstein (Lisztiano) del que fue solista Norberto Cappone. Y aún antes *Quintanar* había ofrecido la "Madama Butterfly" de Puccini en forma de concierto con la gran soprano *Gilda Cruz* en el papel estelar y *Martha Felix* (otro valor norteño) en el Suzuki. *David Ramirez*, *José Luis Magaña*, *Francisco Clapes* y otros completaron el magnífico elenco. Tomó parte el Coro de la Opera que dirige *Jesús Macías*.—Entre los huéspedes de la OFUNAM también pasó el director español *Enrique García Acensio*.

FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—El 17 del mes pasado terminó la primera temporada de su existencia con un programa dirigido por *Eduardo Mata*. Esta nueva orquesta tiene la obligación de programar, por lo menos, una obra mexicana en cada programa —condición que inició con su concierto de los días 19/21 de noviembre con el "Sensemayá" de Revueltas. En toda su temporada tuvo como directores huéspedes (Fernando Lozano es el Titular) a *Kurt Kliptatten*, *Tadrej Makowski*, *Eduardo Muñoz*, *José Guadalupe Flores* (de quien hemos escuchado cálidos elogios), *Theo Alcántara* y el mencionado *Eduardo Mata*. Como solistas (a partir de las fechas especificadas pasaron por allí *Luciano Maganini*, *Aurora Serratos*, *Gildardo Mojica*, *S. Ashkenasy*, *Guadalupe Parrondo* y *Guillermina Higareda*). En el acto del 12 de noviembre, cuando debió ser solista el pianista cubano-norteamericano *Jorge Bolet*, del "Tercer Concierto" de Rachmaninof, como insistiera aquél en tocar el nuevo piano Baldwin del Conservatorio, el gran instrumento fue sacado del plantel a pesar de las reticencias del Director, *Armando Montiel Olvera*. Pues bien, al ser colocado el nuevecito Baldwin de gran cola en medio del escenario, como éste presenta un cierto declive hacia el foso de los músicos, comenzó a deslizarse y fue a dar con sus huesos a dicho foso, haciéndose pedazos. No se podía poner nadie de acuerdo respecto a responsabilidades, pero el INBA se verá obligado a reponer un instrumento que costó cerca de un millón de pesos.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Esta es la orquesta sinfónica profesional que ofrece el mayor número de conciertos en esta ciudad y el Edo. de México. Durante el año que acaba de terminar tocaba en el Teatro de la Ciudad y la Sala Nezahualcōyotl, aparte de algunas fábricas, etc. El entusiasmo de Enrique Bátiz por su obra nunca decae.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO. Continuó con sus conciertos regulares en la Sala Nezahualcóyotl. Los últimos le fueron dedicados a Vivaldi.

ORQUESTA SINFONICA DE SAN ANTONIO.—La orquesta visitante ofreció tres programas en la Sala Nezahualcóyotl, bajo las direcciones de José Serebrier y Jorge Velazco, con Alfonso Moreno como único solista del "Concierto de Aranjuez" de Rodrigo.

CONSERVATORIO NACIONAL. EDUARDO Y EMILIO ANGULO.—Fueron presentados en un programa de obras de Brahms, Dvorak, Ravel César Franck y el propio Eduardo Angulo, el violinista del dúo. Emilio demostró sus ganancias holandesas en el arte del violín, pero —sobre todo—, en el de la composición. En la Sonata para Violín solo se demostró admirador de Debussy, pero ya con toques personales que auguran un porvenir muy valioso. Emilio colaboró artísticamente con su hermano y así pudimos escuchar un dúo interesante y muy atractivo.

HOMENAJE A CHAVEZ.—*Francisco Savín, Leopoldo Téllez, Manuel Enríquez, Flavio Becerra* y el Grupo de Percusionistas de México que formó y dirige Homero Valle, ofrecieron un homenaje a Carlos Chávez en la Sala Ponce a principios de diciembre pasado.

ANGELICA MORALES EN LA NEZAHUALCOYOTL.—Todo un acontecimiento resultó el recital que FONAPAS, y el INBA (Departamento de Música) organizaron para que un gran público pudiera escuchar a nuestra máxima pianista, ANGELICA MORALES, en un programa dedicado a *Schubert*. Angélica eligió 2 "Improptus" de la opus 142 (3 y 4); la "Sonata Póstuma" en Si bemol mayor; el "Andantino Variado", (original para cuatro manos), con *Carlos Barajas*; "Serenata a Shakespeare", "Cantando sobre el Agua" y "El Rey de los Alisos", tres canciones de *Schubert* parafraseadas por Liszt. Angélica, en la cúspide de su carrera artística, pudo tocar para un enorme auditorio que abarrotó la Nezahualcóyotl — un público popular, del que no faltaron llantos de bebés, pero que, en general, escuchó a la pianista con respeto y el mayor silencio posible, demostrándole su agrado con nutridos aplausos y "bravos". Después de su programa Liszt —brillante, colorido— éste demostró la ductilidad de Angélica, al amoldarse con la mayor expresividad a la refinada sensibilidad de *Schubert* y penetrar en el meollo de la música. En el "Andantino variado", *Carlos Barajas* —en la parte de los bajos— colaboró en toda la extensión de la palabra.

HOMENAJE A ALGUNOS MAESTROS EN EL CONSERVATORIO.—La dirección del plantel y la Sociedad de Alumnos del mismo organizaron un concierto para ofrecer un diploma a los maestros más antiguos del Conservatorio. En el programa musical se escucharon "Dos Canciones" de *Jiménez Mabarak* y "Tres Epitafios" de *Rolfoldo Halffter*, cantados por el Coro del Conservatorio bajo la dirección del maestro *Alberto Alva*. En la última parte la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección del maestro *Francisco Savín*, ejecutó "Los Pinos de Roma" de *Respighi*. El Director del plantel, maestro *Armando Montiel Olvera*, pronunció sentidas palabras alusivas.

ESCUELA DE MUSICA DE LA UNAM.—El Colegio de Personal Académico de esta Escuela organizó una II Temporada de Conferencias-Conciertos. Una de estas tuvo a cargo del maestro *Felipe Ramirez Gil*, quien habló acerca de "El Instrumental Prehispánico". La parte musical le correspondió al guitarrista *Alejandro Salcedo*, quien ejecutó obras de Milán, Scarlatti, Frescobaldi, Bach, Torroba, Nin-Culmell y Britten.

MUSICA DE DEBUSSY.—En la propia Escuela los maestros *Manuel Enríquez*, *Rocio Orozco*, *Ninfa Calvario* y *Filiberto Ramirez* ofrecieron una "Semblanza de un Compositor (Maestro Ramirez) y Sonata para violoncello y Piano (R. Orozco y N. Calvario), Imágenes (Ninfa) y la Sonata para Violín y Piano (Manuel Enríquez y Ninfa Calvario).

FELIPE MUNGUIA LOZANO.—El maestro *Juan Valle* presentó a un muchacho, del que uno casi no puede creer la hazaña de ejecutar un programa con la Sonata Op. 110 de Beethoven, tres obras de Chopin (un Nocturno, tres Estudios y un Scherzo) y Los Cuadros de una Exposición de Musorgski. Nos fue imposible escucharlo, pero sabemos que cumplió airoosamente su cometido. Su maestro ha sabido guiarlo, como sólo él es capaz, hacia una feliz meta.

LA ACADEMIA DE MUSICA dedica su Temporada de 1979 al JUBILEO DE LA AUTONOMIA UNIVERSITARIA. Anotaremos los tres que se llevarán a cabo durante enero.—Primero: Obras de Hummel, Bach y Haendel. Solistas: Arturo Reyes y Henry Schumann.—Segundo: Obras de Bach. Solista Roswitha Straege.—Tercero: Obras de Haendel, Scarlatti, Bach, Respighi y Stozel. Solistas: Alyson Christensen, Héctor Jaramillo, Lorenzo González y Erika Kubacek.

La propia Academia, cuyo director musical es *Jorge Velazco*, ofreció en diciembre tres conciertos para la Facultad de Ingeniería en la Sala Nezahualcóyotl y el Palacio de Minería. Primero: Coro del Estado de Wyoming. Director: Carlyle Weis. Obras de Victoria, Mendelssohn, Bernstein, Fanshawe, Porter y Gershwin.—Segundo: Música de la Viena Imperial. Obras de Strauss, Lehar, Suppe. Director Jorge Velazco.—Tercero: Música para jóvenes. Obras de Prokofiev, Saint-Saens y Britten. Solistas, Jorge Suárez y Ma. del Carmen Higareda. Narradora, Margarita Sanz. Director, Jorge Velazco.

ORQUESTA FILARMONICA DE SOFIA.—Ya para cerrar esta sección recibimos con grandísimo retraso un anuncio de los tres conciertos que este organismo búlgaro de prestigio ofreció en México: dos conciertos en la Nezahualcóyotl y uno en Tepozotlán. Se trata de la más antigua de las orquestas búlgaras. Vinieron a su frente los directores DMITER MANALOV y MINCHO MONCHEV.

V FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA.—*Alicia Urreta* y *Carlos Cruz* —mexicana e hispano— se han propuesto no cejar en sus propósitos de organizar anualmente un festival que dé oportunidad a los jóvenes compositores de ambos países de ser escuchados en público. El Teatro del Ballet Folklórico les ha abierto amplias sus puertas y por su escenario han pasado 16 obras de compositores mexicanos y 18 de españolas, en siete conciertos que se desarrollaron del 7 de noviembre al

12 de diciembre pasados. ¡Valiosa labor de Urreta y Cruz! Agradecimientos a Amalia Hernández y Clementina Otero por su generosa colaboración.

NOTICIAS

XXVº CONCURSO PAGANINI DE VIOLIN EN GENOVA, por NICOLAS KOCH-MARTIN.—De los 40 concursantes inscritos 7 eran japoneses, 4 franceses, 4 polacos, 3 alemanes, 2 americanos, 2 húngaros, 1 italiano, etc. Después de la primera prueba a puerta cerrada, sólo quedaron 18 semi-finalistas, los cuales tuvieron que tocar en la siguiente prueba el 1er. mov de Mozart, con piano, 2 Caprichos de Paganini y la "Tzigane" de Ravel, con piano. Esta vez quedaron solamente diez jóvenes, cuya suprioridad era evidente. La atracción fue producida por los "Caprichos" de Paganini que, escuchados 150 años más tarde hacen esos 15 caprichos —se afirma que compuso muchos más, así como 24 sonatas, 14 cuartetos, 8 conciertos para violín y orquesta (Erkel habla de 10...), 6 fueron ya grabados.—Para las finales, solamente 6 concursantes pasaron.—Debían tocar, ante todo, un concierto a voluntad con la gran orquesta de Génova: 3 escogieron el 1er. mov. del Concierto de Sibelius. El Jurado deliberó dos horas antes de decidirse a su elección. Todos se entregaban por entero. Yo me vi obligado a reconocer la superioridad del rumano SARBU, que con el Beethoven se había demostrado un perfecto maestro; pero también veía oportunidades para el polaco Milewski y la francesa Dufour y de la americana Karen (2º Premio en 1977).—En el 2º concierto finalista todos debían tocar el 1er. mov. del Concerto en Re, Nº 4 de Paganini. Faldi dirigía los acompañamientos con finura. SARBU lo tenía todo: fraseo, legato, pizzicati, glissandi, arco. Produjo la más grande impresión. Ante su superioridad manifiesta, recibió 4 tempestades de aclamaciones. Pero no podemos ser injustos con los 4 finalistas restantes: Milewski me pareció el mejor. Dufour estuvo un tanto nerviosa, pero había ejecutado magníficamente el Prokofiev 2 días antes.—SARBU recibió dos millones de liras y tocó un concierto con el violín de Paganini en el Palacio Municipal, ante el Presidente de la República. El Jurado estaba compuesto de 10 violinistas presididos por el maestro Alberto Erede. N.K.M.

NUEVA ORQUESTA SINFONICA EN GUADALAJARA.—La Universidad Autónoma de Guadalajara recuperó su orquesta. Fue elegido Antonio Tornero como titular. En octubre inició su temporada de otoño bajo buenos augurios. Para el programa inicial se invitó a Alfonso Moreno, ya famoso intérprete del Concierto de Aranjuez de Rodrigo. Mozart y Beethoven fueren también escuchados.

TALLER COREOGRAFICO DE LA UNIVERSIDAD.—Fue un placer asistir al último programa que este año presentaba *Gloria Contreras* en Arquitectura de la C.U. No contenta con elaborar preciosas coreografías todavía baila bien en compañía de tan magníficos bailarines como ha sabido perfeccionar en su taller. Esta vez vimos tres magníficas coreografías: **MERCADO** (la más conservadora y menos personal; **EIOUA** (basada en lo clásico, pero modernísima en movimientos y pasos. Dio la impresión de maestría en todos sus ángulos y fue basada sobre música de Dickinson, bellamente ejecutada por Paolo Mello). **INTEGRALES** recorrió la gama coreográfica de lo

novedoso dentro de lo imprevisto. Gloria Contreras posee una imaginación que resume su mexicanidad dentro de lo universal. VITALITAS fue quizá lo menos interesante desde un punto de vista estrictamente estético.—El artista invitado —el pianista Paolo Mello—, llenó espléndidamente el intermedio con ejecuciones pianísticas de primer orden. En su ejecución de la obra de Dickinson para el ballet EIOUA ya había probado su eclecticismo técnico y musical. Con los románticos se desborda su sensibilidad latina, perfectamente encauzada. ¡Qué evidente evolución de este pianista, a quien consideramos nuestro!

OBITO.—Falleció el penúltimo miembro viviente del Cuarteto LENER, maestro IRME HARTMAN, quien, por otra parte, se hallaba establecido en México desde largos años atrás. Fue maestro del Conservatorio, donde sus alumnos de violonchelo lo apreciaban grandemente. Q.D.E.P.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA.—Este importante organismo envió a México sus Conjuntos de Cámara que dirige el maestro Rino Brunello. Durante el mes de diciembre se presentaron 10 de éstos en el Teatro Milán. Cada día aumenta el prestigio e importancia de Xalapa, como centro prominente de cultura y ejecución musicales.

JOSE KAHAN.—Ha ofrecido una serie de interesantes conciertos en el Canal 11 de Televisión. El es el pianista mexicano que más se interesa por el lado didáctico de sus ejecuciones, pues considera, justamente, que la TV es el más apropiado medio de difusión para las masas que carecen de los medios fáciles e idóneos de asimilación cultural. José Kahan ofrecería un recital en Mérida, Yucatán, el 8 de diciembre, pasado.

PRO-MUSICA EN SAN LUIS POTOSI.—Esta Asociación de conciertos se apuntó un año lleno de éxitos con la presentación de grupos como el Trío Silvestre Revueltas, la Camerata Punta del Este, el Trío Mendelssohn de Holanda, etc. Cada año aumenta el entusiasmo de los trabajadores potosinos que guían las actividades musicales de su ciudad.

ESCUELA DE PERFECCIONAMIENTO "VIDA Y MOVIMIENTO". Esta escuela de novedosa iniciación y desarrollo realiza trabajos musicales serios para la juventud. Con el apoyo de la Orquesta Filarmónica de la UNAM adiestra a muchachos interesados en la disciplina de conjuntos musicales, así como a futuros directores de orquesta mexicanos. En su primer año de vida desarrolló una intensa actividad que culminó en conciertos diversos.

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Manuel Zumaya in Oaxaca*.—In this article Dr. Stevenson deals with Manuel Zumaya's paramouncy among colonial composers, and the years he spent in Oaxaca. He had been Mexico City's cathedral chapelmaster during 23 years (after 1738). The almost 58 year-old Zumaya followed the new elected bishop Tomás Montaña to Oaxaca, where he begins being mentioned as a musician in 1741. Upon his arrival there the new bishop not wanting to disturb Salgado in his post of Oaxaca chapelmaster, he allowed his friend Zumaya to serve him as his personal chaplain, from which post he was promoted to interim cura of the cathedral parish church. But the chapter, keen on retaining the famous musician, confided to him the examination of two candidates to several cathedral posts. Salgado, deprived of all authority, could not be dismissed outright, but they cut his pay from 300 to 200 pesos, the difference being added to the 400 already paid Zumaya by the chapter. Little by little Zumaya's pay reached the sum of 730 pesos for staying in Oaxaca, where he survived nine before he died suddenly on october 5, 1754. He left as heir Maria Micaela Gonzalez and her daughter Josefa and was buried at the church of the Virgín of Guadalupe.—Zumaya's compositions in the Oaxaca archive prove that his music was popular at Oaxaca a decade before he moved there. The dates inscribed on a dozen villancicos range from 1714 to 1728. His *Missa te Joseph* celebrant Cum 6 Vocibus—date 1714—survives in one of the most sumptuous manuscripts at Oaxaca. The Oaxaca cathedral archive contains at least a dozen villancicos: ten dedicated to St. Peter, five for Christmas and one for Easter. Some third of his Oaxaca villancicos call for paired violins in the accompaniment.—Afterwards Dr. Stevenson gives a catalogue of Zumaya's works at Oaxaca. He ends his work with 30 foot-notes that prove interesting and enlightning.

JORGE VELAZCO, *The historical Carlos Chávez*.—To say that without Carlos Chávez Mexico would not have right now a musical life is a little too much, but anyway Mexico's present musical life would be different. Having digged into his country's native roots he made true Nationalism possible. Mexican music esthetics imply deep feelings and not only a copy of native

melodies. From the famous mexican mural painters Carlos Chávez derived an art based on national characteristics and universal principles. Although Silvestre Revueltas did likewise, his own peculiar ways dragged him mainly towards that peculiar color of the Mexican people. Taking another turn, Chávez tried successfully to get into music's social and historical characteristics.—Another of Chávez's ways as a composers, was his advanced avant-gard position, which worked out untold benefits for Mexico's backward nineteenth century's esthetical condition. After a few biographical informations, the author remembers that Chávez got familiar with native music way back in his childhood, during a time when educated Mexican society dispised native ways of expression and nobody thought of using them as foundation for any form of national art. In terms of time and from the point of view of an intellectual position, Chávez's youth coincides with the Mexican Revolution. The Indigenuos past became then definite on the plastic arts and music. It became something like a barrier against Europe and the United States influences. In 1921 the then Minister of Education, José Vasconcelos, tried to spurn Mexicans toward a unity based on the Classics, the remote Mexican past and the Spanish culture. He commissioned mural paintings to Orozco and Rivera and a Ballet to Chávez. The latter wrote then a ballet based on Aztec history (*El Fuego Nuevo*), which on account of certain intrigues was not premiered until 1930.—When Chávez got married in 1923 he didn't set up a home. He took instead his bride to Europe, where they remained eight months. He met Busoni and was impressed by his great might. But wanting to do something for his country he wen back to Mexico. In 1923 a trip to the United States opened up a new direction for him. He was fascinated by North Americans vigor and strenght to the curious extent of becoming dichotomous: all throughout his life he was fundamentally Mexican, but from the professional point of view he adopted North American ways.—In spite of his important executive and didactical position, the most important angle of Chávez's personality is the creation of a huge amount of works he bequethed to Mexican music. His stern, geometrical pieces became the voice of Mexico at home and abroad. Chávez built a bridge through the ages. Works like "Antígona" and "Indian" Symphonies, the 5th Symphony for strings, or the "Toccatà for Percussion Instruments" are musical landmarks in the evolution of Mexican music, as well as of a considerable part of modern music.

ROBERT STEVENSON: *Liszt on the East Coast of Spain*.—This interesting article especially written by Dr. Stevenson for "Heterofonía" (it is a sequence to the article on "Liszt at Madrid and Lisbon 1844-1845" he wrote for the Musical Quarterly's last issue), he traces minutely Liszt concerts at Valencia, before proceeding to Barcelona. Unhappiness after Liszt's rupture with the comtesse d'Agoult had driven him to Spain, where he seemed to be very happy and where he met very interesting people.—After a stopover at Granada he spent close to 12 days at Valencia, where he gave two concerts, with tremendous success. He had as collaborators the singers G. Brambilla, Ciabatti and Gómez. He appeared again at the benefit concert of singer Brambilla, when Natale, Gómez and señorita Scannavino sung a duo "El Relicario".—To show his gratitude, for his last concert's great public appreciation, Liszt offered himself to improvise on favorite themes selected by the public (some magnificent variations on the "Dance of the Dwarfs and a

Valencian typical theme.) [See examples on page 16].—With Liszt's extraordinary ability to enchant everybody, he went to the cathedral and offered to improvise a fugue on the organ, leaving the organist Pérez Garcón and his companion speechless.—And he also showed his kindness to other prominent Valencians.—Liszt left for Barcelona on the diligence, April 4. The next day he reached the Catalonian capital ready for fresh triumphs.

FELIPE RAMIREZ, *An OVNI at the Conservatory of Music*.—Felipe Ramírez, distinguished organist, composer and teacher, was scheduled to give a concert of Spanish and Mexican contemporary music at the Conservatory. As he arrived there and got out of his car some strange light made him look up into the sky. It was a magnificent and huge OVNI that overflew the Conservatory rather slowly. It was flying as low as a Jumbo-Jet, but he thought it was 13 times as large. At that moment just one pupil of him was around the place. It was half an hour early. Both, teacher and pupil enjoyed the view during one and a half minutes, after which the OVNI disappeared toward the North.—The strangest of all was the fact that Felipe Ramírez had to end his program with the premiere of his own work "Music: An OVNI's ENERGY". An amazing coincidence: Next morning some of the newspapers reported that they had a great number of calls from people who had seen the huge OVNI in towns North West of Mexico City.

ALFRED E. LEMMON, *Archivo General de Indias: Guatemala 956. A musical file*.—Seville's *Alcazar* contains this most valuable archive, where almost everything concerning the life and doings of the New World (during the Spanish domination) are filed. Among those there is an interesting document containing also material facts concerning ordinary musical expenses, which allows the researcher to find out the amount of money demanded by each period. So, according to said document, the greatest amount demanded by a period of six months happened in 1780 (1,023 pesos for the chapelmaster, musicians and members of the choir).—There are 29 entries of that type.—One can also find several other kinds of information, i.e. the blessing of the new cathedral's corner stone, the buying of new musical instruments, assistance to a chapelmaster's widow, the commemoration of Charles III's death at a cost of 1,612 pesos and 6.5 reales, etc.

ESPERANZA PULIDO with GRETE SULTAN IN New York City. E.P. was very happy to visit over again the very distinguished pianist *Grete Sultan* and to have a talk with her.—She asked her about her recent activities on the field of contemporary music.—She had just ended a European tour with *John Cage* and *P. Zukofsky* playing his music in England, Deutschland, Switzerland, Germany, Poland and Italy —partly within the frame of contemporary music festivals.—She is also getting ready to record two volumes of *Cage's Etudes*. Shifting to traditional music she doesn't make any distinctions regarding the kind of publics she plays for, but sometimes she must adapt herself to certain requirements.—Afterwards E.P., who knew *Grete Sultan* as an exceptional interpreter of *Bach's* music, asked her opinion on the way *Bach* should be performed on the piano.—She played the organ and the harpsichord, but being a pianist she considers her instrument as a better medium for polyphony's voice leading. She adores polyphonic voice-leading on the piano.—Is *Bach* one of the most difficult barock composers to perform on the piano?—She thinks that on account of his lack of leading marks for the performer, *Haendel* is more difficult. One must be a real expert on improvisation and ornament-

ation.—Forkel, a friend of Bach's sons, left us some cues about the way of performing Bach on the harpsichord —said E.P. In the modern times pianists like Clara Haskill and Gieseking, for instance, were very careful to imitate certain harpsichord characteristics on the piano. They never used the right hand pedal.—G.S. said she wouldn't either, but she was not keen about Gieseking's "Bach", wihc she found a little like impressionistic music.—Knowing what an excellent teacher Grete Sultan is E.P. wanted to know her most pressing demands upon her pupils.—She is very keen on guiding her students and makes no distinctions between talented or untalented pupils. She obliges them to get a very clear idea of the works they wish to master.—She loves teaching, but only up to a certain measure as she loves playing herself, and being an extremely perfectionist she must of need practice enough.—E.P. would love Mexicans to listen to Grete Sultan's art of playing Bach on the piano.

E.P. WITH VLADIMIR USSACHEVSKY IN NEW YORK CITY.—Master Vladimir Ussachevsky, who used to be a postromatic composer, got interested in electronic music in 1951. Since then he has been one of the most distinguished electronic music's true champions. Asked what he thought the future of electronic music would be, he said it couldn't be predicted, but all major periods in the history of music have taken time to fully develop and survive. In the States lots of bad electronic music has been written (even some High Schools have synthesizers). Students use them from early age, without knowing anything about music. But he is optimistic and in spite of all he thinks that like every good music, electronic music will survive.—In Mexico said E.P., many young composition students prefer aleatory to electronic music.—It is easier, said Master Ussavhevsky. Electronic music is much more difficult. He has attended many festivals of contemporary music and thinks, like the interviewer, that there is no much future for aleatory music. In that respect he quoted composer Luening, who said among other things, that he envisaged a music that would be primitive and refined at the same time. A combination of Orient and Occident for a renovation of the spirit.—Asked about the publication "Perspectives on new Music", he praised it very highly.—As a composer he is not a puritan. He said he likes to mix up elements, which he does by means of different procedures. He has been accused of being an unorthodox electronic composer, but he is not the only one —said he. In collaboration with Luening he has written several works, like "Poem on Cycles and Bells" "Rhapsodic Variations for tape and orchestra", the latter having been worked out alternately by both composers.—Asked about the several ways of sound manipulation, he said they were infinite. For a piece of four minute duration, he had to elaborate no less than one hundred rolls that were later on classified by him. He doesn't use those sounds before trying them by means of a certain process of transformation.—Asked about Music Media he complained about inaccuracy in the projection of a program on the human body for the TV, which he and a colleague were asked to illustrate with electronic music. The music fitted wonderfully the program, as later on it was judged by impartial listeners, and so he is very optimistic about what can be done in Music Media. He doesn't agree either with some of the moving picture electronic music results. He himself has written the music for several pictures, as the interviewer could find out in an encyclopedia. Master Ussachevsky mixes up his elements with very much ingenuity.

**pianos
Y
organos,
s. a.
rhin 27**



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND

G. RICORDI & Co. 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 Disminuído.
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.

FACULTAD DE INGENIERIA

TEMPORADA 1979

JUBILEO DE LA
AUTONOMIA UNIVERSITARIA

ACADEMIA DE MUSICA DEL PALACIO DE MINERIA
Director Musical: JORGE VELAZCO

SEGUNDA TEMPORADA — ENERO DE 1979
PROGRAMAS PARA EL MES DE ENERO

Primer programa: 13 y 14 de enero

Concierto para trompeta	HUMMEL
Solista: Arturo Reyes	
Concierto para oboe de amor	BACH
Solista: Henry Schuman	
Tres conciertos para dos coros de alientos	HAENDEL

Segundo programa: 20 y 21 de enero

4ª Suite para orquesta	BACH
2ª Suite para orquesta	BACH
Solista: Roswitha Staeger	
1ª Suite para orquesta	BACH
3ª Suite para orquesta	BACH

Tercer programa: 27 y 28 de enero

3er. concierto para oboe en sol menor	HAENDEL
Solista: Allyson Christensen	
Sinfonía para flauta, oboe y cuerdas	SCARLATTI
Solistas: Héctor Jaramillo, y Allyson Christensen	
Triple concierto para flauta, violín y cembalo	BACH
Solistas: Héctor Jaramillo, Lorenzo González y Erika Kubacek	

Los pájaros	RESPIGHI
Concierto grosso para orquesta a cuatro coros (6 trompetas, maderas, timbales, cuerdas y dos cembali)	STOLZEL

Sábados 19 hs. SALA NEZAHUALCOYOTL

Domingos 12 hs. PALACIO DE MINERIA

RECITALES Y CONCIERTOS FUERA DE ABONO

16 y 23 DE ENERO

Recital de Henry Schuman, Lorenzo González y Erika Kubacek

Recital de Roswitha Staeger

Ex-Capilla del Palacio de Minería

Los conciertos se reanudan en abril