

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 65, México, marzo-abril de 1979

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 65, México, marzo-abril de 1979, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical white lines of varying thicknesses that curve and converge towards the bottom left, set against a solid green background. The overall design is minimalist and modern.

# heterofonía

65

revista  
musical

marzo-abril 1979  
volumen XII no. 2

méxico, d.f.

# CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

30 de Marzo, a las 20 hs.

Recital final para el título de Concertista  
Organista FRANCISCO XAVIER GARDUÑO

—oO—

Del 1º al 30 de Marzo  
Recitales de alumnos, de Lunes a Viernes  
a las 18.30 hrs.

## 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

Marzo-Abril de 1979. Vol. XII N° 2.

● CARTAS	2
● FRANCISCO CURT LANGE Una nueva revista, un nuevo vocero musical de las Américas	4
● ROBERT STEVENSON Los Sucesores de Juan Matías (2ª parte)	7
● ESPERANZA PULIDO Ponencia para el Proyecto "Creación Musical y Futuro"	13
● SOPHIE CHEINER Compositores Primordiales del Siglo XX Maurice Ravel	15
● UNA ENTREVISTA DE IANIS XENAKIS con Mario Bois (II)	19
● E.P. Con Mario Lifchitz en Nueva York	26
● Festival de música latinoamericana en la Universidad de Tulane	29
● ALFRED E. LEMMON Dos Fuentes de Investigación para la Música Colonial Guatemalteca	30
● ANDRES ARAIZ J.S. Bach instauró la tonalidad en la música	34
● NESTOR ECHEVARRIA Buenos Aires. Movimiento y Presencia Mexicana	38
● CONCIERTOS	40
● NOTICIAS	42
● REVISTA DE REVISTAS	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) .....	150.00
Número atrasado .....	30.00
Correo aéreo .....	200.00

**EXTRANJERO**

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

# C A R T A S

DE MIGUEL DE URANGA

Querida Esperanza:

No quiero pasar por alto el último número de *Heterofonía*: lo leí como se lee una novela policíaca: de un jalón —tan interesante está. No sé como le haces para editar tú sola una revista de tan amplio e interesante contenido. Pues no hay rellenos. Todo es miga. Aparte del trabajo, o trabajos de *Robert Stevenson*, que es un genio investigador, pues profundizar en la obra de *Zuamaya* en forma tan intensa requiere la paciencia de un Méndez Pidal y conocimientos profundos de música, la biografía de *Carlos Chávez*, por *Jorge Velazco* es también llenadora, puesto que abarca casi todos los momentos de la vida de *Carlos*.

Pero lo que a uno le asombra más es tu actividad como entrevistadora. De *Ussachevsky* muy poco sabíamos y de *Grete Sultan* menos. Y qué bueno que haces resaltar personalidades como la del joven *Eduardo Angulo* que, como de costumbre, a pesar de sus méritos, desconocemos en México. Se espera hasta que se muera la gente y después de algunas frases de condolencia se le olvida para siempre. Interesantísima la entrevista que comienza con *Iannis Xenakis*. ¡Que siga! Qué decir de *Alfred E. Lemmon*, etc. Es un número de antología. Si verdaderamente gustara la música en México, tu revista debería ser la Biblia del amante. Los teatros llenos están generalmente visitados por gentes que considera de buen tono asistir a los conciertos, pero el porcentaje de los que acuden asiduamente a los conciertos es mínimo, porque mínimo es el de los que aman de verdad la música. En fin, no quiero decirte más, pues tú bien conoces mi sentir al respecto. Lo que te pido es que *no me falte Heterofonía*. Un abrazo de

Miguel de Uranga  
Ap. 593  
Cuernavaca Mor.

*Mil gracias, querido Miguel, por tanta amistad como me demuestras en tu carta.* (E.P.)

Dear Esperanza: Issue 64 is lovely! Miraculous how you keep all this wonderful enterprise thriving amidst family woes. Your dear sister is better, I sincerely hope.—Please tell *Jorge Velazco* how much I enjoyed and profited from “*Carlos Chávez histórico*”. His programs for January are most impressive. Faithfully.

Robert Stevenson  
University of California  
Los Angeles, California.

DE SALVADOR MORENO

Estoy impaciente por recibir el número de aniversario de tu “*Heterofonía*” y el de Enero-Febrero que me prometes. Sabes con cuánto interés leo la revista y lo que supone su conservación, como testimonio de la vida musical del México actual. Mi colección de “*Heterofonía*” la pienso obsequiar a una nueva institución musicológica que se fundará aquí próximamente, y que tendrá como base la biblioteca del violoncellista *José Ricard Matas*,\* recientemente fallecido, y que legó todos sus bienes a la Academia de San Jorge. Se instalará en su propio piso bajo la dirección de *Francesc Bonastre*, el más joven de los musicólogos catalanes.

Victoria de los Angeles volvió a su larga gira por los Estados Unidos. Hemos tenido ocasión de escuchar algunas de las cintas grabadas de sus conciertos y de la función de "Carmen" en New Jersey, que recoge el entusiasmo con que fue recibida en este momentáneo regreso al escenario de la ópera, que gracias a su encanto personal y su extraordinaria musicalidad constituyó un gran éxito. Afortunadamente no se trataba del bell-canto italiano tan superficial y expuesto. (El Escamillo fue interpretado por nuestro compatriota Escudero). Con Victoria fuimos al Liceo para escuchar a Nicolai Gedda (muy amigo suyo) en "Rigoletto" que según Victoria no tenía, a estas alturas, por qué cantarlo, y la realidad le dio la razón. Cantantes como ellos de un calidad musical tan excepcional no deberían acercarse más a ese género (el operístico) exclusivo para divos... El 19 de mayo Victoria cumplirá 35 años de su debut; gloriosa carrera en la que aún puede continuar como liederista, ya que no hay nadie hoy por hoy que pueda compararsele. Le ha sido otorgado el Premio Nacional de Música.

De otras actividades musicales no te cuento (ayer escuchamos en el Palau de la Música Catalana, a Alicia de la Rocha en el 3er. concierto de Beethoven con Ros Marbá en una versión espléndida), porque tendrás bastante con las de México, verdaderamente sorprendentes, según constaté en los meses que estuve ahí, aunque estas actividades se realicen, como casi todo en nuestra ciudad, de una forma un tanto caótica, lo que impide el plantearse la asistencia, a todo lo que interesa, de una forma posible.

He sabido, con gran emoción, que han sido hallados los restos mortales de Sor Juana. Apenas sé nada y me interesa muchísimo. Te agradecería si pudieras darme mayores noticias. Estoy ahora justamente trabajando sobre cuanto se refiere a la música en su obra completa, no sólo las alusiones musicales más o menos obligadas, sino a sus conocimientos teóricos verdaderamente serios. Este ensayo formará parte de otros que ya tengo escritos y publicados (aunque ahora los he corregido y aumentado) sobre la música en el Quijote, el silencio de la música en San Juan de la Cruz y las alusiones a la música y los instrumentos musicales en Bernal Díaz del Castillo. Los cuatro juntos pueden hacer un librito interesante...

Siento mucho los trastornos que supone para tí la enfermedad de tu hermana Lupe. Le deseo pronto restablecimiento. Da saludos a todos en tu casa y tu recíbelos con el cariño entrañable de

Salvador Moreno  
Ap. 5475  
Barcelona, España.

Querida Esperanza Pulido:

Hace tres años que estuve en ese maravilloso México y deseo mucho poder llegar a él en los próximos.—En 1978 debuté en Varsovia (Teatro de la Filarmónica), donde interpreté el Concierto No. 1 de Chopin dirigido por Wislocki. Anteanoche en Budapest y la última semana de noviembre en el Teatro de los Campos Eliseos, con la Orquesta de Concerts Padeloup de París. Afectuosamente,

Bertha Noguera  
Olleros 2250-3º-1426  
Buenos Aires, Argentina.

\* Ricard Matas fue el creador y director del Museo de Instrumentos musicales de Barcelona, museo realmente importante, con más de 700 instrumentos, y del que yo escribí un largo artículo en la revista "Bellas Artes" hace 20 años!



Robert Stevenson

## UNA NUEVA REVISTA UN NUEVO VOCERO MUSICOLÓGICO DE LAS AMÉRICAS

Por FRANCISCO CURT LANGE

Ha nacido la *Inter-American Music Review*, un proyecto vuelto realidad que nos muestra a Robert Stevenson en su verdadera grandeza, o sea, en su generosidad y en su capacidad profesional que no tiene paralelo en las Américas. En su generosidad hacia la América Latina en la que no pocos países podrían designarlo su ciudadano honorario, por una dedicación admirable que ya lleva varias décadas en abnegación y en profundidad, pues cuántas veces, con tal de llevar su obra hacia adelante, este hombre modesto en apariencia y rico en dotes, ha pagado de su peculio sus viajes y estancias o ha contado con la contribución de amigos que le franquearon un nuevo campo de acción. En su capacidad y tenacidad inigualables, lanzando por el momento, de sus propios recursos, una revista que supo llenar él mismo, con excepción de los cortos artículos puertorriqueños, con trabajos de su inconfundible sello.

Muchas veces me he preguntado hasta donde penetra esa férrea disciplina de Stevenson cuando se propone sacar a luz cualquier capítulo desconocido de nuestra desamparada América Latina. Nunca he conocido su taller donde estará encerrado en solitaria elaboración de sus hallazgos, jamás tuve la fortuna de recorrer sus inmensos ficheros de meticulosos registros en los que ha de hurgar hasta altas horas de la noche. Sólo me ha cabido, desde

años a esta parte, una admiración ilimitada por un colega, poseedor dotado de una inmanente capacidad de trabajo y de una penetración ejemplar en los misterios del pasado.

Quién diría que él pusiera en limpio un pretérito como el venezolano, con revelaciones para muchos de nosotros totalmente desconocidas. He aquí su "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836". Y subsiguiente, su "Schubert in America. First Publications and Performances". Y por último, su investigación en torno a la música en la Catedral de San Juan de Puerto Rico hasta 1890, hallando por doquier los vacíos causados en la documentación por revoluciones, asonadas y desidia de los hombres. Cuando se contemplan apenas las notas de pie en cada uno de estos estudios, elaborados casi siempre en corto tiempo, y más aún si el interesado las somete a la debida lectura, comprenderá que nos encontramos ante una autoridad de privilegiados recursos mentales, dotada además de una rapidez de percepción que sólo es proporcionada al hombre por una larga experiencia.

Pasando a las recensiones de las disertaciones doctorales, éstas representan, a mi manera de ver, la más adecuada demostración del enorme saber de este hombre, a quien la naturaleza proveyó de una prodigiosa memoria, consecuencia de trabajos precedentes que permiten juzgar con equidad y si fuere necesario, fustigar con dureza para que el lector se oriente y aprecie lo que va apareciendo de excelente, bueno, regular y malo en nuestro hemisferio.

Es sabido que de años a esta parte, el interés de los Departamentos de Musicología de las Universidades estadounidenses por la América Latina ha venido creciendo y que en nuestros días no se puede estar totalmente enterado de cuanto ocurre en materia de disertaciones que tienen por objeto temas ibéricos y latinoamericanos, aun cuando la *Dissertations Microfilms International* en Ann Arbor, Michigan, se ha transformado en un importante centro que nos puede facilitar las tesis en forma de disertaciones microfilmadas. No siempre, —y Robert Stevenson nos ha de perdonar nuestra confesión—, nosotros estamos en condiciones de disponer de recursos para adquirir esos trabajos inéditos que se venden en los Estados Unidos a un precio ridículamente bajo, propio de sus *non profit organizations*. Pero todos sabemos, y también él, que la musicología se mueve todavía a la altura del cuento de la cenicienta, dado que en la América Latina todo es posible, menos el debido respeto hacia nuestras ciencias, salvando, desde luego, escasas excepciones. Gracias, precisamente, a esta robusta personalidad de las escenas musicales, nosotros podemos contar con una literatura musicológica poderosamente enriquecida y desde luego, estimulada. ¿Qué hubiera sucedido, si Stevenson no hubiese aparecido entre nosotros? ¿Cuál hubiera sido el esfuerzo en USA tendiente hacia nuestros países si no hubiese protegido, —y siga protegiendo—, a los alumnos latinoamericanos que tuvieron el acierto de escogerlo como maestro y consejero de su tesis, como la disertación en tres volúmenes de Luis Félix Merino sobre las Misas de Francisco Guerrero, el hoy competente director de la *Revista Musical Chilena*, la disertación de Elena Kuss sobre las Operas argentinas, así como aquellos que en la actualidad están dando sus toques finales a su tesis o trabajan arduamente en ella?

En cierta ocasión comenté en nuestra siempre viva correspondencia que él se asemejaba a un sacerdote que había entregado su alma a la musicología, para bien de ella. No sé cuando él duerme, si es que duerme. Nadie extraña que aparezca súbitamente en Potosí, Oaxaca, Mendoza, Bahía, Quito o alguna isla del Caribe, o en Porto, Santiago de Compostela, Salamanca. Conoce mejor que nadie el contenido de las bibliotecas más importantes de su propio país, pero también las otras que las tenemos más o menos cerca, pero cuántas veces inalcanzables por falta de recursos. Y lo que él toma por objetivo, está anticipadamente puesto a buen seguro, con ese lenguaje tan peculiar y de tanta precisión que no gasta palabras inútiles, para emplear siempre las necesarias. Alguien de la grey jesuíta dijo en cierta ocasión que había que dormir poco para realizar mucho, ya que después habrá tiempo para gozar del descanso eterno. Yo mismo me precio de dormir poco, pero no llegaré jamás, así creo, a ese conjunto de virtudes que hacen de Stevenson un personaje tan singular que cuesta encontrar una palabra adecuada para definirlo en su totalidad.

El homenaje que ha brindado generosamente a mi persona es un rasgo típico suyo. Sabe que he tenido que luchar, décadas atrás, en pro de un entendimiento, de una identificación entre Norte y Sur, en tiempos en que se carecía de una literatura musicológica seria y exhaustiva. Había que "meter el hombro" en toda ocasión que podía ser propicia, en educación musical, en ediciones de música seria, en conciertos esparcidos por tres continentes, en la organización y dirección de Institutos de Musicología, en la investigación de campo y de gabinete. Comprendió como pocos, lo que hubo detrás de esas hazañas en sacrificios continuados, interminables y poco comprendidos, inclusive entre músicos y musicólogos. Fue el comienzo sobre el cual se pudo levantar algo para hacer más fácil, más accesible, a los que hoy nos siguen, la búsqueda de ese todo, unido, que tendrá que ser algún día la Historia de la Música del hemisferio americano.

Pero es del conocimiento de muchos y particularmente de Robert Stevenson, que nada puede ser levantado en forma duradera que no sea creado con amor y amistad. En todas mis tareas he encontrado amigos generosos, colaboradores insospechados que me tendieron la mano sin pensar un instante en retribuciones. Lo prueba también el segundo homenaje que me ha brindado Efraín Paesky en su condición de Jefe de División Música y Secretario General del Consejo Interamericano de Música, y con él, el Secretario de la Organización de los Estados Americanos. ¡Y acaso no es hermoso lo que escribe Stevenson con motivo del 10º Aniversario de la Revista "Heterofonía", con justa admiración, sobre Esperanza Pulido, mujer abnegada y extremadamente capaz?

Por eso quisiera dar la bienvenida a la *Inter-American Music Review*, por su trascendental importancia en el concierto de intereses musicológicos interamericanos, abrazando a su Editor desde lejos y afirmando con ello esa amistad basada en el mutuo respeto que nos une y que forma, a través de la América toda, un corolario invisible y también indivisible de afectos que nos han de conducir a nuevas y desconocidas victorias.

Francisco Curt Lange

Montevideo, 8 de febrero de 1979.

# LOS SUCESORES DE JUAN MATIAS (1668-1740)

(2a. parte)

por ROBERT STEVENSON

(En el N<sup>o</sup> 61 de Julio-Agosto publicamos la primera parte de este artículo del Dr. Stevenson, dedicado a "El más notable de los maestros indígenas, Juan Matias", de quien salió igualmente impreso el notable trozo coral titulado "Quien sale este día disfrazado" que el Dr. Stevenson transcribiera con su habitual sapiencia. Circunstancias especiales nos obligaron a dejar transcurrir dos números más de la revista, antes de llevar a las prensas esta segunda parte de tan preciado material, por lo que nos excusamos ante el muy distinguido autor y generoso colaborador de HETEROFONIA.)

En el elogio de Burgoa<sup>41</sup> (*Geográfica Descripción* capítulo 39), nada contribuye tanto al crédito de Matias como el éxito de sus discípulos. En 1670 escribió Burgoa que durante el pasado cuatrienio sus alumnos habían sido los pilares de la música catedralicia. ¿Quiénes fueron estos discípulos? Indudablemente el más conspicuo era su sucesor, Mateo Vallados, confirmado en su puesto el 19 de marzo de 1668. Puesto que juntamente con otros dos colaboradores Vallados entró a la catedral como *monacillo*, el 19 de abril de 1661,<sup>42</sup> no pudo haber nacido antes de 1646. El 27 de abril de 1663, por recomendación de Matias, fue mejorado, al nombrársele bajonero, con 50 pesos de salario, o sea lo doble de lo que recibía como monaguillo. La distinción con que fue elevado al puesto de maestro de capilla, el 23 de marzo de 1668, a la edad de 21 o 22 años brilla con mayores luces cuando se toman en consideración los prejuicios que existían en la catedral por aquellos tiempos contra los intrusos.

El obispo Monterroso prefería a un intruso, como lo revela el acta del 6 de mayo de 1667; pero de acuerdo con los edictos de la ciudad de México y Puebla el cabildo no aprobó una decisión tan precipitada. Para su veredicto el cabildo requirió de ambos finalistas —bachiller José Pérez, desde lejos, y Vallados— la composición de una lamentación en el término de 24 horas, la cual debía ser construída sobre un canto llano dado. El cabildo pidió a ambos candidatos criticarse mutuamente al submitir sus trabajos; pero no sintiéndose aún satisfechos, exigieron que la composición de cada uno de ellos fuese enviada a la ciudad de México, para ser juzgados allí por expertos<sup>43</sup>. El veredicto de éstos fue inapelable. Decía así: "Lo compuesto por ambos candidatos se adapta a los principios artísticos, pero la lamentación de Mateo Vallados excede a la del otro en suavidad y sonoridades y se conforma mejor con el canto llano asignado."<sup>44</sup>

Después de agradecer al obispo el celo con que se prestó para la obtención de un testimonio experto, el cabildo dio el nombramiento a Vallados,

con un salario inicial de 260 pesos anuales. Y se le especificaron sus deberes: tocar la corneta, buscar los instrumentistas necesarios, componer villancicos para todas las acostumbradas celebraciones de la catedral, escribir misas y todo lo que fuese necesario. Debería entregar al secretario del cabildo todas sus composiciones, para su debida custodia. En caso de abstención de este requisito, le sería retenido el salario. Finalmente, tendría que enseñar diariamente canto llano y polifonía, no solamente al coro de niños, sino a cualquier otro miembro del coro que necesitara instrucción".<sup>45</sup>

No menos que su antecesor Matías, Vallados obtuvo grandes triunfos con su enseñanza. Una vez que sus alumnos adquirían los necesarios conocimientos<sup>4</sup> podían contar con su ayuda para obtener empleo en la catedral. Como ejemplo puede mencionarse su petición al cabildo, el 13 de marzo de 1685 para que dos cantantes y un bajonero fuesen aceptados. "Puesto que por razones de fallecimientos y otras causas se ha desmembrado el coro, la capilla necesita algunos músicos inteligentes que la adornen. (Vallados), por tal razón nombra a tres gratuitamente enseñados por él: los dos cantantes Juan de León y Juan Carrasco y el muy hábil bajonero Lorenzo Rodríguez".<sup>46</sup>

El 4 de abril de 1687 Vallados aprobó, además, al bajonero Francisco Herrera y la Mota como tal y como cantante.<sup>47</sup> Puesto que los salarios de los cantantes eran miserables, Vallados obtuvo éxito al solicitar el 7 de junio de 1690 que los pagos fuesen expedidos rápidamente<sup>48</sup>. Al mismo tiempo el maestro de capilla se había hecho calificar como licenciado en alguna forma. Así fue llamado en la página titular del folleto de once villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz,<sup>49</sup> cantados en la catedral de Oaxaca el día de Santa Catalina (1691). Para la elección de esta santa ni Sor Juana ni Vallados tuvieron nada que ver. Fray Francisco de Reyna, a quien el chanfre de la catedral dedicó la colección, era por aquel entonces prior de Santo Domingo y director espiritual del viejo convento de Santa Catalina de Oaxaca (1576<sup>50</sup>). Los villancicos fueron escritos en loor de Santa Catalina de Alejandría, quien antes de recibir el martirio dejó admirados a los sabios de Egipto con su saber. Sor Juana mezcló en sus versos graciosa y lagiográficamente, la historia bíblica y la profana, en una colección tanto más de su agrado, cuanto que Santa Catalina presagiaba su propia erudición.

Seis semanas después del triunfo de los villancicos de Sor Juana el cabildo remuneró a Vallados con un aumento de 40 pesos a su sueldo de 260 (8 de junio de 1692)<sup>51</sup>. En la misma fecha el cabildo aceptó su recomendación de dar empleo al Licenciado Juan [Pérez] de Guzmán (antiguo miembro del coro de infantes de la catedral de México<sup>52</sup>). Debido a la precaria salud de Vallados el cabildo promovió el 9 de septiembre de 1694 a Herrera y la Mota (ya provisto de las órdenes menores), a instructor del coro de infantes<sup>53</sup>.

El 7 de septiembre de 1708, tras largos debates, el cabildo nombró a Herrera y la Mota maestro de capilla. Al realizarlo, el cabildo dio empleo no solamente a otro elemento local, sino también al primer maestro en la historia de Oaxaca, cuyas obras era aún posible hallar en el archivo de la catedral en 1967.\* Antes de otorgar dicho empleo, Herrera y la Mota fue

\* Desde hace varios años los viejos y valiosos archivos musicales de México comenzaron a perder sus tesoros ¿Quiénes son los responsables? (T.)

enviado a Puebla para que el maestro de capilla de esta ciudad lo examinara y aprobara. Vallados debe de haber muerto algunos meses antes, quizá en el otoño de 1707. Su última obra es un villancico en La menor para dos tiples y continuo, titulado *De los cinco señores canto*, cuyas partes existentes en la catedral de Guatemala llevan la fecha de 1705<sup>54</sup>.

Miguel de la Riva y Paz, maestro de capilla de Puebla, aprobó a Herrera y la Mota, por medio de una carta firmada en Puebla el 24 de agosto de 1708. Habiendo sido copiada al pie de la letra en el acta capitular del 7 de septiembre de 1708, amerita un resumen: Comisionado por el tesorero de la catedral de Oaxaca, Dr. José Velasco Grajera, examiné a Francisco Herrera de la Mota en teoría por medio de varias preguntas que contestó satisfactoriamente. En seguida lo probé en composición, entregándole un texto para que lo arreglara a cuatro voces (limitando su tiempo a 24 horas, de acuerdo con mi propio criterio). Tras un cuidadoso análisis, debo recomendar su trabajo como prueba de un gran talento musical, auxiliado por el diligente estudio de obras de valiosos autores. Es verdad que el estilo de composición ha cambiado recientemente en España y aquí en Puebla, pero por meras consideraciones estilísticas no está justificado condenar, o desdeñar lo que escribió el candidato. Todo lo contrario: su talento e industria permiten creer plenamente que una exposición del nuevo estilo, aunada a mis explicaciones lo harían prontamente un adepto al nuevo estilo. Cuando le pedí improvisar contrapuntos sobre unas melodías dadas, (procedimiento considerado valioso por los maestros, particularmente para la composición de villancicos), los textos estudiados por él le permitieron rápidas realizaciones. En vista de todo lo expuesto, lo recomiendo confiadamente a ustedes, señores, como apto para el puesto.<sup>55</sup>

Habiendo escuchado la lectura de esta carta, el cabildo de Oaxaca se apresuró a nombrar a Herrera y la Mota maestro de capilla "con obligación de dar lecciones las mañanas y las tardes a los infantes del coro y cualquier otro músico necesitado de instrucción en canto llano, polifonía y todo aquello que comprende el arte de la música, de manera que esta catedral pueda elevarse". El cabildo le recomendó asimismo que "dividiera cuidadosa y honradamente las propinas de actos especiales entre sus subordinados".<sup>56</sup> A su salario de 300 pesos anuales le fueron añadidos otros 12 "para papel y plumas". Finalmente, le fue confiado el archivo musical de la catedral y se le dijo que le entregara al chantre sus obras nuevas, especialmente las de los maitines del 15 de agosto, 8 de septiembre y 8 de diciembre<sup>57</sup>. Algunas semanas más tarde, el 12 de febrero de 1709, el cabildo le autorizó la compra de bajones, cornetas y otros instrumentos necesitados por él, según lo dijo. Para ganárselo mayormente, el cabildo de la catedral importó un organista a 100 pesos anuales de sueldo.

El 2 de diciembre de 1718, o un poco antes, murió Herrera de la Mota.<sup>58</sup> El cabildo propuso al cantante Luis Gutiérrez como maestro interino. Los edictos enviados a México y Puebla estipularon un límite de 80 días. El 22 de marzo de 1719 el joven Gabriel Gavino Díaz y Leal ganó el puesto: así Oaxaca llevó de fuera a su primer maestro de capilla<sup>59</sup>. Al igual que su antecesor, este recibió un salario de 300 pesos anuales, pero no duró mucho tiempo. No pudiendo ajustarse a aquellas condiciones, pidió permiso el 26

de septiembre de 1709 para ausentarse un mes, con objeto de arreglar algunos asuntos privados en la ciudad de México.<sup>60</sup> Cuatro meses después, el 26 de enero de 1720, el cabildo recibió su carta de renuncia desde la capital.<sup>61</sup> Luis Gutiérrez volvió de nuevo al interinato. El 9 de septiembre de 1721, recibió la titularidad. En esta misma fecha Juan Valentín Díaz obtuvo 100 pesos anuales por cantar canto llano y otros 50 por cuidar "concienzudamente" los libros de coros de la catedral.<sup>62</sup>

A pesar de su buena voluntad, Gutiérrez no poseía la requerida habilidad para enseñar a los infantes, mantener la disciplina y preparar las obras latinas. El 9 de abril de 1723 el cabildo lo reprendió por no haber provisto música para las misas y las vísperas y por su falta de pericia didáctica. "Los infantes del coro desconocen hasta los versos que deben cantar, y uno o dos que cantan producen chillidos"<sup>63</sup> —dijeron los canónigos. Aquel mismo día dieron a Gutiérrez cuatro meses para mejorar a los muchachos y comunicar las mejorías. El 16 de julio de 1726 volvió el cabildo a quejarse de malas voces y esta vez también abjuraron de los bastardos, cuya presencia impedía a las familias respetables inscribir a sus hijos en el coro.<sup>64</sup> No esperando mejores días para el futuro, el cabildo reemplazó a Gutiérrez con Tomás Salgado<sup>65</sup> el 6 de diciembre del mismo año (1726), quien ganó el puesto entre un grupo de cinco candidatos.<sup>66</sup>

Igual que en 1668 y 1708, cuando Vallados y Mota fueron nombrados, así fue solicitada la opinión foránea en 1726 en lo relativo al mérito de las obras de los contendientes. Esta vez los dos jueces eran músicos de la ciudad de México: Juan Francisco Orense y Juan Téllez Xirón (este último organista en jefe de la catedral). Como ambos otorgaron las palmas a Salgado, éste recibió el puesto con un salario de 340 pesos anuales, 25 de los cuales para papel y plumas y 40 para enseñar al coro de infantes. Indudablemente Salgado estaba más a la moda que cualquiera de sus predecesores oaxaqueños. Sus cuatro juguetones villancicos pertenecientes al archivo de la catedral de Guatemala, con fechas de 1726 a 1738<sup>67</sup> son prueba de cuan alejado se hallaba de la seriedad de Mota: sus saltarines compases de seis octavos, sus galardos acompañamientos con las cuerdas, bajos continuos figurados, sus solos vocales operáticos y sus marcas de dinámica así lo acreditaban.

Salgado fue el primer maestro oaxaqueño que usara obligados de violín, tipificando así aquella clase de compositores contra quienes Feijóo y Montenegro (1676-1764) se sublevaron.<sup>68</sup> Un buen ejemplo del estilo retozón de Salgado es su "Negro de Navidad, a Quatro Vozes", *Que también como gente la Nengla*. En el estribillo acompañado por las cuerdas, el tenor solista conmina a sus amigos para que le acompañen en la exaltación del orgullo negro. Al llamado de sus "golgeos, tinares y gulguritos" (gorgeos, trinos y otros adornos) los amigos le responden valientemente con refranes de uh-uno, uh dos, uh tres, uh cuatro, "zalambá, zalambá, zalambá, zalambá". El mismo término africano de refrán "zalambá", le sirve al grupo para responder al llamado en cada una de las cinco coplas. Pese al dialecto, el mensaje de las coplas resalta claramente: (1) Si el Niño hubiera nacido en Angola habría estado condenado a trabajar, pero no a tener frío; (2) Allá no hay nieve en diciembre; (3) Si hubiera nacido negro, no por eso dejaría de ser divinamente blanco; (4) Me sorprende que siendo quien fue, consintiera en nacer entre

las bestias, un buey y una mula; (5) Nuestro Niño se rehusó a nacer en un palacio.

Salgado dirigió la música de Oaxaca en una época de transición, cuando los asalariados músicos de instrumentos de madera fueron discriminados en favor de los de cuerdas<sup>69</sup>.

El 10 de febrero de 1733, el cabildo lo recriminó por no haber organizado los ensayos, con resultantes fallas en la polifonía.<sup>70</sup> Pese a que se mantuvo en servicio hasta el 11 de enero de 1745, por lo menos, su salario anual fue reducido de 300 a 200 pesos anuales, para así dejarle el campo abierto a su sucesor, Manuel de Zumaya. Los cuatro años anteriores no pueden haberle proporcionado felicidad alguna, puesto que ya por el 18 de mayo de 1741 Zumaya había estado actuando como maestro de capilla.

## N O T A S

41 Entre otros músicos indígenas repartidos a través de la provincia, Burgoa alaba a dos jóvenes compositores de Yanhuitlán por su música latina y vernacular para tres coros (capítulo 24 [I, 287]). "Los habitantes de Yanhuitlán (Yanguitlán) son extremadamente aptos para la música de iglesia. Su actual capilla [1670] posee un par de jóvenes tan aptos, que componen para tres coros la música festiva vernacular (villancicos y tonos) a los oficios de los días de fiesta y los Kyries, Glorias, Credos y Salves cantados en ocasiones mayores. Los instrumentistas de Yanhuitlán que tocan bajón, oboe y corneta son alabados por dondequiera". Yanhuitlán, a 75 millas al noroeste de Oaxaca, fue un centro de la Mixteca Alta de tal magnitud, que ya en 1506 este cacicazgo tenía que proveer 1,000 prisioneros a Tenochtitlán para los sacrificios humanos. Un diseño del órgano barroco del arruinado monasterio —antiguamente uno de los más preciados de México— se halla en la obra de Ross Parmenter: *Week in Yanhuitlán* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964), p. 192.

42 A.C. I, fol. 188v: "señalen salarios a los monacillos, a Juan de Mena y Manuel Giron, y Matheo Hallados a los cuales les señalaron a veinte y cinco d.s en cada año."

43 *Ibid.*, fol 262v (marzo 23 de 1668): resultado auer solo un opositor que fue el B<sup>r</sup> Joseph Perez y desta ciudad Mathei de Ballados y Nicolas Perez, a quienes paraque nos contasse la suficiensia que tenían se les señaló una lamentacion paraque la letra della la pusiessen en canto de organo siguiendo el canto llano en que estaba i ajustandose a ella, y determinando que los dhos opositores se fuesen immediatam<sup>te</sup> a la sala Capitular a executar cada uno su oposición, i que dentro de veinte i quatro oras se trugese como con efecto y asistencia del secret<sup>o</sup> deste Caui<sup>do</sup> se hizo, y visto dhas composisiones se dio la de Matheo Ballados al B<sup>r</sup> Joseph Perez paraque le pusiese los obstaculos que en ella hallase y la de el dho Joseph Perez a Matheo Ballados paraque hisiesse lo mismo, i visitar con los alegatos i defectos que cada uno represento i no aber en esta Ciu<sup>d</sup> quien pudiese decir en consensia Su SS<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> para la determinassion de la matheria la remitio a Mex.<sup>co</sup>"

44 *Ibid.*: "y el pareser delos maestros de Capilla ombres peritos dijeron que los defectos de cada uno delos dos opositores se auian puesto eran mui conformes al arte pero que la Comission de dha Lamentassion que auia echo Matheo Ballados era mas sonora suave y conforme a la letra del canto llano que se dio para la composission del canto de organo".

45 *Ibid.*, fol 263 (23 de marzo de 1668): "que es de parecer sea maestro de Capilla desta Sta. Yglesia Matheo Ballados con obligassion de tocar la corneta y demás ministriles necesarios que en esta Yglesia se acostunbra cantar en el año las mismas y lo demas que se ofresca, y que toda la musica que isiere en cada una de las festiuidades del año las a de entregar al secret<sup>o</sup> del cauido paraq las tenga en custodia y paraque le paguen el salario o de llevar sertificasion de auer cunplido con esta obligassion y la de la enseñanza todos los dias de canto

llano y de orgno assi a los niños como a los que necesitaren de aprender dela misma Capilla”.

46 A.C.: “pondera la necesidad que tiene la Capilla de Musicos inteligentes que la adoren por auer muerto y faltado algunos q la Conponian, y para ello nomina Tres, que a su Costa a enseñado los dos musicos de Voz llamados Juan de Leon y Juan Carrasco; y Bajonero sufientissimo llamado Lorenzo Rodriguez.”

47 *Ibid.*, fol. 205: “Para ver una petición q ha presentado frn<sup>co</sup> de la Mota vajonero [marggen: cantor] en que pide se le señale Renta por el exercicio de Ministro Vajonero.” El fallecido Pedro de Ribera, cuyo lugar tomó Mota por 80 pesos “con certificación del M<sup>o</sup> de Capilla en que dice es auentajado Ministro en el Bajon, con aprobación dell Sr. Chantre” era el negro esclavo admitido con sueldo de 50 pesos el 9 de enero de 1652. Por temor de que otros ejecutantes más antiguos resintieran los 80 pesos prometidos al recién llegado el cabildo le prohibió a Mota divulgar el monto de su salario.

48 *Ibid.*, fol. 226: “sobre que a todos los cantores se les pague el medio año, que tienen seruido atento a la pobreza que padesen”.

49 “Pusolos en metro musico el Licenciado Don Matheo Vallados Maestro de Capilla.” Facsimil de la página titular en la p. 442 de Abreu Gómez. El Dr. Jacinto de Lehedesa Verastegui, quien comisionó los villancicos de Santa Catalina y se los dedicó al provincial de los dominicos, les puso un elogioso prefacio a los versos de Sor Juana a quien llamó “Oráculo del Nuevo Mundo, mujer sin par, prodigio de la naturaleza, prototipo de las ciencias.” ¡Guay por la pérdida de la música que puso Vallados a esta poesía!

50 José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, II (Ciudad de México: Dublan y Cia., 1881), 33.

51 A.S., II, fol. 250: “En quanto a la peticion q presento el ma<sup>o</sup> de Capilla Matheo Ballados, pidiendo sele aumentase el salario por las Rasones q en ella alega, y qse admitiese en la Capilla a el Lic<sup>o</sup> Juan de Gusman por ser esencial en ella, y unanimes y conformes dichos señores dijeron q añadian y añadieron a dicho Matheo Ballados quarenta pesos mas para q con dos sientos y sesenta q tenia tenga tres sientos”.

52 Si este es el mismo Pérez de Guzmán que estudió con Antonio de Salazar en 1696, fue reportado en la catedral de la ciudad de México el 28 de febrero de 1708 (A.C. XXVI [1706-1710] fol. 157<sup>v</sup>) como habiendo recientemente sido nombrado maestro de capilla en Oaxaca. De haber sido así, renunció poco después, para dejarle el puesto a Mota, quien fue recibido el 7 de septiembre de 1708.

53 A.C., III, fol. 21: “Determinaron y mandaron q entrase Por ministril bajonero en la Capilla de esta Yglesia Francisco de Mota, clerigo de Menores hordenes, con el salario de ochenta p<sup>s</sup> en cada un año y que de Ruego y encargo de su SS<sup>a</sup> Dean y Cauildo enseñe a los niños de el choro, mientras mejora el M<sup>o</sup> de Capilla y esta achacosso.

54 *Renaissance and Baroque Musical Sources*, p. 103.

55 A.C., III (1693-1708), fol. 344<sup>v</sup>: Mandaron leiese la sertificazon de el M<sup>o</sup> de Capilla dela ciud<sup>a</sup> de los Ang<sup>s</sup> que a la letra es como se sigue = Yll<sup>mo</sup> C<sup>or</sup> D. Mig.<sup>l</sup> de Riva M<sup>o</sup> de Capillas dela Sta<sup>g</sup>l<sup>a</sup> Cath<sup>l</sup> de la puebla de los Ang<sup>s</sup> Certifico en la mexor forma que puedo y deuo que de encargo del S<sup>or</sup> S<sup>r</sup> D. Joseph Valero granjero Thess<sup>o</sup> dela S<sup>ta</sup> Yglecia Cath<sup>l</sup> de oax<sup>a</sup> Examinado a D Fran<sup>co</sup> de Herrera y la mota, ministro de dha Sta Ygl<sup>a</sup>. Y auiendo hecho algunas preguntas en lo theorico dela mucica me satisfiso sufisientemente Y pazado a examinarlo el modo de Componer, para Cuio Efecto le di Vna letra p<sup>a</sup> que la puciese en metro mucico, a Cuatro Vosses glo Ejecuto, en termino de beinte y Cuatro Oras, aunque no fue de precis<sup>on</sup> por no tener Orden p<sup>a</sup>Ello. Digo que auiendo Visto Con todo Cuidado y Reconosido, la obra, que es porlo de su mucha inclinaz<sup>on</sup> ala mucica i aplicaz<sup>on</sup> a lo que dictan los libros de nro Arte, que aunque la aora se practica en españa Y en esta Ygl<sup>a</sup> es modo nuebo. no por esso se deue despreciar, ni desestimar lo que obra dho D, Fran<sup>co</sup> antes si se puede esperar que con mucha aplicacion E inclinaz<sup>on</sup> a nra Profecion, se instrua enel Estilo que se practica aora Y mas Cuando a mis explicaziones E instruciones, Y modo de observar y ejecutar a adquirido sin trauaxo ninguno,, antes si con mucha Vigilancia y puntualidad; y asi tengo por sierto que con mucha facilidad, Ejecutara lo que oi se

practica, sin atajarle a Ello cosa alguna, pues su auilidad y aplicacion asi lo manifiesta, Y asi lo infiero no solo delo que leuo dho sino tanuien por que auriendole preguntado algunos Conciertos de Contra Punto, que son de los que enseñan a los Maestros de Compositi<sup>on</sup> particularmente para Villancicos, Satisfisso con puntualidad, en Virtud delos libros que a leido, p<sup>a</sup> lo Cual di el modo que tener en estos tiempos, este es mi sentir, a que no me muebe pazzion alguna VS Con su grandessa podra Ejecutar lo que mejor le pareciere Y mas Conuiente. Dios g<sup>o</sup> a VS<sup>a</sup> muchos años. Ang.<sup>s</sup> Y Agosto beinte y Cuatro de mil setecientos y ocho”.

56 *Ibid.*, fol 345: “a de ser oblig<sup>do</sup> a darlitz<sup>on</sup> por tardez o mañana a los niños monacillos de el choro, de el Canto llano y Canto de Organo y lo demas que contiene el Arte de la mucica; Y asimen.<sup>mo</sup> a dar de liz<sup>on</sup> a los demas mucicos que quisiera Aprehender Las clases de Contrapunto y Conpositi<sup>on</sup> Esplicandoles, p<sup>a</sup> Su aprovecham.<sup>to</sup> y el lustre de esta dha Sta Ygla; Y por que es de Su Oblig<sup>n</sup> el Concertar todas las obtenciones q ocurrieron dentro y fuera de repartirlas Con todo Cuidado y Esmero y fidelidad.”

57 *Ibid.*: “Y asimesmo el dho M<sup>o</sup> receuia todos los libros de mucica, Papeles Electos Ynstrum<sup>tos</sup> que ay en esta dha Ygla Cathe<sup>l</sup>. Por inventario. Y delos que asi Hiiziere nuevos Como son maitines al Natiuidad Assu, p<sup>on</sup> y Concep<sup>on</sup> y lo demas de ogliga<sup>n</sup> sea oglig<sup>do</sup> a entregarlos al S<sup>or</sup> Chantre q es o fuese en esta dha Sta Ygla.”

58 A.C., IV (1709-1736) (Libro de Cavildo que comenzo El dia, 1, de Enero de 1709... Acaba el 16 de Enero de 1736). fol. 141.

59 *Ibid.*, fol. 145<sup>v</sup>.

#### PEQUEÑA PONENCIA PRESENTADA POR ESPERANZA PULIDO POR INVITACION DE JULIO ESTRADA, ORIGINADOR DEL PROYECTO “CEACION MUSICAL Y FUTURO”. Universidad Nacional Autónoma de México, a fines de 1973.

Siempre me ha admirado que en estos tiempos haya aún bastantes compositores e intérpretes rehacios a la evolución de la música (de hecho lo son respecto a todas las Bellas Artes.) Me sigue causando estupor que a estas alturas del siglo XX anden por todo el mundo músicos—muy competentes, por otra parte, en diversas ramas del arte de los sonidos— que siguen abjurando de la forma como éstos han ido abriéndose paso—casi a rompe talega— en el mundo de las infinitas combinaciones a que les han sujetado los compositores de la vanguardia desde la última parte del siglo pasado.

Mas no debería, en realidad, sorprendernos este fenómeno. Lo han experimentado todas las etapas en las que han vivido y trabajado genios evolucionados: en el siglo XIV Machault, con sus ritmos isométricos y otras novedades; Dufay en el XV con su equilibrio entre la música de ornamento y la música de sensibilidad; ¿no fué Palestrina, en el siglo XVI, quien contendía que “una feliz combinación de sonidos bastaba para construir una buena obra? En el XVII el inglés Swinlinck transforma la música instrumental por medios polifónicos, dando lugar, en parte, al surgimiento de los máximos genios de Bach y Haendel; en el XVIII Mozart inventa a *Don Juan* y *La Flauta Mágica*; en el XIX Beethoven, el sordo, escribe en su Gran Fuga combinaciones sonoras no hasta mucho después vislumbradas en la polifonía.

Nombre sólo de paso a algunos de los más conspicuos genios del pasado, porque ninguno de ellos fue plenamente comprendido por sus contemporáneos.

A principios del siglo XX, cuando Schoenberg democratizó los doce sonidos de la escala cromática, como secuela wagneriana, ¿cuántos años fueron necesarios para que el mundo de la música —el de los compositores noveles— lo aceptaran y los directores de orquesta se aventuraran a propagar las obras emanadas de esa nueva escuela con productos incomparables de Berg, Webern y el propio Schoenberg?

No olvida el mundo el escándalo de "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky el día de su estreno, ni la rechifla, unos años antes, al "Pelléas y Melisande" de Debussy.

Pienso que los actuales enemigos de la evolución del sonido, del ritmo, de las construcciones sonoras, nunca piensan profundamente en los datos anteriores; de lo contrario les sería imposible mantenerse rehacios a la evolución presente. ¿O será posible que haya todavía quien lance anatemas contra Stravinsky, Schoenberg Prokofiev, Bartok y sus contemporáneos? En tal caso sería cosa de perder las esperanzas de que esas personas llegaran a aceptar jamás la vanguardia actual de la que se halla proscrito el sentimiento romántico y en el que la sensibilidad humana sólo interviene dentro de un concepto totalmente ajeno a las sensiblerías.

Consideramos, no obstante, que en todos los períodos evolutivos los compositores han abrevado, con mayor o menor resistencia, en lo mejor del pasado. Entre los nuestros, se tomaron como ejemplo a Stravinsky, Schoenberg, o imaginarios antepasados folklóricos. El propio Stravinsky (¿y quién no?) hizo varias caravanas de reconocimiento. Aun los verdaderos innovadores — aquellos que fueron tocados por chispas de novedosa aparición en el mundo, sufrieron con los años un proceso de asimilación que ellos transformaron, hasta borrarles toda huella de cosa reconocible. Schoenberg, por ejemplo, sustituyó la llamada inspiración por métodos y reglas que los mejores entre sus secuaces habrían de mandar al diablo andando el tiempo; sin embargo, recuérdese el artículo que escribió el padre del dodecafonismo en 1951: "On revient toujours" (uno regresa siempre). En este escrito recordaba el compositor las obras de su juventud con tanta admiración como las de su época serial.

Cage y Tudor comenzaron payaseando en festivales de música contemporánea; pero Cage escribe ahora estudios perfectamente estructurados dentro de un lenguaje que no por novedoso deja de ser comprensible.

Italia salió de su mediocridad musical. Primero Dallapiccola, Nono Berio, Maderna; luego Camilo Togni, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi y otros compositores de la generación que sucedió a los dos primeros, no pudieron evitar compenetrarse ligeramente de la esencia de sus remotos antepasados.

Aunque la gente diga que los jóvenes de todo el mundo componen en un mismo estilo y lenguaje, no es así. Podemos percibirlo entre los nuestros: tanto los del grupo menos vanguardista, como los actualizados, escriben con frecuencia obras en las que se percibe un lejano ambiente local, pese a sus clusters, aleatoriedades e influencias de Cage en algunos casos.

Quizá al final de esta turbulenta época se regresará un poco a la naturaleza, como de costumbre. En México hay en estos momentos algunos destacados valores de la creación musical, que van por buenos senderos, abriéndose paso hacia las grandes extensiones.



Schubert



Sophie Cheiner

## Compositores Primordiales del Siglo XX MAURICE RAVEL

Por SOPHIE CHEINER

EL ESPIRITU ATRIBULADO DE MAURICE RAVEL (1875-1937).—Maurice Ravel es uno de los más grandes músicos de este siglo, cuya peregrinación terrestre fue, como la de todos los genios, un apostolado para la evolución y el progreso de su Arte.

Nació el 7 de marzo de 1875 en *Ciboure*, pequeño poblado de los Bajos Pirineos, un poco alejado de Bayona y Biarritz y vecino a Saint-Jean de Luz. Lo pintoresco de su país natal, con sus montes escarpados, embellecidos por una infinidad de cascadas de agua, se grabó para siempre en la memoria del músico, contribuyendo no poco al desarrollo de su aguda percepción de la naturaleza y sugiriéndole emocionantes imágenes fantasmagóricas que más tarde él bordó en cautivantes arabescos vaporosos, a través de su obra.

En París Ravel conoce a Erik Satie, en la obra del cual habría de descubrir un nuevo y amplio mundo armónico.

Siguiendo el camino trazado por *Claude Debussy*, con sus libres progresiones de séptimas, novenas y undécimas; con sus sonoridades de encaje y los efectos producidos por las transparentes envolturas de sus extra-clásicas escalas combinadas, Ravel logra enriquecer su música con extrañas atmósferas armónicas, por medio de audaces combinaciones y una gran variación de pedales interiores; nuevo empleo del ornato; finísima escritura contrapuntística; ondulación rítmica, a la vez picante e inestable, pero llena de vigor; escogidísimos matices; todo ello animando singularmente su obra y poniendo de re-

lieve la atrayente personalidad del músico, y explicándonos el encanto poético de sus composiciones. Sus sombrías visiones lejanas; el canto nostálgico de sus melodías; sus pasajes de inestable flexibilidad, habrían de modificar sensiblemente la escritura pianística de su tiempo. La singular, poco comunicativa y levemente altiva personalidad del músico difícilmente explican el desenlace trágico de su vida. Es verdad que él tenía sus momentos hipocondríacos — posible presagio de un mal incurable que a fines del año de 1837 apagó aquel cerebro antes tan luminoso, aislándolo del mundo exterior.

De todas las formas poéticas la del poema es la que mejor le sentaba a Ravel, pues le permitía transportarnos a un universo esotérico, teñido de burla y guasa...

En 1897 entró Ravel en la clase de composición de Gabriel Fauré. De esta época data su ópera inédita *Scheherezada*, dominada por la influencia de la música rusa.

La clase de Fauré sería para todos los músicos de aquel entonces lo que los libres coloquios de *Mallarmé* significaban para los poetas... El le enseñó a Ravel el poder del pianísimo y la verbosidad de la restricción. La afinidad entre Fauré y Ravel se nota más de una vez. ¿No es un allegado del *Décimo Nocturno*, o del noble *Epitalamio* de *Shylock* el *Jardín Feérico* de Ravel? "Y el decorado bergamasco, el decorado de la fiesta galante, el clima de la penumbra, de la ironía afectuosa; el hablar en sordina, y todo aquello que tanto caracteriza a Ravel, —todo le viene de la inagotable corriente melódica de su maestro, quien ha sido durante medio siglo el centro de la música francesa" (Jankelevitch).

Como Satie, Ravel amaba a los niños. Para ellos compuso obras admirables. En 1918 escribió *Mamá la Oca*, para cuatro manos. El deseo de evocar en estas piezas la poesía de la infancia, le lleva a simplificar su escritura. Se las dedicó a sus amiguitos Dominica y Juan Godebski. Más tarde formó Ravel con esta obra, un ballet que fue montado en el Teatro de las Artes.

Nunca aceptó por completo los principios de Debussy; pero un ensayo de Allan Poe sobre la génesis de un poema le influyó grandemente. "Lo que la gente recrimina a veces en mi obra —escribió— es la carencia de sentimiento. En realidad se trata tan sólo de mi escrupuloso cuidado para evitar lo inconexo, la superfluo, como lo he dicho en otras ocasiones..." En verdad, Ravel carece de excesiva sensibilidad del arte debussista. El es más lúcido, más riguroso. Los estilos nuevos despiertan en él la curiosidad técnica y como tiene siempre el afán de renovar su arte, modifica su escritura, sin traicionar su propio lenguaje. Su oído maravillosamente fino le permite captar con insólita facilidad todo lo raro y desconocido. Quizá por ello haya sido al principio objeto de una cruel animadversión...

En 1908 compuso tres poemas románticos de un virtuosismo trascendente: *Ondina*, sobre el poema del mismo nombre de *Aloysius Bertrand*. En sus *Valses Nobles y Sentimentales* se proponía presentar una cadena de valsas a la manera de Schubert. De éstos prefería el séptimo por su sabor más schubertiano. En 1907 Serge Diaghiewl le pidió a Ravel una sinfonía coreográfica para los Ballets Rusos. Así nació *Dafnis y Cloé*, que Ravel dedicó a la Grecia de sus sueños, pintados por los artistas franceses de fines del siglo

XVIII. Este gran fresco está construido sinfónicamente, en tres partes, según un plan tonal muy riguroso, por medio de un pequeño número de motivos, de los que el desarrollo asegura la homogeneidad sinfónica de la obra.

Ravel no pudo pasar por alto la poesía de Mallarmé que reinaba en la época. Para el Soneto *Surgi de la Croupe et du Bond*, el más extraño y herméutico de sus sonetos, se sirvió del aparato instrumental del Pierrot Lunaire de Schoenberg; la voz humana, dos flautas, dos clarinetes y el cuarteto de cuerdas.—El Trío para piano, violín y cello fue compuesto en 1914 en San Juan de Luz. El primer tema es de colorido vasco.

El enigmático neo-hoffmanesco "GASPARD DE LA NUIT" fue compuesto en 1908, inspirado en la poesía del poeta francés Aloysius BERTRAND "LA NOCHE Y SUS PRESTIGIOS". Ravel supo envolver aquella obra en una atmósfera de magia sonora de la que él conoció a fondo el secreto enigmático.

En ONDINE —la brisa nocturna remueve ligeramente el follaje de los matorrales a la orilla del lago adormecido. Su murmullo confuso se asimila al estremecimiento de alas torcidas. Del fondo de las aguas se percibe la voz de ONDINE. En el umbral de su Castillo sumergido, con su atavío blanco hecho de espuma, en el que serpentea la corriente de las olas, Ondine suplica al bienamado mortal, compartir con ella el reino de las aguas. ¡Ay! Su elegido ya había dado su corazón a la mujer mortal —cruel e incomprensiva... Prorrumpen en lágrimas ONDINE: surge otra vez su delicada silueta y en seguida se desvanece en el estremecimiento de las olas etéreas del lago.

HORRIPILANTES IMAGENES surgen del taciturno "PATIBULO" que remueve el caparazón del ahorcado.

Un prolongado campaneó, lúgubre y tenaz resuena a través de los 52 compases de esta pieza. Sobre un ritmo áspero y duro pasan extrañas visiones topando con los gemidos vengativos. ¿Qué sangriento y trágico misterio oculta aquel fúnebre clamoreo? Lloran una de las innumerables víctimas de la crueldad humana, como las que GOYA (1741-1828) inmortalizó en sus "DESASTRES DE LA GUERRA", o es un cuadro de los que EDGAR ALLAN POE (1809-1849), poeta americano, nos dejó traducidos por BAU-DELAIRE y titulados: "HISTORIAS EXTRAORDINARIAS"...

Una indiscutible afinidad subsiste entre los tres genios que acabamos de citar, pues ninguno de los tres llegaron a vencer la terrible adversidad de su destino, el delirium tremens de uno; la sordera del otro y la enfermedad mental del tercero...

Siempre sobre un fondo de visiones alucinantes se desenvuelve el tercer poema de "GASPARD DE LA NUIT": "SCARBO".—El bufón sardónico cuya sombra huidiza simboliza la fatalidad inexorable del destino humano...

En el silencio nocturno surge Scarbo dando vueltas y rodeos a través de la alcoba. Cuando uno lo cree desvanecido, su sombra aparece de nuevo, como la llama de una vela; su rostro palidece como la cera de una candela, desvaneciéndose en la opacidad nocturna... Si por el elemento sobrenatural

existe cierta afinidad entre RAVEL, GOYA y POE, por su carácter trascendental, por la delicadeza de sus bordados, Ravel se acerca más a su ilustre tocayo (homónimo) belga, — Maurice MAETERLINCK a través de su "PAJARO AZUL" y "PELLEAS ET MELISANDE"...

Precisamente, cuando Ravel esperaba cambiar la ruta de su inspiración, el Destino le borró este deseo y le quitó la vida. Planeaba musicar *El Gran Meaulnes* de Henri Alain Fournier (caído en el campo de batalla a principios de la guerra de 1914). Nacido en 1886, en la Champelle —d'Aguillon (Departamento de Cher), Alain Fournier fue educado en el Liceo *Lakamal*, donde hizo la Escuela Normal Superior. Sus dones literarios, su grande y delicada sensibilidad caracterizan la distinguida personalidad de este genio joven.

Escribió su *Grand Meaulnes* en 1913. Esta obra nos revive todo un mundo de sueños en la búsqueda nostálgica del absoluto. Es el Universo de *Nerval* que nos subyuga con toda su gracia, su ritmo, su claridad y sus misterios silenciosos. Los seres parecen deslizarse en la opacidad del día, cayendo libres de la pesantez del tiempo.

El héroe del *Grand Meaulnes*, un interno de la Escuela *Sainte Agathe*, situada en un barrio solitario, desapareció misteriosamente poco después de las vacaciones de Navidad. La Dirección de la escuela le había enviado a buscar algunos invitados en Vierzon. Agustín Meaulnes se pierde en el camino y tendrá que pasar la noche en un parque abandonado. Al despertarse al alba se da cuenta de que alguien le ha robado su asno y su carruaje, por lo que deberá continuar su ruta a pie. Al llegar al límite del bosque de pinos, descubre no lejos de allí una flecha suspendida sobre una pequeña torre gris. Meaulnes cree al principio que la flecha mostraba el camino hacia algún albergue abandonado. Camina sobre una avenida que conduce hacia una casa solariega. Pronto encuentra unas lindas muchachitas ataviadas a la moda antigua que le saludan amistosamente. A la entrada de la casa solariega, Meaulnes halla una gran afluencia de carruajes. "Están de fiesta", pensó. Como la puerta de entrada estaba abierta, nuestro joven viajero se introduce en una pieza vacía y extenuado por la larga caminata, se acomoda en un sillón y no tarde en dormirse, al acompañamiento de una música perdida que el viento le trae de alguna parte. Es como un recuerdo lleno de magia y sortilegios. A la mañana siguiente, Meaulnes descubre a su lado un traje de disfraz de otros tiempos. ..probablemente para que él pueda tomar parte en aquella fiesta carnavalesca.

Ravel deseaba musicar este cuento, cuando uná apraxia (1) le atacó el cerebro. Durante cuatro años la familia y el enfermo esperaron en vano que un milagro arreglara su cerebro. Ravel quería tanto vivir! Desafortunadamente la apraxia seguía destruyendo el cerebro del músico. El martirio intolérable que esta enfermedad acarrea al enfermo, decidió al hermano del músico y al doctor Clovis Vincent, (2) arriesgar una operación que resultó fatal. Ravel se quedó en la operación...! Pero antes de expirar recobró el conocimiento y llamó a su hermano. Mientras lo buscaban, el enfermo volvió a dormirse, pero esta vez de un sueño eterno.

(1) APRAXIA.—La incapacidad de ejecutar movimientos coordinados en el andar y en la escritura.

(2) CLOVIS VINCENT.—Gran cirujano francés, nacido en Ingré, quien desarrolló la neuro-cirugía. (1879-1948).



## UNA ENTREVISTA DE IANNIS XENAKIS CON MARIO BOIS

### II

Mario Bois le había dicho a Xenakis que para él significaban mucho las ligas históricas entre Francia y Grecia. A lo que éste contestó:

X.—El pasado cuenta para mí. Los encuentros del pasado. No me gustan quienes abjuran de él.

B.—*¿Cree Ud. que haya ciudades más creadoramente activas en la música que París:*

—Lo ignoro; pero me cuesta trabajo pensar que podría trabajar lejos de París, pese al hecho de que allí he sufrido una carencia total de condiciones materiales. Es el dinero norteamericano —y no el francés— el que me ha proporcionado los medios de vivir en estos últimos años. Encargos y becas me los han procurado fundaciones como la de la Ford, (por ejemplo). Por otra parte pasé un año en Berlín (1963-64), por invitación de la propia Fundación Ford. El Senado de Berlín me brindó una casa —un pequeño Marienbad de gran lujo; pero desde el punto de vista de actividad musical de vanguardia, Berlín tiene muy poca vida. Tocante a los fondos americanos, la Bell Telephone Co. me hizo algunas proposiciones. No las acepté, porque el trabajo que ellos realizan no tiene suficiente calidad musical. La sección pomposamente llamada "Música" me pareció una especie de sucursal de la investigación espacial. Gastan sumas astronómicas. Si en París se contara aunque fuese con sólo la mitad de ese presupuesto ¿qué no podría uno hacer?

—*¿Qué otros premios o encargos recibió usted?*

—AKRATA, para la Fundación Koussevitzky, en la Biblioteca del Congreso de Washington y tres obras para la R.T.F.\* Ohora trabajo en una música de escena para la *Orestiada* de Esquilo, por encargo de Ipsilanti, un pequeño poblado de los Estados Unidos que pone obras antiguas en un teatro griego (¡neo-greco!). Hasta gané un premio en Atenas, ofrecido por Hadjidakis, un compositor griego de música ligera y música para películas. El fue quien instituyó este premio en Grecia, lo cual me parece un caso insólito en los anales de la música ¡un compositor adinerado que de sus propios fondos recompensa a sus "hermanos de la música seria"...!

\* Radio Televisión Francesa (T).

—¿Tiene usted alumnos?

—Algunos jóvenes vienen frecuentemente a buscarme, pero me rehusó a darles lecciones. Con excepción de Takahashi de vez en cuando, a quien conocí en Japón, no tengo ningún otro alumno. Takahashi era pianista y compositor en su país. Ahora toca EONTA.\*\* Tiene 27 años; es un compositor muy notable, de buen gusto, pensamiento y perspectivas musicales. Estoy persuadido de que es capaz de cosas muy importantes.

—¿Hay una escuela japonesa contemporánea valiosa?

—Cuando estuve allí, en 1961, la escuela japonesa se hallaba aún influida por el serialismo. Fuera de dos hombres famosos (Matsudaira padre, que componía música folklórica tradicional, con tintes occidentales y Mayuzumi, alumno de Tony Aubin, a quien conocí en París). Los jóvenes tendían hacia el serialismo. Tras este período, algunos siguieron a Cage, quien estuvo en Japón un año después. Otros me siguieron a mí. Y otros más se apegaron a las dos tendencias. Conocí también a Matsuchita, profesor de matemáticas en Osaka y al mismo tiempo compositor. Toro Takemitsu y T. Ichiyanagi son talentos originales de la música japonesa actual.

—¿Qué le pareció la vanguardia musical de los Estados Unidos:

—De una vitalidad de buen augurio en ciertos círculos musicales. Por ejemplo, en Tanglewood (a 100 Km. de Boston) Copland lo dirigía entonces, en un ambiente muy bello: una especie de humanismo simpático y profundo. Allí conocí a Gunther Schuller, quien me introdujo en los Estados Unidos. Pertenecía a otra generación, pero tiene los ojos y los oídos muy abiertos a todo lo que pasa actualmente. Y a Lukas Foss y a Earl Brown, y a Cage. Por supuesto, conozco la música de este último. A él lo conocí en el Lincoln Center, con motivo de uno de sus ballets. Lo estimo. Como contraste, vi allí mismo algunos Happenings, como parte de una tradición neoyorquina de 15 a 20 años de edad.

—Ahora pasemos a otra faceta de nuestra charla. Hablemos de la *factura de sus obras*. ¿Por qué resulta tan difícil su ejecución?

—Por el cambio de percepción, de modo de pensar y, por ende, de hacer. Puede uno amar a Bach, apreciar a Debussy, Beethoven, a las obras maestras del pasado; pero no debe uno proseguir con los mismos trazos, el propio criterio, el mismo modelo. Respecto al auditor, existen dos categorías: el que escucha con placer la música contemporánea y escuchará y seleccionará ciertas obras del pasado. En este caso se trata de un punto de vista actual que se proyecta en el pasado. En el segundo caso, la educación le pertenece al pasado. Si este último llegara a abordar lo contemporáneo, tendría que traspasar un límite de ruptura que pudiera, o no, realizarlo. Hay, además, aquellos que permanecen sólo en el pasado por falta de difusión de la música contemporánea, o porque su educación los aleja de ella. Y no me refiero a la educación familiar y escolar, sino a la educación de masas, realizada a través de los grandes medios de difusión e información, televisión y radio de los que disponen el estado (o las sociedades privadas), cuya actividad es retrógrada y por tanto nefasta: deformación del oído y del gusto; deformación que llega hasta la monstruosidad. Qué quiere usted. Los cristianos se dieron buena cuen-

---

\*\* Una obra de Xenakis (T).

ta de esto; después los comunistas, e igualmente los nazis. Cuando se mete un clavo en la cabeza de alguien allí se queda para siempre. Si las antenas hunden desde la mañana hasta la noche sus "tubos", no puede haber lugar para otra cosa. Radios y teles comerciales son movidas por el dinero. Es cierto que la Radiotelevisión francesa hace a veces excepciones por medio de difusiones especiales.

—¿Cómo se explica usted que un aficionado sincero y activo pueda hacer coexistir la música sencilla de un Mozart con la música compleja de un Xenakis?

—Un gesto puede ser muy sencillo, pero al mismo tiempo muy complicado. Si nunca hubiere sido realizado antes precisaría su adiestramiento. Los gestos que parecen sencillos, como los de los clásicos, son en realidad muy complejos (en la danza, Claire Motte lo sabe ¿no es así?) Sería mejor hablar de una transposición de la dificultad, de una nueva dificultad de cosas sencillas.

—¿Sería usted capaz de escribir una música sencilla, pero interesante?

—¿Qué quiere usted decir con "sencilla"?

—En este caso quiero decir de fácil ejecución.

—¡No hago otra cosa! En 1956 recuerdo haberle presentado la partitura de *Metástasis* a un director de radio, quien me dijo: "Es imposible. Se necesitarían 40 ensayos". Poco antes Rosbaud la había hecho ejecutar con cuatro y más tarde Maurice Le Roux con sólo dos. Vea usted: la orquesta comprende fácilmente los gestos naturales. Es necesario solamente ponerse a trabajar con un espíritu diferente.

—Al componer ¿se siente usted agresivo?

—¡Qué va! Cada vez me siento sorprendido por un público que reacciona mal, violentamente, creyéndose atacado, acelerado, engañado, incomodado, movido por un sorprendente complejo de persecución.

—De cualquier manera, cuando en 1911 el ardoroso joven Stravinsky se sentó ante su escritorio para los primeros apuntes de su "Consagración". ¿No cree usted que tenía deseos de remover la hojarasca pasada y de sacudir a la gente?

—Sé que Varese decía frecuentemente: "Sería necesario sacudirlos, meterles algo, un baile de San Policarpo" (era un decir suyo). No, quizá lo que yo pretendo es caminar por senderos no trillados, tanto desde el punto de vista del sentimiento como del pensamiento y su expresión. Eso es todo. Y no la agresividad a toda costa. Es natural que la presentación de una novedad auditiva "agreda"; pero hoy día se necesita mucho para producir un choque, puesto que se espera cualquier cosa y se cree en todo.

—Respecto a usted un crítico escribió recientemente: "es el tipo propio de la música sin sensibilidad, pero quizá sea éste el porvenir del arte". ¿Componen usted sin sensibilidad?

—Sí, si se entiende por sensibilidad el aspecto de la efusión sentimental, tradicional de la tristeza, la alegría o el gozo. No creo que esto sea admisible en los tiempos actuales (en mi música está toda la angustia de mi juventud, de la resistencia y de los problemas estéticos que me habían sido sugeridos por las manifestaciones callejeras; o bien, los ruidos rarificados, misteriosos, mortales de las frías noches de diciembre de 1944 en Atenas. De allí

se deriva mi concepto "massique" y, por tanto, la música estocástica). Viendo las condiciones en que nos hallamos en 1966 esto no tendría sentido. En el siglo XIX había un lenguaje formado, con coros, era un ritmo saltarín que "representaba" la alegría; otro ritmo de paso cadencioso, con coros, era un ritmo para Víctor Hugo, etc. . . Había convenciones sociales. Estas convenciones se esfumaron y no fueron reemplazadas. Por consiguiente, la sensibilidad ya no se expresa por medio de convenciones. Ahora se expresa en otra forma. Y puesto que se expresa, existe. Por otra parte, las expresiones de la sensibilidad cambiaron rápidamente, como la moda. Vea usted las películas anteriores a la guerra. ¡Cómo difieren de las actuales! En dominios de la sensibilidad nuestra veloz época es más sobria. No creo que sea más pobre, ni menos profunda, puesto que habla más sinceramente un lenguaje más verídico, según me parece. Lo que creo importante en la música actual —por lo menos en la mía— es su naturaleza abstracta, su lado maleable, en el sentido de la relación de las proporciones. Debussy escribió respecto a Rameau, a quien admiraba: "Quizá se equivocó al escribir sus teorías antes de componer sus óperas, puesto que sus contemporáneos hallaron así la ocasión de achacarle una ausencia de cualquier forma de emotividad en su música".

—*Dice usted que su música es abstracta. Con referencia a la estética ¿cree usted que en el siglo XX la música se halla con un retraso de 20 años respecto a la pintura? Si Ud. hace música abstracta ¿no estaría viviendo un período correspondiente a los años 1910-1920 de la pintura?*

—Todo lo contrario. Actualmente la música está más avanzada y ha sobrepasado en mucho a la pintura. Tras el aborto de la pintura abstracta, tras el "plafonnage" de lo abstracto, los pintores regresaron a una especie de romanticismo, con el amor al gesto, la confianza, el optimismo en el gesto que llaman "liberación por el gesto". ¿Liberación de qué? No se sabe, pero, en fin, le llaman el azar, lo aleatorio, manchismo, cualquier cosa. Esta terminología es un defecto a la moda, pero pasará. Lo que no pasa, ni ha pasado jamás desde la prehistoria, es la constante investigación racional en las artes. Esto es impercedero. Está latente, o se impone, según las épocas, pero su presencia es continua. En suma, hoy en día ciertos músicos abordan sus problemas en una forma nueva y positiva que sirve de preparación a muy importantes futuros. Mientras que en la pintura no veo lo que preparan los pintores.

—*¿Cómo concibe usted cada obra?*

—Tengo que vivir con lo que hago. Me dejo seducir por una imagen auditiva, o aun por una imagen óptica. Vienen las ideas; se vuelven dominantes o, por el contrario, se desvanecen. En el fondo ignoro absolutamente cómo sucede esto. A veces escribo algún resultado inesperado y tras de analizarlo me digo: "Hubiera creído que se trataba de otra cosa". Con frecuencia comienzo haciendo cálculos para fijar las ideas —lo que no dura—, pero esto me hace sentir que el trabajo ha sido iniciado. O hago algunos apuntes, juntamente con dibujos.

—*¿Y la orquestación de Eonta, por ejemplo?*

—Boulez me había pedido algo y le dije: "Haré una pieza para piano y cobres". Esa era la sonoridad que me interesaba antes de escribir la primera nota.

—*¿Cuándo se sirve usted de la computadora IBM?*

—No la he utilizado para todas mis obras. Solamente para una familia entera: *Atrec*, *Sitio*, *ST48*, el *Cuarteto ST4*, una parte de *Strategie* y otra de *Eonta*. He aquí una familia de obras.

—¿Cuándo utiliza usted la computadora?

—En 1956-57 escribí *Achohripsis* para orquesta. Esta obra es una especie de respuesta a una pregunta fundamental que yo me hacía desde largo tiempo atrás, tanto desde el punto de vista estético como el filosófico: ¿Puede uno crear, vale la pena crear una obra controlada en general por un mínimo de reglas de composición? En aquella época había yo respondido en forma teórica, después de mucho tiempo e investigación, por medio de cálculos de probabilidades puestos en juego en mi obra *Achohripsis*. Inmediatamente después y puesto que dicha obra había sido totalmente resuelta por medio del cálculo de probabilidades, me pareció que sería posible poner a trabajar a una calculadora en mi lugar. Mi primer interés por la máquina era el objetivar mi tesis. En seguida el de explorar fácilmente aquellas partes que le resultarían difíciles, o imposibles a la mano, en lo relativo al tiempo necesario para los cálculos. Así como el de probar si un pensamiento filosófico puede tener una respuesta sonora y ser, o volverse un pensamiento interesante desde el punto de vista de la sonoridad. En fin, lo que me interesa es crear una clase de obra que no sea un objeto por sí mismo, sino una idea, esto es, una posible familia de obras. He aquí, pues, las razones que me obligaron a utilizar las calculadora IBM 7090, gracias a un complejo de fórmulas y razonamientos lógicos.

—Uno de sus colegas, a quien escuché, explicó el proceso de composición de usted. Según él, usted le da a la computadora lo que usted llama un programa. La computadora le entrega a usted todas las combinaciones posibles y usted elige, entre éstas, las que le sirven para escribir definitivamente su obra.

—No es exacto. Eso no tendría ningún sentido. No. Es necesario poder construir el edificio (el interés reside en colocar el pensamiento en el rigor del problema para alcanzar una meta); producir una estructura abstracta de fórmulas y de raciocinios que vestida en música por los sonidos, adquiera interés hasta el extremo. He aquí la apuesta. Que esa "cosa" sea, ante todo, una cosa original, esto es, algo sin precedente y que sea interesante, puesto que es nueva; pero su originalidad puede ser profunda o superficial. Le doy, pues, a la computadora un terreno muy preciso, muy cargado de fórmulas y raciocinios, toda una cadena y esto es lo que constituye, en efecto, el programa. Después se le fijan las fórmulas del punto de partida a una especie de "caja negra" que funciona y proporciona ciertos resultados; pero es usted quien cambia los puntos de partida, usted la hace funcionar. Los resultados difieren entre sí. La latitud de estos puntos de partida puede ser muy grande o muy pequeña: esto depende de usted. Hay, pues, una elección arbitraria al principio, pero la estructura abstracta no cambia. Por consiguiente, desde ese punto de vista hay una mezcla de a priorismo y de arbitrariedad en la elección particular de los puntos de partida. Esta maquinaria, esta relojería estocástica y probabilista que hice, por ejemplo, para la mencionada familia de obras, es verdaderamente una especie de relojería mental imaginaria que puede producir obras, ora para un instrumento solista, ora vocales, ora para toda una orquesta, o como sucedió en *Strategie*, para dos orquestas. Tiene

usted una gran latitud de elección. Puede utilizar no importa qué instrumento dentro de un intervalo muy reducido, o al contrario, en toda su riqueza. Puede, así mismo, actuar sobre la estructura de la obra, dándole, por ejemplo, una densidad física (muchas o pocas notas), al reducir su repartición, sus matices, sus colores, dentro de una determinada forma de sensibilidad. Después, dentro de la evolución global, dentro de la forma. Hay toda clase de procedimientos, pero es preciso, claro está, meterse dentro de la relojería misma para comprender sus latitudes. Este idioma de las computadoras es universal, pero confieso que precisan conocimientos que los músicos no poseen como regla general.

—¿A la salida de la "caja negra"?

—Yo manejo el material recibido siguiendo exactamente el mismo principio teórico que rige en la caja negra. Es decir, hago una caja vital que está en cierta forma adherida a la caja negra principal. Poseo cerca de un 10% de decisiones que todavía a la salida me pertenecen, con excepción del caso de *Atree*, porque quise unir las dos formas de composición, para lo cual me permití una mayor intervención a la salida.

—Al salir de la computadora IBM ¿ha entregado usted algunas obras como ésta se las proporciona?

—No, porque, después de todo, es preciso pasar por la transcripción y notación tradicionales para la orquesta. Además, desde el punto de vista práctico el aparato da frecuentemente soluciones inejecutables.

—Si dispusiera usted de una computadora imaginaria ideal, y maravillosa, ¿le aceptaría todo el trabajo que hiciera tal y cómo?

—Si el resultado final me pareciera interesante lo conservaría íntegramente; pero siempre que fuese una especie de calisdoscopio mental, estocástico si usted quiere, pero válido desde cualquier ángulo. En este caso un objeto semejante se vuelve maravilloso desde el punto de vista abstracto: una especulación totalmente abstracta, comparable al potencial de fabricar un ser viviente del todo original, pero vívido y viviente en todos los aspectos de la vida.

—Definamos la expresión "estocástica".

—Fue utilizada por primera vez por Jacques Bernouilli, uno de los inventores del Cálculo de Probabilidades. Bernouilli escribió en latín, desde principios del siglo XVIII, un libro titulado *Ars Conjectandi*, en el cual enunciaba, antes que nadie, la ley fundamental de los grandes números, utilizando el término "estocástica", puesto que la ley fundamental de los grandes números implica que los fenómenos, mientras más numerosos, más tienden siempre hacia un fin determinado. Primera ley de determinación; primer corset determinista que por primera vez fue opuesto a los problemas del azar. Era, en verdad, muy importante.—El término estocástica se deriva del griego: *stochos* que significa meta, blanco. Debemos pensar que tanto en el griego moderno como en el antiguo esta misma palabra significa "reflexionar, pensar", lo que se traduce así: "concentrar el pensamiento sobre una meta; tomar algo como blanco". Yo lo introduje en la composición musical.

—¿Ha escrito usted música aleatoria?

—No. "Aleatoria", de hecho "música improvisada", significa que deja la elección al instrumentista. Para mí esta actitud es un abuso de lenguaje y

una dimisión del compositor. En el caso de Cage es una aleación totalmente libre. El dijo: "haced no importa qué a no importa qué momento, sin importar el cómo. El caso de Boulez es menos amplio, puesto que él propone varias posibilidades de ejecutar varios circuitos y exige la elección.

—*Pero ¿y su obra Strategie?*

—*Strategie* es otra cosa. Es un "juego". Ambos directores del par de orquestas que constituyen la contienda tienen 6 cartas fundamentales para jugar, entre las cuales hacen su elección. Esto les da 20 posibilidades a cada uno; pero la música que se ejecuta así no se improvisa, puesto que está condicionada por el juego, por las reglas del juego, por la matriz establecida. Quiere esto decir que el control ejercido por el compositor está comprendido hasta en la elección que puede parecer improvisada, pero no lo está jamás, puesto que en el caso de que el director de orquesta elija una mala carta, la pagará después, durante el desarrollo del juego, al precio fijado por el compositor. Al ajustarse las reglas del juego, los adversarios muestran las condiciones que ejerce el compositor en sus decisiones, lo cual es fundamental, puesto que así existe el control. Se trata de un diálogo continuo entre 3 personajes: los dos directores y el compositor. El compositor no se aparta, mientras que en el caso de la "música aleatoria" existe la ausencia parcial o total del compositor, lo que es absurdo.

—*Escribió usted otra obra del mismo género: Duelo.*

—Está basada en el mismo principio: el duelo entre dos individuos hace que uno gane y el otro pierda. Estas obras son dos juegos: en la teoría matemática de los juegos, esto se conoce como "duelo". Es un caso particular de una gran familia de juegos que desde el punto de vista matemático no ha tenido completa resolución aún.

—*¿Existe un interés estético o filosófico en estos juegos?*

—Ya lo creo. La evolución del problema de la elección: la elección hecha por un solo hombre depende únicamente de él mismo, de sus capacidades, de sus facultades, etc... El menor de estos actos constituye una elección: actúa, elige y basta. Pero uno elige sin parar. Es interesante, además, crear una situación conflictiva que valore una realidad: el reglamento del juego. El campo de experiencia es muy vasto y apasionante en este dominio. Por desgracia yo comienzo apenas. Serían necesarios medios mucho más importantes para explorar verdaderamente este dominio tan novedoso. Es importante desde el punto de vista del acto musical psicológico y más generalmente desde el estético. Todo es una especie de juego. Algunos filósofos piensan que toda la vida es un juego, desde la infancia hasta la estrategia.

—*Es verdad que la calculadora del joven Pascal era al principio un juguete para él. Motherland considera que la vida debe de ser vivida como un juego y cita aquella frase de Schiller: "El hombre no es plenamente un hombre sino cuando está jugando".*

—Hacer matemáticas o física es un juego; hacer lo que nos apasiona es un juego al revés. Uno lo realiza para no perder otra cosa.

—*Se "juega" a la música.*

—Se juega a las matemáticas. Se juega a la bomba atómica; se juega a fabricarla; otro juega a recibirla. Toda la sociedad juega y su juego se confunde constantemente con la creación. El dios de los judíos jugó a crear el

mundo en 7 días. Platón, en el *Timée*, dice que el demiurgo fabricó el mundo a su imagen, a partir del caos —el mundo ideal al principio y después, de acuerdo con las ideas, el mundo real. ¿Para qué necesitaba esta creación? Porque tenía que hacerla a su imagen, porque su imagen era armoniosa.

(Continuará)

## CON MAX LIFCHITZ EN NUEVA YORK

Por ESPERANZA PULIDO

E.P.—*Desde que eras un adolescente y te veía de vez en cuando en el Conservatorio de Música de México no había vuelto a saber de ti. Me da mucho gusto que nuestra común amiga Alida Vázquez me haya puesto en contacto contigo en esta grandiosa Universidad de Columbia y te encuentre hecho ya todo un compositor y maestro. Vamos a platicar un poco ,pues, acerca de tí y de tus actividades pasadas y presentes. ¿Cuáles han sido éstas desde que saliste de México?*

M.L.—En 1966 me vine a los Estados Unidos. Desde entonces hasta 1971 estudié en la Juilliard de esta ciudad. Luciano Berio fue mi maestro de composición y Dennis. R. Davies de dirección de orquesta. Al terminar mis estudios obtuve el Bachillerato de Música.

—*Después te trasladaste a la Universidad de Harvard, ¿no es así?*

—Si, desde 1971. Allí estudié con León Kircher, Earl Kim y Arthur Berger. En 1973 obtuve la Maestría en Música. Después seguí los seminarios dirigidos por Jacob Druckman, Bruno Maderna, Elliot Carter y Earl Kim en Tanglewood. Finalmente, de 1974 a 1977 obtuve una beca de la Michigan Society of Fellows, para la investigación y expresión artística. Puedo decir que fui el primer compositor en obtener una de las becas para los jóvenes.

—*Magnífica preparación, Max. ¿Cómo la has aprovechado, qué has hecho en estos años subsecuentes?*

—El pasado entré a esta Universidad de Columbia, como profesor Adjunto de Orquestación, Teoría y Composición, bajo la supervisión del Profesor Jack Besson. Pero desde un año antes ya había enseñado Audición, Armonía y Contrapunto en la Manhattan School of Music.

—*Que fue mi querida Escuela in illo tempore. Y del compositor y pianista ¿qué me dices?*

—De 1968 a 1974 fui el pianista del Conjunto Juilliard, un grupo dedicado a ejecutar música del siglo XX. Más tarde este grupo se llamó sencillamente "El Conjunto" y ejecutó más de cien obras —muchas de ellas escritas especialmente para él por compositores europeos, orientales y norteamericanos. El Conjunto hizo varias grabaciones para Phillips, Cri, y RCA Vic-

tor, en colaboración con Berio, la Orquesta Sinfónica de Londres, Dennis Davies y Walter Trampler.

—*¿Qué otras actividades tuvo El Conjunto?*

—Tres giras europeas (1968-69) en varias ciudades y diversos festivales. Esto se repitió durante tres años sucesivos, como artistas invitados, en la Universidad de Hawái (1969-70 y 71). Fue residente del Lincoln Center de Nueva York para las series de Música Nueva y Novísima (1970-74). Entre los compositores y directores de orquesta que colaboraron con El Conjunto estaban Earl Brown, Pierre Boulez, Carter, Cage, Druckman, Feldman, Werner-Henze, Kirchner, Maderna, Overtone, Wouriner y Yuasa.

—*Te has codeado con la crema de los compositores contemporáneos ¿Recuerdas algunas otras actividades importantes de aquellos años no lejanos?*

—Como miembro de la Sociedad de Becarios de Michigan, actué varias veces en plan de solista y en conjuntos de cámara. En 1976 hice una gira de conciertos en Holanda e Italia y un año después participé en el Festival de Holanda. Actualmente tengo en esta Universidad de Columbia el cargo de Director y Empresario de las Lecturas de Música de Cámara.

—*Antes de hablar de tus actividades como compositor, déjame preguntarte cuáles son los principales premios y recompensas que has recibido.*

—El Premio Darius Milhaud en composición (1967-68) para estudiar privadamente composición con Milhaud en la Escuela de Música de Aspen.— En 1968-69 y 70, varias becas de composición, la primera para estudiar con Luciano Berio.—La ya mencionada beca de la Fundación Ford, la de Michigan.—En 1976 obtuve el primer premio de la Fundación Gaudeamus como ejecutante de música del siglo XX. Y otros varios.

—*Ilústreme ahora sobre tus actividades como compositor.*

—Se han ejecutado obras mías en los festivales de Juilliard (1968), Aspen (1967-68), Dos Mundos de Spoleto, Italia (1968), Royan, Francia (1969) Cuarto Festival de Música Contemporánea de la Ciudad de México (1968), Honolulu (1969-70 y 71), Lincoln Center, New York (1970 y 71), Tanglewood (1972), Cabrillo, California (1974), Interlochen (1975), Universidad de Michigan (1974 y 75), Holanda (1977) Nuevas Series Musicales, Neva York (1977).

—*Esto indica que has escrito un buen número de obras en tu corta vida.*

—De 1969 a la fecha compuse seis para orquesta de cámara. Y de 1967 a 1968 trece para diversas combinaciones instrumentales, mas dos para piano solo.

—*¿Todavía no abor das el género lírico?*

—En 1973 colaboré con el director Joseph Gifford y la Universidad de Boston (Departamento de Drama) en la producción de "Bluebells", que fue estrenado en Boston en marzo del propio año.

—*¿Y nunca le has metido mano a la música electrónica?*

—Si, escribí cinco piezas para sintetizadores Buchla y Moog en el estudio de electrónica de Mills College, por medio de un subsidio de la Fundación Ford. Las llamé "Perlas para Marlie Perlie" (1974).

—¿Te fueron comisionadas algunas de aquellas obras mencionadas?

—Diez.

—A tu edad no muchos jóvenes pueden decir lo mismo. ¿Ya te han publicado algo?

—Solamente "Fibers", por Ediciones Autofox de Nueva York y "Solo" por la Casa Ricordi. La primera fue estrenada por Denis R. Davies, en el Festival Aspen. Es para 3 clarinetes, 3 trompetas, 3 trombones y tuba. La segunda me fue encargada por la propia casa editora y fue estrenada por Luciano Berio durante la primera gira europea de El Conjunto. Después ha recibido varias audiciones en los Estados Unidos. La escribí para flauta, clarinete, trombón, arpa, piano y percusión.

—Entre los xeroxes que me has proporcionado, veo una crónica de la primera audición de tu obra "Tiempos", en Nueva York, que es muy halagadora. Leo que te la comisionó Berio y que por aquella época estabas un poco influido por Varese, pero "en forma fascinante" —dice el cronista. Y respecto a "Adelante", la obra pianística que compusiste en homenaje a la difunta y famosa compositora Ruth Crawford Seeger, dice el crítico que está "llena de ideas dramáticas animadas, cambios de sonoridades, delicados colores y resonancias, pasajes garbosos y vigorosos. Como tú mismo estrenaste esa obra, te considera el mismo cronista un "admirable, ultra sensitivo pianista". ¿Qué me dices del Cuarteto de cuerdas que escribiste en la Colonia Mac Dowell? ¿Por qué lo titulaste "Cuarteto Excepcional"?

—Porque lo escribí para cuatro contrabajos y no conozco ningún otro cuarteto para esta dotación.

—Yo tampoco. ¿Ya se estrenó?

—Si, en St. Paul, Minneapolis. Fue muy bien recibido y tuvo excelente crítica.

—Sé que como pianista tuviste también un gran éxito al ejecutar el segundo volumen del "Makrokosmos" de George Crumb (1973).

—Se subtitula "Doce piezas fantásticas para piano amplificado". Por cierto que el sistema de amplificación era tan defectuoso que producía una especie de chirridos que me molestaron en grado superlativo.

—A pesar de todo, produjiste una impresión excelente. ¿Cuando regresarás a México para que escuchemos allá algo de lo mucho que has adquirido durante esta docena de años, tan bien aprovechados? ¿Te sería posible tratar de compartirnos tus pensamientos, y darnos a conocer tus obras, con esa simpatía tan grande de que estás dotado...?

## FESTIVAL DE MÚSICA LATINOAMERICANA DE LA UNIVERSIDAD DE TULANE

Por ALFRED E. LEMMON

Hace algunos meses el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Tulane propició un Festival de Música Latinoamericana que estuvo formado por seis conferencias y cuatro conciertos. Durante la conferencia de Peter E. Peacock, quien habló sobre "Música Española en la Época de la Conquista", Russel Brazzel, guitarrista y Nancy Assaf soprano, tuvieron a su cargo los ejemplos musicales apropiados. Durante la conferencia de Robert Stevenson, los Madrigalistas de la Universidad de Loyola ofrecieron un breve programa de Tomas Pascual y Don Hernando Franco —Dos "chansonetas" en nahuatl. Los Cantantes de Cámara de la Universidad Estatal del Norte de Texas ilustraron la conferencia de Lester Brothers (de la propia Universidad) con la *Missa super scalum Aretiam* de Francisco López — Capillas, tema de la plática del Dr. Brothers.

Russel Brazzel tituló su programa "Música guitarrística de las Américas" de la que ejecutó obras de Ponce, Leo Brouwer, Antonio Lauro y Villa-Lobos. Los Madrigalistas de la Universidad de Loyola presentaron un programa titulado "Música Coral de las Américas", con obras de Joao IV de Portugal, como representante del interés real y en mensaje para la música de Portugal y las Américas; así como varias obras del *Cancionero de Palacio*, representativas de la música que los primeros conquistadores trajeron al Nuevo Mundo. Música para guitarra de Dowland fue tocada, para demostrar con cuánta rapidez penetró la música iglesia en México. Otras obras incluidas provinieron de Juan de Riscos, Tomás Pascual y Gutierre Fernández Hidalgo. Este programa fue más adelante repetido en la Academia de las Ursulinas de Nueva Orleans.—El programa de John Baron fue titulado "Música Colonial en el Nuevo Mundo". Se escuchó música de José Casacate, Juan Gutiérrez de Padilla, Roque Ceruti y Tomás de Torrejón y Velasco; así como obras para órgano de Antonio de Cabezón, Domenico Zipoli y Estancio de la Serna. Tomaron parte en este programa Elizabeth Schwartz, organista y el Coro de Cámara de la Universidad de Tulane, bajo la dirección de Stewart Clark.

El concierto final le fue dedicado a Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), quien residía en Nueva Orleans cuando le sobrevino la muerte. Aparte de obras de B.J., fueron ejecutadas otras de Ginastera, Leo Brower, Chávez, y Mario Davidowsky. Resultaron interesantes las canciones en náhuatl de Salvador Moreno, cantadas por Patricia Hollahan. Estas canciones revelan un renovado interés en la fuente de inspiración indígena. Richard Greene, Elizabeth Maur y Lisa Weirich completaron el elenco de ejecutantes.

## Dos Fuentes de Investigación Para la Música Colonial Guatemalteca

Por ALFRED E. LEMMON\*

Los órganos de Esquipulas,<sup>1</sup> La Merced de Guatemala,<sup>2</sup> y la Catedral de la Antigua Guatemala quedan como testimonio de las glorias musicales de Guatemala en la época colonial.<sup>3</sup> Las composiciones de Pedro Bermudez que sobreviven en el Archivo Musical de la Catedral de Guatemala;<sup>4</sup> las composiciones del mismo archivo que tienen notas enviadas de todas partes,<sup>5</sup> y los tesoros magníficos de Sta Eulalia en Huehuetenango son indicaciones de la vasta herencia musical de Guatemala colonial.<sup>6</sup> En este artículo se piensa presentar dos archivos guatemaltecos para los estudios de la música colonial: el Archivo General de Centroamérica, que se halla en la Avenida 4ª y 8ª calles, zona 1 y el Archivo de la Parroquia del Sagrario, situado en la rectoría de la catedral.

Cualquier investigador del Archivo General de Centroamérica debe agradecer a José Joaquín Pardo Gallardo (1905-1964) sus trabajos empezados en 1935, cuando fue nombrado Director del Archivo General del Gobierno. En esta posición tenía la responsabilidad de restaurar, reparar, organizar, clasificar, refinar la paleografía y cuidar de los documentos sobrevivientes. Inventó un sistema para catalogar los documentos de acuerdo con fechas, números, lugar geográfico, división jurídica y tema. Muchas veces refería un documento a otros en seis, siete y ocho incidentes para revelar su contenido al investigador.<sup>7</sup>

El útil *Índice de los documentos existentes en el Archivo General del Gobierno* revela en la sección "Artes, Industrias y Oficios, Diversiones"<sup>8</sup> varios documentos, como: "Petrona de Coronada solicita licencia para representar varios entremeses, 1783",<sup>9</sup> "El volatín Manuel Gloria solicita permiso para bailar maroma (1783)",<sup>10</sup> y Juan Pacheco pide licencia para representar bailes y comedias en los pueblos de la jurisdicción de Guatemala (1792)"<sup>11</sup>. Otros documentos de esta colección incluyen: "Libro de caja de Coliseo

\* Becado por la Fundación Matilda Geddings Gray.

(1793)".<sup>12</sup> y "Varios vecinos del barrio de la Ermita solicitan licencia para efectuar bailes de moros — Corre agregada la libreta del 'Relato' (1796)".<sup>13</sup>

Una obra bastante útil es el *Prontuario de reales cédulas, 1529-1599* de Joaquín Pardo.<sup>14</sup> Presenta una porción de una cédula fechada el 29 de julio de 1565 que es de mucho interés para los historiadores de la música:

Su majestad recomienda a los prelados de las ordenes religiosas que reglamenten el uso de "todo genero de instrumentos de musicas y cantores que ay en trompetas reales y bastardas clarines y chirimias y cornetas y dulcaynas y pifanos y biquelas de arco y rrabeles y otros generos de musicas que comunmente ay en muchos monasterios... y de ello se siguen grandes males y vicios porque los officiales de ello y tenedores de los dichos ynstrumentos como se crian desde niños en los monasterios deprendiendo a cantar y a tañer los dichos ynstrumentos son grandes olgazanes y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo y destruyen las mujeres casadas y donzellas y hacen otro vicios anexos.<sup>15</sup>

Para ilustrar la documentación hallada en el Archivo, eh aquí un informe de la sección de Protocolos. Hubo un cierto Antonio de Alvarado que en 1703 contrató para:

...hacerle un órgano de 2 mixturas y media que le he de dar acabado para en todo el mes de noviembre próximo venidero de este presente año en su satisfacción por precio de un órgano pequeño que me da y dos clavicordios encordados el uno con su templador.

Otro Maestro de hacer órganos era Lorenzo Gutierrez que el día 4 de febrero de 1671 contrató para el templo de San Antón, extramuros un órgano de tres mixturas con su flautado, octavas, quincenas o campanillas, al precio de 250 pesos.<sup>17</sup> Durante el año de 1673 se obligó a aderezar y acabar "los dos órganos que están en la Santa Yglesia Catedral".<sup>18</sup> Un indio, Luis Lopez contrató en enero de 1657 la hechura para Izalco de un órgano de seis registros. El precio era de 500 tostones.<sup>19</sup>

Otro depositario es el pequeño, pero bien organizado archivo de la Párrquia del Sagrario. No hay allí un archivero con quien se puede consultar ni hay una guía escrita; sin embargo el rector de la Catedral, Reverendo Edgar J. Castro Pineda, da permiso para utilizarlo y explica cuidadosamente la organización de este archivo. La materia contenida en este archivo pertenece a las vidas de la gente que acudía cotidianamente a la Catedral. Las varias clases de documentos incluyen bautismos, matrimonios, defunciones, entierros, patronatos, archicofradías e inventarios. Una ilustración de la documentación es el "Ynventario de los libros de el Coro de este Santa Yglesia Catedral, Los de Organo que estan a cargo de el P. Maestro de la Capilla, Marcos de Quevedo, y los de Canto llano que estan a cargo de el P. Sochantre Joseph de Castro".<sup>20</sup> El documento, fechado en 1704, muestra 28 libros de canto llano.<sup>21</sup> En el inventario de libros de canto de órgano se encuentran un libro de misas de Morales, y un libro de misas y otras obras de Guerrero. Los otros diez libros son de "diferentes autores" que contienen misas, salmos, magnificats, passiones, lamentaciones, motetes y vísperas. Hay un cua-

derno de la "Missa de Beata est celorum regina, de xstoval Morales".<sup>22</sup>

Hoy en día, estos archivos iluminan la historia de la música guatemalteca, así como las vidas de maestros tales como Pedro de Bermudez y de algunos músicos mas humildes, como el franciscano andaluz, Fray Francisco de Serrano.<sup>23</sup> En verdad, estos dos archivos, situados en el corazón de la zona 1ª de la ciudad de Guatemala, contienen llaves de gran importancia para la historia de la música colonial de Guatemala.

## N O T A S

Gracias a la Dirección del Archivo General de Centroamérica por las cortesías numerosas que me brindaron. El Lic. Hernán del Valle era director interino. También, agradezco al Reverendo J. Edgar Castro Pineda su ayuda en el Archivo de la Parroquia del Sagrario. Por fin, a mi ayudante (durante mi estancia en Guatemala), Byron Ruano, y a Barbara Encinas de la Universidad de Tulane. La ortografía y gramática en este ensayo están copiados exactamente del original.

1. Registro: Brillante, Octava General, Octava Cerrada, Trompa Real, Flautado Mayor, Dulzaina, Quincena, Oboue.
2. Registro: Flautado 8', Violin 8', Octava nazarda 4', Mixtur 3-4 fach, Contres 16', Contres 8', Octava 4', Octava clara 4', Cornet de ecos 5 fach, Dozena clara 2 2/3', Diez y novena 1 1/3', Expieta 2', Trompeta Real 8', Clarines 4'.  
Caso original: órgano reconstruido por Alfredo Wolburg de México para E.F. Walker de Alemania.

3. Registro: Flauta, Octava cerrada, Brillante, Trompeta real, Corneta, Octava, Dulzana, Oboue.

4. Robert Stevenson, **Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas**. (Washington: General Secretariat, OAS, 1970); 65-106.

5. Ejemplos de tales composiciones con las notas de manuscrito son:

Rafael Antonio Castellanos:

"A sinola plima mía" — "fue a Nunualco al Mtro. Manuel Davila".

"Yaya de xacara amigos" — "Fue a Nunualco al Mtro. Manuel Davila"

"Albricias Cuidadosas" — "se llevo a ejectar a Santiago Nonualco y a Chiquirichapa"

"Oigan, Oigan" — "Fue a Nonualco — Manuel Davila"

"Oygan una xacarilla" — "Despues de su estreno fue remitido a la Ciudad Real de Chiapas"

Fray Juan Romero:

"El pan que en la mesa" — "se canto en Cuyotenango el día de Corpus Corpus de 1722. Es bueno"

Manuel Sumaya:

"Suspendanse las voces" — "Fue a Chiquirichapa"

Manuel Quiros:

"Ay niña bella" — "Para el Pueblo de San Pedro de las Huertas."

Carlos Patiño:

"Brillante flor amante" — "fue cantada en la Nochebuana de 1762 en Retaluleu"

David Pérez:

"Bello objeto" — "fue ejecutado en Retaluleu"

Composiciones a Comayagua, Monduras y San Vicente, El Salvador:

Rafael Antonio Castellanos:

"Todo era confusión" — "fue ejecutado en Comayagua"

Pedro Antonio Roxas:

"Ha de los cielos, ha de la tierra" — "fue cantada también a Comayagua"

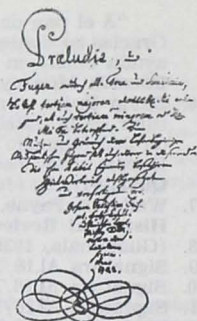
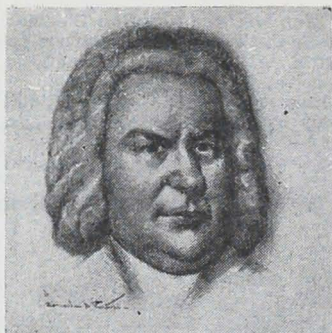
Mariano Estrada Aristondo:

"Del Adan, segundo" — "Fue estrenada en Comayagua"

Manuel Quiros:

- "A el pan de los cielos den adoraciones" — "fue ejecutado en San Bicente"  
 Gracias al distinguido archivero del Archivo de la Curia en Guatemala por su ayuda eficaz en el Archivo Musical de la Catedral de Guatemala: Lic Agustín Estrada Monroy.
6. David Pujol, "Polifonía española desconocida conservada en el Archivo Capitular de la Catedral de Guatemala y de la Iglesia parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango", *Anuario Musical*, XXI, (1965), 3-9.  
 Robert Stevenson, "European Music in 16th-Century Guatemala," *Musical Quarterly*, L, (July, 1964), 341-352.
  7. Walter A. Payne, "José Joaquín Pardo Gallardo (1905-1964)," *Hispanic American Historical Review*, XLV, (August, 1965), 463-467.
  8. (Guatemala, 1936), 262-267.
  9. Signatura Al.16/Legajo 148/Expediente 2850.
  10. Signatura Al.16/Legajo 148/Expediente 2851.
  11. Signatura Al.16/Legajo 149/Expediente 2883.
  12. Signatura Al.16/Legajo 149/Expediente 2893.
  13. Signatura Al.16/Legajo 149/Expediente 2900.
  14. (Guatemala: Unión Tipografía, 1941)
  15. Ibid. 102. La clasificación es Signatura Al.2.4/Expediente 2195/foja 214v.
  16. Este documento está fechado el día 23 de julio de 1703 y clasificado: Signatura Al.20/Legajo 612/Expediente 9105/fojas 217v-218.
  17. Signatura Al.20/Legajo 680/Expediente 9173/fojas 36r-37r.
  18. 19 de mayo de 1673. Clasificación Signatura Al.20/Legajo 528/Expediente 9031/fojas 95r-96r.
  19. 13 de enero de 1657. Clasificación: Signatura Al.20/Legajo 661/Fojas 12v-14r.
  20. Se encuentra en el libro con el título "Ynventario de las Alajas de Scristia, 15 de septiembre, 1704," Tomo 13 de este Archivo.
  21. Ibid. fojas 44rv.
  22. Ibid. fojas 43rv.
  23. Eleanor B. Adams. *A Bio-Bibliography of Franciscan Authors in Colonial Central America*, (Washington: Academy of American Franciscan History, 1953), 76.





## J.S. BACH INSTAURO LA TONALIDAD EN LA MUSICA

Por ANDRES ARAIZ\*

¿En qué consiste que sin ser un teórico que descubriera nuevas rutas, ya que todo lo que él hizo estaba ya creado, se considera a JSB como a la figura cumbre de la música? Ello se debe, sin duda, a que Bach elevó a las máximas alturas *la armonía*, el contrapunto, la imitación con el *cánon* y sobre todo la *fuga*. Todos estos aspectos que ya habían manejado los polifonistas y los impropriamente llamados compositores barrocos, fueron recogidos por JSB quien los elaboró de tal manera y los encumbró a tan supremo grado que constituyó con ellos el verdadero *lenguaje del arte de los sonidos*.

Modificó las estructuras de la melodía y de la armonía transformándolas de su anterior funcionalidad vocal en instrumental. Amplió el concepto formativo del *motete* añadiéndole el enriquecimiento de la *imitación*, dejándole así a su hijo Felipe Manuel iniciada la ruta por la cual éste hallaría más tarde la transcendental *forma de sonata*.

La música salida de tal suerte de sus manos y de su numen genial, habíase transformado de algo anodino e intrascendente que era, en un arte sublime y elevado a las más cimeras alturas, pasando a integrar el grupo de las Bellas Artes. La música, como arte sublime y contenido de perfectas técnicas, alcanzó entonces la altísima categoría que hoy mantiene.

### *Tonalidad*

Páginas y líneas en cantidades múltiples, con dimensión de montañas, se han escrito y podrían escribirse otras tantas acerca de los variados aspectos que el análisis del arte musical de Bach ofrece. Y no sólo del arte *bachiano*, considerado en sí mismo, sino más todavía en lo que supone como transcendencia en la música. ¿De qué compositor de cualquier época no encontraremos

---

\* Distinguido musicólogo y maestro español, que reside y trabaja en México desde hace tres décadas.

de una u otra manera un *algo* que no trascienda de JSB? No importará que aparentemente no se perciba algún leve lazo de unión, para que el trasfondo contenga cierto trazo proveniente de Bach. A Haydn, Mozart y Beethoven, que aparentan ser los compositores que mayormente ignoraron a Bach, *algo* empero les unió a él, aunque ese *algo* sea simplemente la tonalidad. Para los compositores *clásicos* y *románticos*, la tonalidad constituye la base esencial de la música. (Entiéndese aquí por *tonalidad* al concepto tradicional de lo que llamamos *tonos* del *modo mayor* y su respectivo *menor* con sus *armaduras de clave* correspondientes) Pues bien; esta *tonalidad* se le debe exclusivamente a Juan Sebastián Bach. Y de no menor importancia resultan las tareas fundamentales de los tratadistas de la música en su función pedagógica, ya que ellos no hacen otra cosa que analizar el arte de los compositores para convertirlo en normas técnicas y metódicas.

Decimso que Haydn, Mozart y Beethoven ignoraron a Bach, porque la divulgación del genial compositor de Eisenach se produjo hasta la época llamada *romántica*, debido a los esfuerzos entusiastas y admirativos que para lograr tal objetivo realizó Félix Mendelssohn, quien dirigió en 1829 en la "Singakademie" de Berlín la celebérrima audición de la "Pasión según San Mateo", obra que no se había vuelto a interpretar después de la muerte de su autor.

### *El Temperamento Igual*

Entre los numerosos aspectos que en la técnica musical podrían ser analizados dentro del excelso arte de JSB, es objeto en el presente trabajo exclusivamente su manera de entender y de aplicar el *Temperamento Igual* como sistema de afinación de los instrumentos de teclado para cuerdas, es decir, en claves, clavicémbalos, clavicordios, espinetas..., antecesores todos ellos del actual *pianoforte*.

Hasta la época de Bach, el sistema tonal de la música habíase basado en las leyes físicas de los sonidos armónicos, cuya fuente histórica provenía de la antigüedad helénica representada por Pitágoras. La música se había desenvuelto exclusivamente en la ejecución de la voz humana y de los instrumentos de cuerda o de viento. Las peculiaridades especiales de tales medios de producción sonora habían obligado a que la música se mantuviera intacta según las aludidas leyes físico-armónicas, cuya característica esencial consistía precisamente en la *desigualdad* de los sonidos producidos en progresión de intervalos cada vez más pequeños y nunca repetidos de manera *igualada*. Ya en los comienzos del Renacimiento habíase preconizado la necesidad de sustituir la *desigualdad* física de la música por una *igualdad* artificial aplicada a la afinación de la guitarra, según opinión del español Bartolomé Ramos de Pareja, así como el teclado del órgano, sugerencia ésta debida al teórico italiano Gioseffo Zarlino.

Mas tales criterios habíanse mantenido como utopía sin lograr una realización práctica. Hizo falta que en el devenir histórico de la música aparecieran los instrumentos *clavicordistas*, es decir, los basados en *teclados de cuerdas* y no en *teclados de tubos* como los de los órganos donde la afinación parecía inmodificable, pues hubiera sido necesario achicar o alargar los tubos. La aparición de los instrumentos de teclados *cordales*, tuvo como consecuencia que se realizara el durante tanto tiempo esperado sistema de afinación *igualada*.

### Andreas Werckmeister

El importantísimo avance del *Temperamento Igual* fue logrado por el organista y compositor alemán Andreas Werckmeister, nacido en 1645, en Beneckenstein y que murió en 1706 en Hasberstadt. En 1691 publicó su famoso tratado acerca del sistema *arbitrario y artificial de afinar* los instrumentos de teclado (monocordios, espinetas, clavier).

Tal sistema llegó a conocimiento de Juan S. Bach, quien de inmediato apreció su importancia y se dedicó a encontrar la manera más apropiada de llevarlo al terreno de la composición musical que así se enriquecía en su aspecto práctico. Tal misión la cumplió Bach componiendo en 1722 la primera parte de su "Clavier bien temperado" integrada por 12 preludios y fugas en los respectivos tonos del *modo mayor y menor* con un total de 24. Y en 1744 compuso la segunda parte de esta colosal obra con otros tantos preludios y fugas, siguiendo el mismo plan de tonalidades que había empleado en la primera parte.

#### *Fórmulas matemáticas aplicadas a la tonalidad*

La innovación de Werckmeister consistió en sustituir el valor del *tono mayor físico* (9/) estimado en 9 comas y dividido en un *semitono mayor* (16/15) valorado en 5 comas junto con otro *semitono menor* (25/24) con valor de 4 comas; por otro *tono temperado* valorado en 9,30 comas, dividido en dos *semitonos iguales* de valor *equivalente* estimado en 4,65 comas para cada uno.

Este sistema fue analizado posteriormente y llevado a las esferas matemáticas *cegesinales* asignándole el valor del *semitono temperado igual* la fórmula  $\sqrt[12]{2/1} = 1,059$  la cual tiene una gran aproximación al valor del *semitono mayor físico* que es  $16/15 = 1,066$ . Los más destacados representantes de la invención de estas fórmulas fueron los físicos-musicales alemanes del Siglo XIX Chaldni y Helmholtz.

#### *Teoría de la tonalidad y de los sonidos según Bach*

El *Temperamento Igual* llevado a la técnica musical supuso la aparición de la *enarmonía*. Ya era igual el sonido representado por el *si bemol* al que representaba al *la sostenido*. La misma *tecla* producía ambas sonoridades que hasta entonces habían sido distintas. Ahora bien; es preciso no confundir la *enarmonía de los sonidos* con la *enarmonía de las tonalidades*, pues son dos cosas distintas. JSB debió meditar extensa y profundamente acerca de la ampliación de posibilidades que para la tonalidad y para el establecimiento completo de las alteraciones ascendentes y descendentes ofrecía el nuevo sistema.

Primeramente se impone señalar la que hasta cierto punto es impropia denominación de "Clave *bien temperado*". Aunque la traducción del vocablo alemán *wohl* empleado por Bach, por el castellano *bien* resulte correcta, no es del todo apropiada pues parece querer significar que la *afinación igual* sea *buen*a en contraposición a la *afinación física desigual* que lógicamente habría de ser considerada como *mal*a. Tal estimación es impropia, ya que ambas afinaciones son *buen*as aunque sus aplicaciones resulten distintas.

El cuadro completo de sonidos naturales Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, en total 7; otros tantos alterados ascendentemente medio tono por medio del incorrectamente llamado en español *sostenido* y más lógicamente denominado

diése en francés y *sharp* en inglés, así como los mismos 7 alterados medio tono descendente por el *bemol español*, el B francés y alemán, y el *flat inglés*, dan un total de 21. Los *dobles sostenidos*, así como los *dobles bemoles*, solamente son 5 de cada signo pues se suprimen los dos últimos ya que irían a recaer en notas ya anteriormente ascendidas o descendidas, (mi-si, y fa-do, respectivamente) De tal manera, el número total de nombres para los 12 sonidos, son 31. Los nombres de Ut, Re, Mi Fa, Sol, La, Si, únicamente los mantienen los idiomas que proceden del latín, porque en ellos se conserva la tradición cristiano-guidoniana del himno dedicado en la liturgia gregoriana a San Juan Bautista y del que se atribuye su composición al medieval diácono Paulo. En el idioma alemán el *sostenido* se especifica añadiéndole la partícula *is* a las letras alfabéticas que deberán ser elevadas medio tono, y el *bemol* añadiéndole una *s* a la letra-sonido que habrá de ser descendida.

*La tradición de 2 sostenidos y 3 bemoles constituyó el punto de partida de JSB*

Algunos musicólogos opinan que JSB debió seguir el orden de quintas de las armaduras de las claves con que se colocan las alteraciones llamadas *propias*, para exponer el cuadro de tonalidades en su "Clave bien temperado". Pero observando detenidamente por orden cromático los *doce* grados de la escala. La misma premisa de los *doce grados cromáticos* le obligó a suprimir las tonalidades de *do bemol mayor* y su relativa *la bemol menor*, pues con ellas se hubiera rebasado el número *doce* que significa la base del *Temperamento Igual*. Es también por la misma razón que en el preludio y la fuga catalogados con el número 18 de la serie, y a los cuales debiera haberles correspondido la aludida tonalidad de *la bemol menor* para seguir la norma general de la obra, esta tonalidad aparece sustituida por su enarmonía de *sol sostenido menor*.

Se supone que Bach se basó en la tradición de los *dos sostenidos* (fa y do) y de los *tres bemoles* (si, mi, la) que como aplicación de la *solmisación por mutanzas* los tratadistas españoles de vihuela habían dejado establecidos. Los citados vihuelistas señalaron este procedimiento así: "Se pondrá el *bemol* a las tres notas que en la "solmisación" se llaman *mies*, y el *becuadrado* irá con las sucesivas notas llamadas *fa*". Pero como quiera que siguiendo esta tradicional consigna hubieran quedado sin aparecer las *armaduras de clave* con bemoles correspondientes a las tonalidades enarmónicas de *do* y de *fa sostenidos*, Bach resolvió tal ausencia al llegarles el turno a la tonalidad de *si bemol menor*, que tiene la misma armadura de clave que su relativo *re bemol mayor*, así como también en el caso de *mi bemol menor*, que arma la clave igual que su relativo *sol bemol mayor*. Resulta así que tales tonalidades procedentes de los *dos sostenidos* son de las que tienen tonalidad enarmónica con bemoles; y en cambio no las tienen las de los *tres bemoles*. En efecto, las tonalidades de los *tres bemoles* (*si, mi, la*) en su aspecto de *modos mayores* no tienen tonalidades enarmónicas, ya que no existen ni el la ||, ni el re || ni el sol ||, en su calidad de *tonos mayores*.

(Continuará)



## BUENOS AIRES

### Movimiento y Presencia Mexicana

Por NESTOR ECHEVARRIA  
(nuestro Corresponsal en Buenos Aires)

Las más recientes actividades musicales han vuelto a reflejar un encendido entusiasmo en los melómanos porteños, en los diversos géneros. La ópera, los conciertos y el ballet encontraron en el escenario del Teatro Colón de la capital argentina motivo suficiente para configurar atractivos programas y lograr mantener el carácter de fuerte plaza sudamericana en la materia.

En el terreno operístico, el que hace a la esencia misma de la institución, el Colón presentó aciertos dignos de tener en cuenta, que en breves líneas voy a consignar en esta columna. Una reposición de "Otello", de Verdi, dirigida por Francesco Molinari Pradelli desde el podio y escenificada por Margarita Wallmann, contando con un enjundioso protagonista en el tenor Carlos Cossutta; una versión de "La Cenerentola", de Rossini, que condujo el veterano maestro itálico antes mencionado y contó con un unitario reparto, de excelente "vis cómica", donde descollaron Lucia Valentini Terrani como titular y el bajo Paolo Montarsolo; un espectáculo de dos óperas breves concertado por el británico Stuart Bedford, en el que se produjo la primera representación en el coliseo capitalino de "Dido y Eneas", de Henry Purcell, junto con "Arlecchino ovvero Le Finestre" de Ferruccio Busoni, esta última estreno para Buenos Aires; y entre otros títulos más, apareció una olvidada ópera de Gaetano Donizetti que, en lo personal, había podido evaluar en Europa hace unos años y que aquí —en su estreno para Sudamérica— reveló esa curiosa faceta que propone el músico bergamasco en este trabajo: ironizar consigo mismo, en una suerte de farsa burlesca para con el propio teatro cantado. Se titula "Le convenienze ed inconvenienze teatrali" (las conveniencias e inconveniencias teatrales).

La ópera argentina no faltó a esta cita, en base a una reposición de "Ollantay", sobre un tema de raíz americanista, que lleva música de Constantino Gaito. En envío anterior desde mi Corresponsalía anticipé sobre el centenario del natalicio de este músico compatriota, significativo exponente del medio musical rioplatense. La obra de marras, estrenada en el año 1926, es un producto no exento de influencias foráneas, como que es copartícipe de cierta fuerte immanencia del llamado "verismo" italiano; además, cierta debilidad del libreto resulta factor limitativo de la espontaneidad escénica.

Pero lo que resulta evidente (y positivo) es que a la luz de una nueva época (la actual) se la sigue viendo bien construida, con autoridad, con solvencia de profesional.

En otro orden de cosas, los conciertos dieron animación y brillo al desarrollo de esta temporada musical. Hubo visitas memorables junto a la serie convencional de audiciones. Un acontecimiento saliente fue la visita de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que vino a pleno a la capital argentina regentada por su batuta titular, Zubin Metha Excelentes y jugosos programas hicieron el delirio de los asistentes. Dos funciones muy apreciadas, máxime considerando que la movilización de la afamada orquesta neoyorquina se hizo con exclusividad para Buenos Aires y no como en una antológica gira anterior (hace veinte años) que abarcó otros países de Sudamérica. Tras escuchar a estos solventes músicos, siempre quedará motivo para asimilar sus enseñanzas, por la disciplina que reina en el organismo, la unidad conceptual de las ejecuciones, la precisión y ajuste en los ataques. Fue una provechosa experiencia.

También se presentó en Buenos Aires la Orquesta Tonhalle, de Zurich. Es la más antigua de las orquestas suizas (con cien años largos de vida), con músicos profesionales de noble cuño. Brindó con la conducción de Gerd Albrecht cuatro audiciones de buen nivel musical.

Continuando con esta memoria analítica de temporada, cabe aludir a las numerosas sesiones de cámara, los conciertos vocales (sobre todo los de Victoria de los Angeles y Jessye Norman) e instrumentales y las sesiones sinfónico-corales, en cuyas programaciones, como ya es tradición en esta ciudad, se alternan las asociaciones privadas, como el "Mozarteum Argentino", la "Wagneriana" y "Amigos de la Música".

El ballet también tuvo sus toques de atención y "enganche" para sus numerosos adeptos. Llegó una vez más a Buenos Aires Maia Plissetskaia, pero con mala fortuna. Una afección física la privó de bailar en el Teatro Colón y sí lo hizo, curiosamente, en dos ciudades de nuestro interior, Tucumán y Corrientes. El Público se resarcó en parte con los solistas del afamado Teatro Bolshoi de Moscú, que la acompañaron y con otras presencias internacionales, como Ghislaine Thesmar, bailarina francesa que junto a su marido, el coreógrafo Pierre Lacotte estrenaron (en forma de primicia) una versión coreográfica propia para el ballet de Adam titulado "La hija del Danubio", un par de solistas jóvenes y promisorios de la Opera de Kiev (Nina Semisorova y Nikolai Priadchenko) y conjuntos tales como el Ballet Theatre Contemporain, de Francia, el Ballet Nacional de Armenia, y el Caucásico.

En un año animado no faltó una visita mexicana, un debutante para Buenos Aires, que llegaba avalada por éxitos consagratorios. La soprano Gilda Cruz Romo. Bien conocida por los lectores de estas páginas me resultó grato dialogar con ella al efectuarle una entrevista radial. La intérprete lírica refirió aspectos de la carrera, de su recuerdo de la capital azteca, y de otros pormenores que hacen al repertorio de ópera, a personajes y conveniencias de estilo.

El debut bonaerense fue con "Tosca", de Puccini, rol vibrante, esencialmente "lírico-spinto", como conviene a sus medios actuales. Lo defendió con acierto, trazando una digna estampa de Florida, que el público festejó. Un paso por Buenos Aires que resultó grato a este Corresponsal por la directa connotación con el medio prediodístico que representa. México estuvo así presente con una voz de la ópera, y de ese diálogo sostenido dejó testimonio con la fotografía que acompaña este envío.

Buenos Aires, 16 de enero de 1979.

# CONCIERTOS

ORQUESTAS SINFONICAS. Todos sabemos que desde cosa de dos años comenzaron a proliferar en México las orquestas sinfónicas en forma alarmante. ¿Por qué alarmante? Sencillamente porque el escaso público con que se contaba era suficiente para lo que teníamos, si sabíamos explotarlo. La Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Filarmónica de la Universidad, la Orquesta Sinfónica de la Opera (Bellas Artes) eran orquestas con grandes potencialidades, puesto que las dos primeras habían sido reforzadas admirablemente con muy buenos elementos extranjeros.

Ocurriósele a Luis Herrera de la Fuente inventar una Orquesta Filarmónica de las Américas con músicos de todo el Continente. Una Orquesta que solamente funcionara unos cuantos meses al año y luego se dispersara. Claro que hubo quien, no conforme con esta forma de arreglos organizara otra aventura sinfónica: la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México—gran conjunto de no menos grandes músicos internacionales y unos pocos del país. Muchos permanecieron atónitos ante tales despilfarros en época de crisis económica porque, además, se estaban formando *escuadras musicales de avance*, con sueldos de fábula mientras los maestros del Conservatorio continuaban a salarios de hambre.

Las cinco orquestas sinfónicas están de temporada, pero no cabe duda de que la orquesta universitaria es la de las mejores programaciones—las menos trilladas. Cuando la Orquesta Sinfónica Nacional presentó el año pasado a Sergio Cárdenas, como director huésped, alentamos esperanzas de que fuese contratado como Titular del conjunto, pero él ya tenía compromisos previos. Entre los programas mediocres que dirigía el maestro Sebastián, el de Sergio permitía halagadores presagios, pero se nos fue el gozo a la pocilga...

Menos mal que los pequeños conjuntos sinfónicos y el cada día mayor número de buenos músicos nacionales están llevando a cabo una labor callada y prolifera en las delegaciones de esta ciudad, para ver de acrecentar cada día los públicos musicales por medio de conciertos y otros actos culturales. Esta sí es una labor meritoria y los organizadores merecen laudos.

OPERA BERLIN 79 organizó una Temporada de seis programas, de los que, al escribir estas notas ya habían sido escenificados "Manon Lescaut" de Puccini y el "Otelo" de Verdi. En las próximas semanas podrán los aficionados ver y escuchar "Rigoletto", "Elixir de Amor", "Haensel y Gretel" y "La Bella Durmiente del Bosque" en el Teatro de Bellas Artes.

ACADEMIA DE MUSICA DEL PALACIO DE MINERIA.—En el número anterior de esta revista hay un anuncio de la corta temporada de tres conciertos que la AMPM, que fundó y dirige Jorge Velazco, llevó a cabo durante el mes de enero, con motivo del Jubileo de la Autonomía Universitaria. El mes entrante la Orquesta Sinfónica de Xalapa tuvo a su cargo un programa y Jorge Velazco ya alistó la programación para el resto del año 1979.

EN EL CONSERVATORIO NACIONAL un grupo de jóvenes orga-

nizó un concierto con obras de eandro Espinoza, Humberto y Guillermo Alvarez y Jorge Córdoba (este último es, además, el principal dirigente). Sin pretensiones vanguardistas, estos estudiantes de comLposición se van abriendo paso en sus carreras, con la única mira de dar salida a sus inquietudes. Veremos lo que el tiempo les depare, pero son dignos de estímulo por sus esfuerzos.

**MUSICOS POLACOS RESIDENTES.**—Doce músicos polacos residentes en México, desde hace algún tiempo (la más antigua es Barbara Klessa) fueron reunidos por la Embajada de Polonia para que ofrecieran un concierto que resultó de excelente calidad, por la gran competencia de que están dotados. Ellos son: Antoni Wierzbiski, flautista, Urzula Mazurek, arpista, Andrzej Kalarus, contrabajista, Leszek Zawdka, baritono, Gracina Bacewicz, Barbra Klessa, Joanna Mankowska, Malgorzata Slonska e Isabella Bozek, violinistas, Aleksander Sawick, oboista, Miroslaw Koctecki, cellista, Zbigniew Zajac, fagotista. Colaboró con ellos nuestro compatriota Héctor Olvera, quien fuera becario del gobierno polaco.

**JOAQUIN ACHÚCARRO.**— El distinguido pianista hispano ofreció dos recitales aquí, bajo auspicios del Instituto Cultural Domecq y la Delegación Benito Juárez.

**ORQUESTA DE CAMARA INGLESA.**—Fundada en 1960, por Benjamín Britten, este conjunto ofreció tres conciertos en la ciudad de México bajo auspicios del INBA y el Consejo Británico. Vino bajo las órdenes de Georges Malcolm y al terminar su compromiso mexicano prosiguió su recorrido por los Estados Unidos.

**LIGA DE COMPOSITORES.**—Este grupo está formado por la generación un poquito anterior a la actual. Entre sus principales componentes figuran Leonardo Velázquez, Mario Kuri Aldana, Jesús Villaseñor, Armando Lavalle, etc. Presentados esta vez por la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, que dirige el maestro Zanolli, tuvieron como compositor invitado a Rodolfo Halffter, de quien se escuchó su Suite No. 1 (1922). Se estrenaron los "Altiplanos" de Villaseñor, un "Homenaje a Revueltas" de Lavalle y un "Divertimento" de Velázquez.

**ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.**—Interpérrita, a pesar de los obstáculos que encuentra en su camino, la AMMMP inició su Temporada de este año con un concierto del Coro Sine Nomine, que dirige José Antonio Avila. Su segundo programa le correspondió al Grupo de Percusionistas de México que coordina Homero Valle, uno de los más sólidos músicos con que cuenta el país entre sus músicos nacionales. Para lo relativo a la programación véase el anuncio de tales acontecimientos en la tercera página de forros de esta revista.

**CORO DE LA UNAM.**—Ofreció un interesante programa formado por "Oda Fúnebre a la Reina María" de Purcell, "Ceremonia de Villancicos" de Britten, y una "Pequeña Misa Solemne" de Fossini. Director huésped Andrew Parrott. Solistas, María Luisa Salinas, Victoria Zúñiga, Osbelia Hernández, Carmen Roselló, Lupita Pérez Arias, Ismelda Rivera, Fernando Mejía, Juan José Martínez, los pianistas Edison Quintana y José del Aguila y el organista Manuel Zacarías.

## N O T I C I A S

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA DE LA UNAM.—Con "Música de Ramírez Franco", interpretada por Ninfa Calvario y Luis Mayagoitia V. el propio compositor comentó sus obras. Se escucharon Seis Bagatelas, Sonata N° 2 Introspectiva y la Sonata No. 1, Juvenil.

KURT REDEL.—En la propia Escuela el flautista y Director de Orquesta ofreció un cursillo del 6 al 16 de febrero.

GEORGE ALEXSOVICH tuvo a su cargo un Curso Extraordinario de Historia, Técnica y Literatura de los Instrumentos de Percusión.

ANDREW PARROT, por su parte dedicó su curso a la Dirección y Repertorio Coral.

ANGELICA MORALES.—En el Conservatorio Nacional de Música fue organizado un Curso de Perfeccionamiento Pianístico, a cargo de la incomparable pianista y maestra Angélica Morales. Detalles de este acontecimiento serán proporcionados en el próximo número de esta revista.

CENTENARIO DE LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO.—A fines del año pasado la Biblioteca del Conservatorio cumplió cien años de vida. Cómo quisiéramos verla floreciente y digna del lugar que ocupa en el plantel.

MAESTROS EMERITOS DEL CONSERVATORIO.—Fue organizado un concierto de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio para homenajear a algunos maestros eméritos del plantel. Cada uno de dichos maestros recibió una atractiva placa conmemorativa. Y se otorgó otro diploma en memoria de los maestros desaparecidos.

Los anteriores datos fueron tomados del BOLETIN MINIMO N° 1 que comenzó a publicar el Conservatorio a principios de este año.

PIANISTA ROBERT STEVENSON.—El ilustre musicólogo Robert Stevenson es, asimismo, un destacado pianista. El 15 de febrero pasado el Departamento de Música de la Universidad de California lo presentó en un

recital CHOPIN, en el que figuraron la Fantasia en fa menor Op. 49, La Sonata en si bemol menor Op. 35 y Dos Scherzi: Mi mayor, Op. 54 y do sostenido menor, Op. 39.

PATRICIA MONTERO.—Para conmemorar el 150 Aniversario de la muerte de Schubert, la pianista mexicana Patricia Montero fue invitada a dar un recital con obras de este compositor en el Conservatorio de Bruselas, donde ella tiene a su cargo la clase de piano de Claude Vanden Eynde. Entre las elogiosas críticas que le dieron los periódicos de la capital belga, fue llamada "especialista en Schubert".

PRIMERA MUESTRA DE AUTORES DOMINICANOS.—A fines del año pasado se llevó a cabo en el Auditorio del Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo (República Dominicana) una muestra de autores dominicanos, entre los que figuraron Ramón Díaz, Luis Mena, Julio Alberto Hernández, José de Js. Ravelo, Juan Francisco García, Enrique de Marchena, Manuel Simó, Manuel Merino Miñino, Miguel Pichardo y Margarita Luna. Desafortunadamente todos ellos nos son desconocidos en México. ¡Qué pobres resultan las comunicaciones entre nuestros países!

LOS ALAMOS ARTS COUNCIL.—Este organismo anuncia un Concurso Internacional de composición con premios de \$300.00 a \$500.00 para cuatro o cinco de las obras triunfantes: combinación de 3 a 8 instrumentos, con la condición de que por lo menos un instrumento de viento esté representado. Se aceptan envíos hasta el 18 de agosto próximo, dirigiéndose a Los Alamos Arts Council, P.O. Box, Los Alamos, New Mexico 87544. E.U.A.

## *Revista de Revistas*

INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW.—Como pudo ver el lector en la página 4 de esta revista, acaba de ver la luz en Los Angeles, California, una nueva y necesitadísima publicación trimestral: la *Inter-American Music Review*. Ideada y llevada a feliz término por el genio inigualable de Robert Stevenson, este primer número es un paradigma de los que proseguirán: la historia musical, científicamente investigada, de lo acontecido en todo el Continente Americano, hasta los albores del siglo XX. ¿Ha podido, acaso este Hemisferio vanagloriarse alguna vez de una hazaña semejante? Jamás. Ni mucho menos de una reputación tan sólida como la de quien avala esta empresa. Toda la música colonial de los países latinoamericanos, aquella que aún duerme el sueño de los olvidados, irá despertando paulatinamente, porque Robert Stevenson ha creado una escuela de investigadores que saben urgar hasta en las entrañas de la tierra.—Los artículos de este primer número, casi todos de

la pluma del Director de la IAMR, le dejan a uno admirado. ¿Cómo se holgarian los musicólogos venezolanos con la *Vida Musical de la Catedral de Caracas hasta 1836*? Es una puerta abierta al futuro de sus investigaciones... Y no lo es menor la relativa a la *Música de la Catedral de San Juan Puerto Rico, hasta 1900*. Aunque Stevenson se haya especializado en la música colonial de la América Latina, siempre que le sale al paso algo original y desconocido de su país, salta a la palestra. ¡Bienvenida sea la INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW! Y un millón de gracias por tan inmerecido tributo a "Heterofonía".

REVISTA MUSICAL CHILENA.—Hallamos en el N° 141 de esta importante revista un jugoso artículo de FEDERICO HEINLEIN, dedicado a la *Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX*. Comienza el distinguido amigo por aclarar la diferencia que los tiempos modernos hacen entre "ópera" y "teatro musical", lo cual se justifica por la relación que existe entre libreto y música en la actualidad. El libreto es ahora "el puntal de la partitura" —dice—, pero con frecuencia constituye también un obstáculo para su florecimiento, porque el libretista tiene que adecuarse a la música. La correspondencia entre Strauss y sus libertistas ilustran perfectamente tan gran entendimiento entre el poeta y el músico. Este equilibrio perfecto rara vez se logra—piensa el autor.—Hay factores psicológicos que se interponen a las veces, pero en el caso de *Wozzeck* de Alban Berg, por ejemplo, se impone "la lucidez psicológica del tratamiento de la declamación". Para otro género de obras pone como ejemplos "La Violación de Lucrecia" de Britten y "El Consul" de Menotti, esta última como muestra de un eficiente libreto que triunfa mundialmente, pese a la mediocridad de la música. Cree el autor que el futuro del género será un arte para las masas, la integración de varias artes, la unidad músico dramática, la perceptibilidad del texto, etc.



## DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Matias Successors*: (1668-1740).—Matias's pupils give him more credit than anything written about the Indian composer and maestro de capilla of Oaxaca's Cathedral. The most conspicuous among his pupils —*Mateo Vallados*— was born around 1646). After very strict requirements of the chapter he became chapelmaster at the age of 21 or 22. He got a starting salary of 260 pesos annually, for which he had numberless obligations. His kindness towards his subordinates was well known. On Saint Catherine's day (1691) his 11 Villancicos of Sor Juana Inés de la Cruz were sung at Oaxaca's Cathedral. These Villancicos paid tribute to Catherine of Alexandria, who before her martyrdom confounded wise Egyptian men with her learning. After his success with Sor Juana's Villancicos, Vallado's pay was raised from 260 to 300 pesos. But his health had so deteriorated that after releasing him from some of his obligations, the chapter was obliged to substitute *Herrera de la Mota* for him. The former had to be examined by prominent musicians. After being certified as "a great musical talent" he got started at a salary of 300 pesos "plus 12 for paper and pens". Herrera y la Mota died around 1718. The veteran singer *Luis Gutiérrez* was named as interim maestro, but, on March 22, 1719 young *José Gabino Díaz* won the position. He was the first maestro de capilla from afar, but he didn't last long. Soon after his nomination he asked the chapter for 2 months leave to Mexico City and never returned to his job in Oaxaca's Cathedral. Luis Gutiérrez became again interim maestro and over a year later he was made titular. Whatever his good will Gutiérrez lacked the required ability. After some reprimands for lack of discipline and bad singing he was replaced in 1726 by *Tomás Salgado*, who, after being judged in Mexico City by two musicians, was appointed chapelmaster at 340 pesos annually. He was more up to date than his predecessor. His four frolicking villancicos in the Guatemala archive prove how far removed he was from Mota's seriousness. A good example of his frisky style is his c major "Negra de Navidad a Quatro Vozes", To the call of his warbles, trills, etc., his friends respond with "uhs" and "zambaz", which are African refrain words. Salgado directed Oaxaca's music during a transitional epoch. In 1733 the chapter reprimanded him for failing to schedule rehearsals and the resulting slovenliness of the polyphony. His salary was reduced from 300 to 200 pesos. It was done in order to make room for his successor *Manuel de Zumaya*.

WORDS READ BY ESPERANZA PULIDO AT JULIO ESTRADA'S PROJECT MUSIC CREATION AND FUTURE.—Invited by Julio Estrada E.P. read at the Universidad Autónoma de México the following short paper (which is of course condensed): Now a days it has always astounded me how quite a number of composers and interpreters are still against music's evolution. But such phenomena should really not impress us: in every period of music history geniuses have suffered from misunderstandings: Machault and his isometric rhythms (14th century); Dufay with his equalization between ornamental and sensitive music (15th century); wasn't it Palestrina who contended that a good combination of sounds was enough to make a good

piece of music? (16th century). In the 17th the English Swinlick transformed instrumental music by polyphonic means, giving thus raise to the geniuses of Bach and Haendel. Mozart invented "Don Juan" and "The Magic Flute" (18th century) and the deaf Beethoven wrote a certain *Great Fugue*, whose sound combinations were not until much later envisaged by polyphony (19th century). None of these geniuses were wholly understood in their times.—At the beginning of the 20th century, many years were needed by Schoenberg in order to be understood, accepted and performed. It took time for orchestra conductors to premiere Berg, Webern and Schoenberg's works. Stravinsky's and Debussy's "Le Sacre and Pélleas" scandals are still remembered. I think that the present day enemies of music's evolution never consider the above facts; although I wouldn't be surprised to find even now some enemies of Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Prokofiev and their contemporaries. In that case one could lose hope that such persons would ever accept the new ways of romanticism's expression, whenever it appears.—However, we musn't forget that in every period of music history composers have more or less been influenced by the past's best. Stravinsky himself bowed do certain composers, and who did not? Even the true innovators went through a process of assimilation that they entirely transformed. Schoenberg hiself substituted methods and rules for the so-called inspiration that the best among his followers would in time dismiss. Nevertheless one musn't forget what he wrote in 1951: "On revient toujours" (one comes back always).—Cage now writes perfectly structured etudes in a comprehensible style.—Italy came out from its musical mediocrity: first Dallapiccola, Nono, Maderna; then Togni, Castiglioni, Aldo Clementi, etc. could not avoid being somewhat influenced by their ancient forerunners.—People say that youngsters from every country compose alike, but it is not so. Among our own young composers and in spite of their clusters, aleatory ways, Cage's influence, etc. their works show some personal traits —although very slightly. Maybe at the end of his troubled era, there will be a minimal return to nature. In Mexico we now have a few musical values that seem to be opening their paths towards greater extensions. . .

SOPHIE CHEINER, Primary twenty century composers: *Maurice Ravel*.—Influenced by Fauré, Debussy, Satie and the poet Edgar Allan Poe, Ravel (born in 1875 in Ciboure, France) became an avant-gard composer who never lost, however, his poetical nature. A pupil of Fauré, he learned from him to manage tones and dynamics and to create melodies in a climate of shadows and irony. He never wholly accepted Debussy's principles. New styles awoke in him a technical curiosity. His wonderful fine ear allowed him to catch every unusual and unknown trend of musical language for the enrichment of his own. As he loved children he wrote *My mother goose* in a simple language. The music world owes to him *Valses Nobles et Sentimentales*, *Trio* for piano, violin and cello, the ballet *Dafnis and Chloe* (for the Russian Ballets), *Gaspard de la Nuit*, etc., etc.—Just when Ravel expected to change his technical ways, Fate doomed him to die. He was planning to write a work on Fournier's *The Great Maulnes* when he was seized by "apraxia" of the brain. During four years he and his family prayed for a miracle. He didn't want to die: "Life is so beautiful!"—he said. As his doctors were operating on him he died.

MAX LIPCHITZ WITH ESPERANZA PULIDO IN NEW YORK.—

Max Lipchitz began his musical career at Mexico City's Conservatory of Music. E.P. had not seen him for 12 years, when he was sent to New York City's Juilliard School for further education. There he studied composition with Berio and conducting with D. R. Davies. In 1971 he got his B. M. and the same year he went to Harvard for his Master's which he received in 1977. Afterwards he was awarded a junior fellowship from the Michigan Society of Fellows (being the first young composer to get that honor). In 1977 he moved to Columbia University as assistant professor of orchestration, Theory and Composition, under the supervision of Prof. Jack Besson. The previous year he had taught Ear-training, Harmony and Counterpoint at the Manhattan School of Music.—During his Juilliard years he had been the pianist with the Ensemble Juilliard, later on known as *The Ensemble*, which gave him a wonderful experience in chamber music performance. The Ensemble made several recordings and several tours in Europe and Hawaii. Many of the most noted contemporary composers collaborated with the group.—Max got several rewards and prizes. Regarding his own works, he has had premieres at Juilliard, Aspen, Spoleto, Royan, Mexico, Honolulu, New York, etc. Up to now he has written 6 works for chamber orchestra, 13 for different instrumental combinations, 2 for piano, etc. *Fibers* and *Solo* were edited. E.P. read very encouraging reviews of Max Lipchitz's works by several newspapers, which highly praised him. Among others "Times" and "Forward". Asked why had he called his quartet for 4 instruments "Exceptional", he said: "I wrote it for four double basses and didn't know any other similar combination". It was premiered at St. Paul, Minn. with great success.—As a pianist Max Lipchitz also has a good record of excellent performances.

ALFRED E. LEMMON, *Two funds for Guatemala's Colonial Music*. Mr. Lemmon informs his readers about his researches in two valuable funds of Guatemala City: the General Archive of Central America and that of Parroquia del Sagrario. The former contains very curious documents related to amusements, arts, industries, etc. Among the material in this archive there is a Joaquín Pardo's *Prontuario de Células Reales* (1529-1599), which contains very important information for music historians. The Protocol Section gives illustrations pertaining to organ building.—As far as the latter archive is concerned, it contains information on weddings, deaths, funerals, etc.; as well as inventories of the Cathedral's choir books, musical instruments and music scores. Both archives are precious sources of Guatemala's music and musicians of Colonial times.

ANDRES ARAIZ,\* *Ways of J.S. Bach (1685-1750) into the Equal Temperament contained in his Well-Tempered Harpsichord*.—Since everything J.S. Bach did had been done by his predecessors, why is he considered history of music's top composer by classical, romantic and impressionistic composers alike? Because he unquestionably raised harmony, counterpoint and the fugue to their maximum heights. He modified the structures of melody and harmony

---

\* Like maestro Araiz the distinguished musicologist Adolfo Salazar objected to calling Bach's monumental work "Well-Tempered". He preferred calling it "The Tempered Clavier" (E.P.)

and paved his son Philipp Emmanuel's way for the Sonata form. Music reached thus its present height.—Thousand of pages have been written on Bach's accomplishments and their relation to music in general. All his successors—even Haydn, Mozart and Beethoven—were in some way influenced by Bach—if only by his new devising of the keys, which from then on were the essential foundation of the classical and romantic composers. What is the meaning of Equal Temperament? It was a new system of tuning the key-board instruments. Before Bach that system had been based on the laws of fundamental natural tones. Such laws had enslaved music to their rules, which were tied to the unevenness of the fundamental tones, whose upward progression of intervals were never equalled. At the dawn of the Renaissance musicians had (according to the Spaniard Bartolomé Pareja) tried to find a solución: an artificial equaling of intervals had been applied to the guitar and the Italian Zarlino suggested a similar procedure for the key-board instruments. But not until a string instrument was furnished with a key-board (The organ not being a proper medium) was man able to apply the method. Andreas Werckmeister did the trick. The German organist and composer published in 1691 his famous book on the system of tuning key-board-string instruments. When J.S. Bach learned about that he took upon himself the task of applying such a system to the harpsichord, for which purpose he composed the first part of his Well-Tempered Clavier: 12 Preludes and Fugues on all the chromatic major and minor keys. Later on he wrote another 12 Preludes and Fugues, making a total 24 (48 pieces) that form the colossal work. Werckmeister's mathematical formulas for his innovations substituted 5 "comas" for the major semitone and 4 for the minor (4.65 "comas" to each). Much later on, when that system was analyzed by the Germans Chaldni and

12

Helmholtz they obtained the formula  $\sqrt[12]{-2/1} = 1.00668$ .—The equal temperament gave rise to Enharmony of keys. So, by rising of flattening the circle of 7 keys one obtains a total of 24. Some theoreticians think that Bach should have preserved the order of fifths in the key signature, but he knew better, as by following the order of the chromatic scale he didn't go beyond his required 12 keys. For the same reason in Prelude and Fugue No. 18 of the first book he used the enharmonic G sharp minor instead of A flat minor. It is supposed that Bach followed the *solmisación por mutanzas*, which the Spanish *vihuelistas* had established. Thus enriched and raised to the category of basic element, that theory resembles somewhat the *theological judgement* Kant created with his critical philosophy. After J.S. Bach nothing could be done in music without the new key-formation technique. It is understood that on today's wide and multiple music fields the influence of Bach regarding Key building isn't considered.—But among those of others, we would like to transcribe Busoni's words: "Let us free music from its architectonical, accoustical and esthetical dogmas... let it be a pure invention of sound, harmony and colors..."—In 1975 the University of Mexico published a brilliant translation by Prof. Jorge Velasco of Busoni's "Musical Thoughts", that was reviewed by Esperanza Pulido in No. 53 of *Heterofonía* (Marzo-abril, 1977).—There follows a bibliography of maestro Araiz for his paper.

(After we finish the publication of the long interview Mario Bois had with composer Iannis Xenakis, we shall publish a condensation of the whole work. The Editors).

---

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 Musi-  
cal escolar y su evaluación.  
Bases auditivas de la Lectura Musi-  
cal.  
Apuntes de Didáctica de la Música.

# ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE, A. C.

TEMPORADA 1979

17 MIERCOLES

A LAS 21 HORAS

INAUGURACION MIERCOLES 7 DE FEBRERO  
SALA PONCE PALACIO DE BELLAS ARTES

FEBRERO 7

CORO SINE NOMINE Y SOLISTAS.  
MISA BREVIS No. 7 K 194 Y  
REQUIEM DE MOZART.  
DIRECTOR JOSE ANTONIO AVILA.

FEBRERO 14

MUSICA PARA PERCUSIONES.  
GRUPO DE PERCUSIONISTAS DE MEXICO.  
COORDINACION HOMERO VALLE.

FEBRERO 21

BANDA SINFONICA DE LA DELEGACION CUAUHTEMOC.  
DIRECCION: TITULAR ISMAEL CAMPOS.  
(MUSICA INGLESA)

FEBRERO 28

HAENSEL Y GRETTEL DE HUMPERDINCK.  
CIA. MEXICANA DE OPERA, A. C.  
DIRECTOR MUS. SALVADOR OCHOA.

MARZO 7

CORO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
Y SOLISTAS.  
DIRECTOR ALBERTO ALVA.  
PIANISTAS: JOSE LUIS GONZALEZ Y PATRICIA VAZQUEZ.

MARZO 14

TALLER DE ESTUDIOS POLIFONICOS.  
COMPOSITORES E INTERPRETES.  
DIRECTOR HUMBERTO HERNANDEZ MEDRANO.

MARZO 28

CIA. MEXICANA DE OPERA, A. C.

ABRIL 4

ORQUESTA Y CORO DE CAMARA DEL CONSERVATORIO  
NACIONAL.

ABRIL 18

ORQUESTA DE CAMARA DE BELLAS ARTES.  
SOLISTA PIANISTA.  
Ma. TERESA CASTRILLON.  
DIRECTOR INVITADO.

ABRIL 25

ZARZUELA POR LA CIA. MEXICANA DE OPERA, A. C.

MAYO 2

PIANO DE SALON  
PIANISTA VIVIANO VALDES.  
COMENTARISTA JOSE ANTONIO ALCARAZ.

MAYO 9

RECITAL DE PIANO DE ARMANDO MERINO SPINOLA.

MAYO 16

"LA SOLTERONA Y EL LADRON" DE MENOTTI.  
CIA. MEXICANA DE OPERA, A. C.

JUNIO 6

CONCIERTO DE OBRAS PARA ORGANO DEL COMPOSITOR  
RAMON NOBLE.  
INTERPRETE VICTOR URBAN.

JUNIO 13

MUSICA CONTEMPORANEA.

JUNIO 20

RECITAL DE LA CHELISTA ROCIO OROZCO.  
PIANO NESTOR CASTAÑEDA.

JUNIO 27

"LA MEDIUM" DE MENOTTI.  
CIA. MEXICANA DE OPERA, A. C.

BOLETO \$ 40.00

ESTUDIANTES \$ 20.00