

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

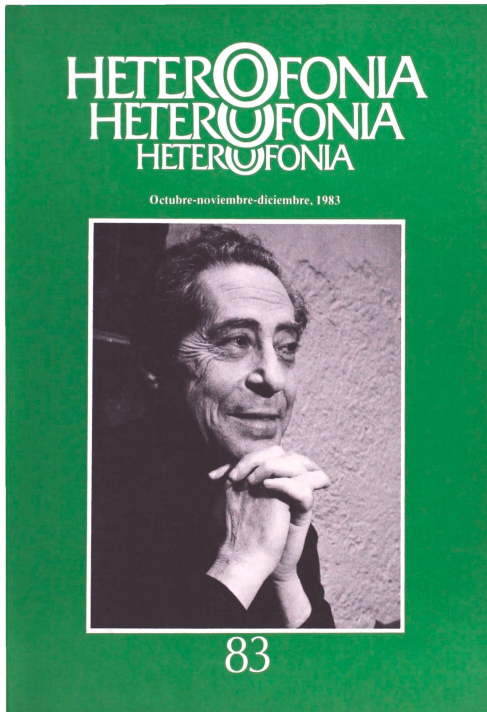


INBA



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:

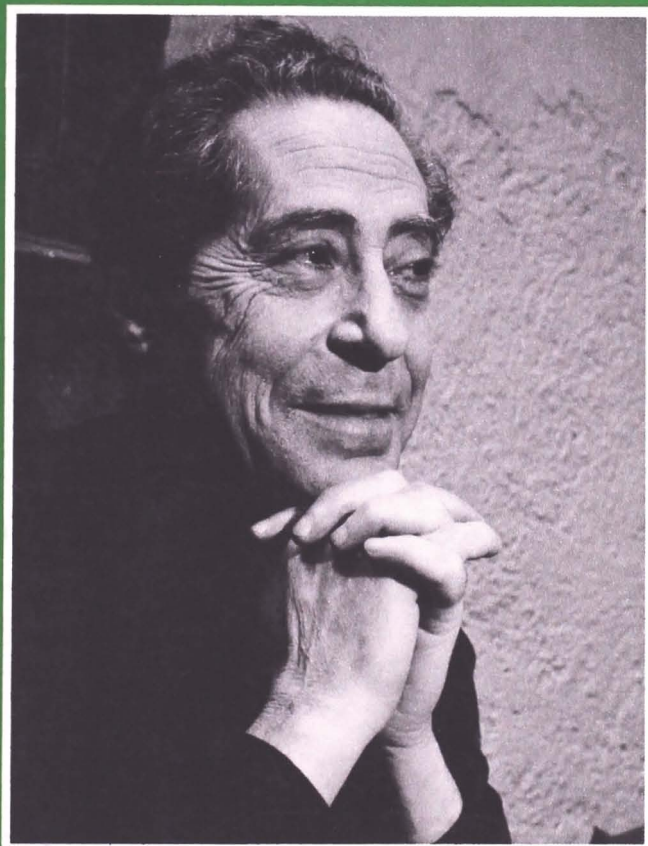
*Heterofonia* 83, México, octubre-diciembre de 1983

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonia* 83, México, octubre-diciembre de 1983, pp. #-#

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

Octubre-noviembre-diciembre, 1983



83

SECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA  
**Lic. Jesús Reyes Heróles**

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
DIRECTOR GENERAL  
**Lic. Javier Barros Valero**

EDUCACION E INVESTIGACIONES ARTISTICAS  
SUBDIRECTOR GENERAL  
**Lic. Jaime Labastida Ochoa**

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
DIRECTOR

**Mtro. Alberto Alva Rodríguez**  
SUBDIRECTORA

**Mtra. Laura García Zazueta**  
COORDINADOR

**Mtro. Luis Ruiz Huicochea**  
ADMINISTRADOR

**C.P. Pablo Fernández Flores**  
DEPTO. DE DIFUSION

**Mtra. Aurora Serratos Garibay**

CENIDIM  
DIFUSION

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

83

ESTE MATERIAL NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA.




CENIDIM  
DIFUSION

---

Revista Musical Trimestral  ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  Volumen XVI n° 3  Octubre-noviembre-diciembre, 1983  Directora: **Esperanza Pulido**, Subdirectora: **Clara Meierovich**, Colaboran en este número: Robert Stevenson, Uwe Fisch, Jorge Velazco, Esperanza Pulido, Angel Cosmos, Carmen Sordo Sodi; cada autor es responsable de sus opiniones ■ **Precio de suscripción:** República Mexicana: número suelto \$150.00; un año (cuatro números) \$550.00; número atrasado \$160.00. Extranjero: número suelto \$6.00 dls.; un año \$22.00 dls.; número atrasado \$7.00dls.  Registrado como correspondencia de segunda clase por la Dirección General de Correos, con fecha 28 de marzo de 1968, bajo el número 1242 ■ Instituto Nacional de Bellas Artes  Coordinación General de Educación Artística  Conservatorio Nacional de Música  Presidente Mazaryk núm. 582, Colonia Polanco  11560 México, D. F.  Teléfono: 520/10/13

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## SUMARIO:

<b>Presentación</b> <b>3</b>	<b>Esperanza Pulido</b> Ponencia
<b>Robert Stevenson</b> Perú en las enciclopedias internacionales de música <b>4</b>	La musicología y la crítica musical como medio de enlace entre los críticos de la América Latina <b>46</b>
<b>Esperanza Pulido</b> Consideraciones acerca de la obra lírica de Lan Adomíán <b>12</b>	<b>Crónica</b>
<b>Uwe Fisch</b> Las siete hojas de Termari <b>17</b>	Libros <b>51</b>
<b>Entrevista de Angel Cosmos con Ma. Teresa T. Adomíán</b> Semblanza de Lan Adomíán <b>20</b>	Revistas <b>53</b>
<b>Jorge Velázco</b> La obra de Monsigny en el desarrollo de la ópera cómica francesa. <b>26</b>	Información <b>55</b>
<b>Antropología y Música</b>	Principales actividades del Conservatorio Nacional de Música <b>57</b>
<b>Carmen Sordo Sodi</b> La música oaxaqueña <b>32</b>	Digest <b>61</b>
<b>Retrospectiva</b>	
<b>Esperanza Pulido</b> Crítica en torno a Silvestre Revueltas Avatares de "La Coronela" <b>40</b>	

En la portada: Lan Adomíán

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## PRESENTACION

En anteriores oportunidades hemos hecho referencia y expuesto algunos casos de compositores procedentes de muy disímiles espacios geográficos que, llegados a México, asimilan e integran a su propósito de arte el ambiente espiritual —no necesariamente vernáculo— propio de la tierra que los acoge. Jacobo Kostakowsky, Rodolfo Halffter y Conlon Nancarrow, todos ellos presentados y “biografiados” en anteriores páginas de *Heterofonía*.

Este último número del año estará dedicado, aunque parcialmente, al compositor de origen ruso Lan Adomián (1905-1979) quien inmigró a México en 1952, después de haber permanecido durante veintinueve años en Estados Unidos, país al cual llegó en 1923 comenzando sus estudios musicales un año después, en el Peabody Conservatory of Music de Baltimore. Lan Adomián autor de una obra de porporción cualitativa y cuantitativa de indubitable interés estético, y que encubre un tramo reciente del arte musical mexicano. Esperanza Pulido, Uwe Frisch y Angel Cosmos nos aproximarán en esta entrega de *Heterofonía* a nuestro compositor homenajeado.

También nos place profundamente contar con otro erudito trabajo de Robert Stevenson referido en esta ocasión al *Perú en las enciclopedias internacionales de música*. Jorge Velazco nos presenta otro de sus muy bien documentados artículos: *La obra de Monsigny en el desarrollo de la ópera cómica francesa*. Para la sección Antropología y Música contamos con un exhaustivo estudio titulado *Música oaxaqueña*, perteneciente a Carmen Sordo Sodi. *Los avatares de la Coronela* es el artículo de nuestra directora Esperanza Pulido y que integra la sección Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas. *La Coronela* fue, como muchos conocen, el último y truncado *opus* de este compositor mexicano tempranamente desaparecido.

C.M.

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## PERU EN LAS ENCICLOPEDIAS INTERNACIONALES DE MUSICA

Robert Stevenson

Ningún país del Continente Americano puede jactarse de un pasado más cargado de acontecimientos musicales que el del Perú. Las flautas de pan *nazcas* sobrevivientes prueban que esta tribu preincaica costeña usó microintervalos en su música, como los antiguos griegos. Si hemos de creer a Garcilaso de la Vega y a Guamán Poma de Ayala, la música de las cortes incas fue siempre un arte sutil y refinado. Garcilaso menciona el cantar de una *haylli* inca en la catedral de Cuzco en 1552, siendo ésta una de las primeras alusiones claras de la amalgama de la canción aborigen con la polifonía europea.

Durante la época colonial (1631), Lima pudo enorgullecerse de ser la primera ciudad del hemisferio occidental donde se publicara un libro conteniendo una pieza polifónica; y en 1701, como el primer país de las Américas donde se compuso y se representó una ópera. En 1821 Perú fue la primera entidad americana poseedora de un himno nacional compuesto por un ciudadano del país. Y asimismo tuvo primacía al bautizar una academia de música con el nombre del autor del himno nacional mencionado. En 1869 se editó en Lima el más extenso y práctico tratado de música escrito por un nativo de la América Latina en el siglo XIX.

Pero, saltándonos a un siglo posterior, desde 1869 hasta nuestros días, ¿qué papel juega el Perú en las enciclopedias internacionales de música obtenibles en 1979? Una encuesta realizada a mediados de 1978 en bibliotecas nacionales y conservatorias, reveló que en Hispano-

américa los dos léxicos más ampliamente difundidos hoy en día (como cinco años atrás), son: 1) la versión castella de *The Oxford Companion to music*, encomendada a Percy A. Scholes en su 9a. edición, y traducida y publicada bajo la supervisión de Daniel Devoto<sup>1</sup> en Buenos Aires (Editorial Sudamericana) en 1964 como *Diccionario de la música*. (Ya diez años antes se había publicado una versión del mismo, bajo la supervisión editorial de Higinio Inglés, jefe del Instituto Hispano de Musicología.) Lógicamente, el mejor de estos dos *vademecums* debería ser el *Diccionario Oxford*, puesto que es el más reciente. Y, además, porque en lo concerniente a los países de la América del Sur, el Oxford fue traducido y aumentado en Buenos Aires por un musicólogo latinoamericano mundialmente reconocido.

En ninguna de las ediciones inglesas originales del *Oxford* —ni siquiera en la décima de 1970, puesta al día por John Owen Ward, con la consigna de que están incluidos ahí “todos los compositores del pasado y del presente”— se le dedica un artículo personal a ninguno de los países latinoamericanos. Pero en la edición

---

Los publicistas no solamente nombraron a Daniel Devoto jefe del grupo editorial, sino concesionario para la América Latina (p. 8: “quien estuvo al frente del plantel de colaboradores y dedicando siempre una atención especial a la América Latina. Tomó personalmente a su cargo los aspectos técnicos y de adaptación”). Para corregir defectos persistentes en la edición inglesa de *The Oxford Companion*, Malena Kuss fue comisionada en 1977 para agregar la parte latinoamericana a la próxima 11a. edición.

---

---

hispana de 1964, no solamente Argentina (país donde fue editada) aparece intempestivamente con un artículo a cuatro columnas en las páginas 106-107, provisto de una lista de los principales compositores argentinos, sino también un buen número de otros países latino-americanos suben galanamente a la palestra, con sustanciosos informes de sus historias musicales. Chile mereció cuatro columnas (pp. 386-387) y 24 compositores; Colombia ganó dos páginas (371-372) en las que figuran 21 músicos. Cuba ocupa dos páginas (371-372) con seis compositores. Un país tan pequeño como Uruguay obtiene un artículo en el que aparecen diez compositores, con fichas especiales para Alfonso Broqua (1876-1946), Eduardo Fabini (1883-1950) y Carlos Pedrell (1878-1941). Hasta un país tan frecuentemente descuidado como Bolivia, obtiene también un escrito, con menciones de Eduardo Caba, Antonio González Bravo, Simeón Roncal, José María Velasco Maidana y Humberto Vizcarra Monje, como valores conductores de la música boliviana en la composición.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Más datos recientes sobre estos compositores se hallan en *Dinámica musical en Bolivia* (La Paz, Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo Ltda., 1967). Aparte de los párrafos dedicados a E. Caba (pp. 43-44), Antonio González Bravo (46-47), Simeón Roncal (44-46), José María Velasco Maidana (50-51) y Humberto Vizcarra Monje (48-50), Auza analiza a Jaime Mendoza Nava, Gustavo Navarrete Viscarra (nacido en La Paz, 12 de julio de 1931), Florencio Posadas, Marvin Sandi, Fernando Sanz Guerrero y Alberto Villalpando. Al grupo más antiguo de *Oxford*, Auza agrega a Teófilo Vargas (1886-1961), nativo de Cochabamba.

Pero, ¿qué pasa con Perú en el *Oxford* español? ¿Se le concede acaso un artículo con una lista de sus mejores compositores y una historia general de su desarrollo histórico, como a los países arriba mencionados? Nada de eso. Sólo lacónicas alusiones, como las siguientes: página 954: "véase antara, cachua, cumbia, gualichada, huaino, marinera, refalosa (por resbalosa)". Como si un país que durante tres siglos, por lo menos, dominó la cultura en toda la parte hispana de América del Sur, no fuera acreedora de renombre histórico y sólo ameritaría ser recordada por sus flautas de pan y varios tipos de danzas (no todas específicamente peruanas). Volviendo a las referencias recíprocas que en el *Oxford* español sustituyen al deseado artículo sobre el Perú, el lector encontrará las siguientes definiciones típicas. El experto en folclor dirá si las siguientes definiciones se ajustan a la verdad: \* (p. 214) Cachua (o cashua, kaswua o kjaswa): "danza de amor". "La bailan solamente parejas de prometidos en cualquier número, formando círculo. El mismo ritmo, más bien triste, como el carácter general de estas danzas de la región montañosa del Perú, recorre toda la composición en compás de 2/4".

(p. 632) Huaino (o huaiño, wayno, waynu, guaiño y muchas otras grafías). Música y baile vivaz, en 2/4 muy difundido en el Perú, Bolivia

---

\* Las siguientes cinco citas provienen del Diccionario *Oxford* en español. El autor las entregó en notas al calce que no creímos necesario repetir. (T.)

---

---

y Ecuador (donde se le llama también *sanjuanito*). Su estructura es muy simple: consiste en un par de frases cortas, repetidas.

(p. 743) Marinera. Danza costeña peruana, derivada de la *cueca*, a la que es muy similar; está en 6/8 y en ritmo movido. Su nombre se remonta a la guerra entre Perú y Chile. En Perú la *cueca* se llama *chilena*. Se le denominó marinera —entre otras razones— para desplazar al país en conflicto. Ciertas variedades de marinera se les conoce como *tondero*, *resbalosa* y *mozamala*.

El término *yaraví* que aunque parezca extraño, aparece recíprocamente como ficha argentina y boliviana de referencia —mas no del Perú—, se le define así: (p. 1283) “Canción melancólica de origen indígena, que se canta en la región andina del Ecuador al norte argentino, pasando por Perú y Bolivia, generalmente en 3/4 y en tiempo lento; su texto, sin forma fija y por lo regular en las lenguas nativas, o mezcladas, es triste y lamentoso.

Como si no fuera suficientemente deplorable que el *Oxford* en español prive al Perú de cualquier artículo histórico, el que amalgama a cuatro compositores usualmente clasificados como peruanos, es el consagrado a Bolivia. Dice en la página 194: “La música de los compositores de Bolivia se encuentra en una etapa de cristalización, caracterizada por el permanente recuerdo de un pasado que la llena de nostalgia. Tal actitud es compartida por algunos compositores peruanos (A. Sas, Teodoro Valcárcel, J.M. Valle Riestra, Raoul de Verneil, etcétera)”.

El artículo sobre la Argentina en el léxico en cuestión, coloca al compositor italiano Domenico Zipoli (1688-1726) como el memorable compositor activo ahí en épocas coloniales. Según este artículo Zipoli, apenas desembarcado en Córdoba (donde vivió los últimos ocho años de su vida, “llegó a actuar en un medio musicalmente evolucionado y con buenos y abundantes recursos en cuanto a cantores y ejecutantes (página 106). Pero si Córdoba hubiese sido tan importante desde 1718 hasta la prematura muerte de Zipoli, cuánto más, mucho más, lo fue la opulenta capital de un remoto virreinato —Lima— donde el gran maestro de capilla Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) dominaba la situación, siendo reemplazado en 1728 por el talentoso Roque Ceruti (muerto en 1760).

Los argentinos se sienten tan orgullosos de Zipoli, porque se supone que entre los primeros compositores activos en las Américas, solamente él gozó de una reputación europea en el transcurso de su vida; pero aun este reclamo, como otros muchos hechos para otros países, nada tienen que ver con acontecimientos del Perú. Es cierto que Zipoli, nacido en Prato (Toscana) hizo imprimir en Roma (1716) su *Sonata per intavolatura per organo e cimbalo*, solamente un año antes de embarcarse en Cádiz en compañía de 53 misioneros jesuitas. Mas decir que Zipoli fue el único que gozara de fama europea es olvidar a otra celebridad de aquel continente, embarcado en Cádiz medio siglo antes con destino, no a la Argentina, sino al Perú: hasta ahora, Lucas Ruiz de Ribayaz ha

sido objeto de artículos biográficos en enciclopedias tales como *Grove* y la *International Cyclopedia of Music and Musicians*, si bien en estas no se menciona su estancia en el Perú; sin embargo, estos léxicos reconocieron la *Luz y norte musical*. “Para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano: y breve explicación del arte” (Madrid Melchor Alvarez, 1677), como un documento único en la historia de la canción folclórica española y la danza, por el gran número de tipos representados en los arreglos para guitarra o arpa.

La misma flota que zarpó en Cádiz el 3 de marzo de 1667 trayendo al nuevo mundo a Pedro Fernández de Castro y Andrade —el Conde de Lemos—, quien desde el 21 de noviembre de aquel año hasta su prematura muerte en Lima, el 6 de diciembre de 1672, gobernó el virreinato, llevó entre los 113 miem-

bros de su cortejo a Lucas Ruiz de Ribayaz.<sup>3</sup> “Adquirí los cimientos de mi música —escribió Ribayaz en el folio 2v de *Luz y norte*— “durante mi servicio con los condes de Lemos y Andrade y a través de su intercesión y mi presentación por el Muy Excelente Patrón Don Fadrique de Toledo, Marqués de Villafranca del Bierzo” para identificar firmemente al sacerdote Lucas Ruiz de Ribayaz, quien se embarcó en Cádiz en marzo de 1667, como el autor del famoso *Luz y norte*, se ofrecen las siguientes pruebas adicionales.

En el “Prólogo al curioso lector” del folio 3, el autor proclama haber visto “distantes provincias allende los mares, donde se desconoce la lectura de tablaturas y con excepción de aquellos pocos que entienden de música polifónica, los demás tocan y cantan de oído”.<sup>4</sup> El prominente eclesiástico que firmó una *Aprobación* fechada el 21 de febrero de 1677, fue fray Luis Zerbela (o Cerbela). Después de dirigir las actividades de los franciscanos en el virreinato del Perú, de 1668 a 1676, Cerbela regresó a España, llevando consigo entre otros objetos costosos de importación, una lámpara de plata para la iglesia de Villafranca del Bierzo. Pesando 274 *marcos* (2192 onzas) esta lámpara, designada como un “obsequio” en un memorial firmado en Madrid el 28 de mayo de

<sup>3</sup> Archivo General de Indias (Sevilla), Contratación 5435 (Lista de los miembros de la corte del Conde de Lemos). Fechada el 4 de febrero de 1667, esta lista de los cortesanos que lo acompañarían al Perú, contenían 113 nombres. Aparte de Ruiz de Ribayaz, de 21 años de edad, el grupo incluía dos trompetistas (pero no el carmelita descalzo Fray Pedro Sanna, a quien el Conde de Lemos le propuso llevárselo como custode de ciertos “papeles de música”, pero le fue denegado el permiso, porque en Perú no había conventos de esa orden. Véase Jorge Basadre *El Conde de Lemos y su tiempo* (Lima, Ed. Huascarán, 1948), p. 27. El primer erudito que reveló los nombres exactos del séquito del Conde de Lemos fue Guillermo Lohmann Villena. Para el nombre de Lucas Ruiz de Ribayaz en la lista de viajeros a Perú, véase su obra *El Conde de Lemos, virrey del Perú*, (Madrid Estados 1946) nota 19, líneas 10-11.

<sup>4</sup> *Luz y norte musical* (Madrid: Melchor Alvarez, 1677, fol. 3): “El autor... ha visto diferentes reynos, provincias remotas y ultramarinas que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas: porque aunque se tañe y canta, no es más que de memoria, exceptuando a algunos que saben la música de canto de órgano.”

1676<sup>5</sup> fue naturalmente destinada para la iglesia colegiada donde prestaba sus servicios Ruiz de Ribayaz. Durante su permanencia en el virreinato, Cerbela anduvo de la ceca a la Meca para juntar 300 mil pesos destinados a la terminación de la iglesia franciscana matriz de Lima. El regalo de plata para Villafranca del Bierzo trae a la mente, por rápida asociación, a Potosí, la capital sudamericana de la plata que Cerbela visitó el 27 de febrero de 1671.

Para su otra *Aprobación* Ruiz de Ribayaz se dirigió a Cristóbal Galán, renombrado maestro del convento real de las Descalzas. En su carta de recomendación del 12 de abril de 1677, Galán encomió la claridad de las reglas de Ruiz de Ribayaz para el cifrado de la música para arpa y guitarra. Entre sus contemporáneos que también trataban de imprimir sus piezas para arpa, Ruiz de Ribayaz menciona en la página 32 de su *Luz y norte* tanto a Andrés Lorente, autor de *El por qué de la música* (1672) como a Juan de Bado. Para los historiadores del arpa, las explicaciones de Ruiz de Ribayaz referidas a un plano para lo correspondiente a las teclas negras y otro para las blancas, en las cuerdas cruzadas, sigue siendo un documento de valor primordial. Pero en Madrid, los impresores a quienes confió la primera impresión de su *Luz*

y norte, objetaron la falta de símbolos para tablaturas de arpa. En las piezas para arpa publicadas en las páginas 105-144, los semicírculos colocados abajo de los números 5, 6 y 7 corresponden a los Do<sub>1</sub>, Re<sub>1</sub> y Mi<sub>1</sub> abajo de la clave de Fa. Los números del 1 al 7 subrayados equivalen a los sonidos del Fa<sub>1</sub> al Mi<sub>1</sub>; números ordinarios a la siguiente octava; los números punteados, del Fa al Mi<sub>1</sub>; el 1, el 2 y el 3 con un semicírculo en la parte superior, corresponden al Fa<sup>1</sup>, Sol<sup>1</sup> y La<sup>1</sup>. Sólo con el dinero en la mano fue posible convencer a los impresores de que *Luz y norte* debía ser publicada con tan complicados símbolos. Bien que como señala su último antologista, Antonio Martín y Coll, Ruiz de Ribayaz dejó sus piezas de guitarra y arpa en el anonimato aunque dijo haberlas seleccionado entre las mejores de sus contemporáneos.

En la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, I:4, 2099a, Mitjana enumeró 21 diferentes tipos de danzas en *Luz y norte*, incluyendo pavanas, gallardas, hachas, chaconas, rugeros, zarabandas, paradetas, españolaletas, folías, jácaras, matachines y pasacalles.

A Johannes Wolf le gustó suficientemente *Luz y norte* como para analizar el sistema de

<sup>5</sup> Samuel Eiján, *Franciscanismo en Galicia, estudio histórico* (Santiago de Compostela. Tip. de "El Eco Franciscano", 1930), p. 206. En ensayo "Fr. Luis de Cervera, Comisario General en el Virreinato del Perú" (1668-1676) ocupa las pp. 179-207. Para mayores datos sobre Cerbela (nacido en 1623) véase Benjamín Cento Sanz

"Fr. Luis Cerbela y su obra, 1669-1674", en *San Francisco de Lima* (Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945) pp. 135-149; y Luis Arroyo, *Comisarios Generales del Perú* (Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1950), pp. 219-228.

---

tablatura de la guitarra,<sup>6</sup> transcribir el *rasgueado* de una folia y el *punteado* del principio de una zarabanda<sup>7</sup> y para incluir una parte de una batalla. La revista *Inter-American Music Bulletin* del 30 de julio de 1962, publicó un artículo titulado "The Sarabande: A Dance of American Descent" (La Zarabanda: una danza de ascendencia americana), acompañada en la página 6 con una transcripción de la zarabanda intabulada para guitarra o arpa en la página 125 de *Luz y norte* (copia de la Biblioteca Británica).

Ahora que el viaje de Ruiz de Ribayaz al Perú previo a la publicación de su tablatura de 150 páginas, ha sido comprobado, su biografía y su criterio musical merecen un escrutinio más detallado. No solamente su compañero de viaje Tomás de Torrejón y Velasco, sino también Juan de Araujo, originario de Villafranca,<sup>8</sup> quien falleció en La Plata (Sucre) en 1712,

deben haber conocido de cerca, como es de sospecharse, a este protegido musical y favorito de la noble familia de los Lemos y Andrade.

Aparte del *Oxford* en español, los otros diccionarios que desprecian al Perú son la *Enciclopedia internacional de música y músicos*, 9a. edición (New York: Dodd, Mead & Co., 1964), en la que solamente reciben atención estos cuatro: Alomía Robles Hozmann (escrito Kolamann en la páginas 2280), Sas y Teodoro Valcárcel (a este último, nacido en el Puno el 18 de octubre de 1900 y muerto en Lima el 20 de marzo de 1942 le llaman indio de raza pura). La cuarta edición del *Baker's Biographical Dictionary*, editada por Gilbert Chase en su parte latinoamericana, incluye artículos sobre Daniel Alomía (s), Robles Huánuco, 3 de enero de 1871; Chosica, 17 de julio de 1942; Teodoro Valcárcel (Puno, 17 de octubre de 1900; Lima 20 de marzo de 1942); José María Valle Riestra (Lima, 9 de noviembre de 1859; Lima, 25 de enero de 1925); pero nadie anterior, ni ninguno posterior (con excepción de Sas, relegado al Apéndice).

El *Diccionario Harvard*, de 1944 y también con Gilbert Chase como editor de todos los artículos sobre la América Latina, incluyó un recuento general de Perú como país, con impropia colocación de los siguientes nombres: Alzedo, por Alcedo, Claudio Rebagliati (1843-1909), Alfonso Málaga, Roberto Carpio y Raoul de Veneuil.

El *Diccionario de la Música Labor* de 1954 contiene un artículo general sobre el Perú, con una lista de todos los anteriores, más Carlos

<sup>6</sup> Handbuch der Notationskunst II Teil (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965 (facsimile reprint of 1919 Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen Band VII, p. 201).

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 202 (folia) 302 (zarabanda). José Zubirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona, Salvat, 1953), p. 325, reproducción del mismo trozo de la zarabanda; también p. 326, Ruiz de Ribayaz (página de erratas; facsimil).

<sup>8</sup> Robert Stevenson. *The Music of Peru Aboriginal and Viceroyal* (Washington: Organization of American States, 1960), p. 197 (cita de la Audiencia de Charcas, *Libro de Acuerdos*, XIII, fol. 306v, 13 de abril de 1963). Código en el Archivo y Biblioteca Nacional de Sucre, Bolivia.

---

---

Enrique Pasta (un italiano, cuya ópera *Atahualpa* se le acredita en 1877), Federico Gerdes, Ulises Lanao de la Haya, Rosa Mercedes Ayarza de Morales y Policarpo Caballero Farfán. *Labor* contiene biografías adicionales de Rodolfo Barbacci (Buenos Aires, 28 de febrero de 1911) y Carlos Raygada (Lima, 3 de febrero de 1898). Entre los nueve colaboradores invitados como ayudantes de Higinio Inglés para preparar los artículos latinoamericanos, tres eran chilenos, dos cubanos y uno de cada una de las repúblicas de Colombia, la república Dominicana y Uruguay.

En 1947 Otto Mayer-Serra había publicado ya en la ciudad de México los dos volúmenes de *Música y músicos de latinoamérica* (Editorial Atlante, S.A.). Su concienzudo artículo sobre el Perú (II, 765-772) sobrepasa cualquier cosa publicada por las otras enciclopedias internacionales mencionadas. Con encomiable eficacia, Mayer-Serra prolongó la lista de peruanos notables presentes en otros léxicos, con los nombres de Federico González Gamarra, Ernesto López Mindreau, Alberto Rivarola, Luis Pacheco, Vicente Stea y Carlos Valderrama; pero aún así, Mayer-Serra demostró durante largos años su inconformidad con su propio trabajo, quejándose de no haber podido incluir a nadie anterior a Alcedo por falta de material de investigación desde Pizarro hasta San Martín. La primera enciclopedia internacional que publicara fichas biográficas sobre compositores peruanos más antiguos fue el gigantesco diccionario alemán *Die Musik in Geschichte un Gegenwart* con artículos sobre

Estacio de la Serna y Tomás de Torrejón y Velasco en la primera serie alfabética XII (1963), 566-567 y XII (1966), 570, y Alcedo, Araujo, Cuzco, Fernández Hidalgo, Garrido Lecca, Lima y Orejón y Aparicio en la segunda serie XV (1973), 112-113, 261-262, 1673-1678; XVI, 208-209, 419-420, 1138-1139, 1442-1443. Siguiendo el ejemplo de MGG, el *Riemann Musik Lexikon Ergänzungsband Personenteil L-Z* (1975) incluyó a Orejón y Aparicio y Serna.

Un gran paso hacia adelante, por lo que concierne a informaciones sobre el Perú puede ser esperado cuando aparezca en Londres, a fines de este año el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* editado por Stanley Sadie. Para dicha edición han sido programados, no solamente los compositores del pasado, sino los que se hallan activos en este momento. Si cualquier compositor peruano recibiera menos espacio del adecuado, habría que culpar al mencionado editor. Frecuentemente los compositores esperan que las enciclopedias consideren sus obras con más seriedad de lo que ellos mismos se conceden; y, sin embargo, fallan en suplir catálogos que especifiquen exactamente las fechas de sus composiciones, así como los nombres de los locales y grupos que intervinieron en los estrenos, títulos exactos de los movimientos y nombres correctos de los poetas o escritores que les suplieron los textos.

Es verdad que algunos compositores latinoamericanos se quejan de estar demasiado ocupados para escribir *curriculum vitae* y correc-

---

---

tas cataloguizaciones de sus obras. Pero, paradójicamente, los compositores que han hallado tiempo para tan enojosas minucias son Carlos Chávez y Alberto Ginastera, y (desde 1975) un grupo de prominentes brasileños entre los que está Marlos Nobre. Todos los demás latinoamericanos que añoren un reconocimiento similar en las enciclopedias comenzarán a obtenerlo tan pronto como se tomen a sí mismos tan en serio como Carlos Chávez hasta el fin de sus días en la ciudad de México, el 2 de agosto de 1978 y como lo siguen realizando Ginastera y Nobre. ¿Por qué razón César Bolaños, Roberto Carpio Valdés, Rodolfo Holzmann, Enrique Iturriaga, José Mal-

sio, Enrique Pinilla, Francisco Pulgar Vidal y la pareja Sánchez Málaga no aparecen en la 6a. edición del *Baker* de 1978? En parte, por lo menos, porque no existen catálogos de sus obras. Los compositores peruanos que toman su tiempo para catalogar sus obras no son los beneficiarios al recibir una mejor recepción enciclopédica, sino, antes que nada, llevarán a cabo un deber patriótico. El dinero peruano se da en soles, pero la música peruana ha permanecido en la sombra, sin proyectar la claridad solar internacional que tan ampliamente merece.

Traducción del inglés: Esperanza Pulido.

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## CONSIDERACIONES ACERCA DE LA OBRA LIRICA DE LAN ADOMIAN

Esperanza Pulido

Luis Rius escribió en el prólogo de *La voluntad de crear\** que una de las grandes virtudes de Lan Adomián había sido su entrega radical a cada uno de los pueblos que lo prohicaron. En efecto, la lectura de su autobiografía y la lección de su vida confirman la apreciación de Rius: Lan se sintió norteamericano en los Estados Unidos, español en España, mexicano en México. Y esto podría aplicarse igualmente a ciertas características de algunas de sus obras, sin olvidar que Lan era un judío ucraniano no ortodoxo, cuya liberalidad y humanitarismo sobrepasaban cualquier virtud teológica y toda consideración racista o nacionalista.

El manifestó que las pinturas de Tamayo no le habían inspirado su *Tamayana mural*, pero sí le permitieron captar el color de México —no el color de un ambiente determinado, sino el “sentimiento de una atmósfera permanente”—. Cuando se estrenó esta obra en París el director de orquesta francés Le Roux dijo que le parecía “como una *Sacre du Printemps* mexicana”.

Su segunda sinfonía, por él titulada *La española*, aunque concluida en México, le fue dictada “por un sentimiento profundo de aquel país”. Decía que lo vivido por él en España había sido algo de lo más trascendental de su vida. Como en el caso de *Tamayana*, en esta sinfonía tampoco hay folclore alguno manifiesto, sino solamente un contacto íntimo con el *cante jondo* tan enraizado en la tierra

hispana y que le recordaba los cantos de las sinagogas judías.

Creo que Adomián no escribió en España ni un solo compás de su Segunda, pero sí debe de haberla bosquejado allí. Esperó más de diez años para que madurara en su interior, y una vez madura permitió que su espíritu absorbiera todo aquello que tanto le había impresionado.

Como caso insólito, Lan recibió una beca Guggenheim a los 71 años de su edad. Me dijo en una entrevista que con esa preciada subvención pensaba escribir una ópera, quizá sobre algún tema de la América Latina; pero no pudo ser en virtud de una serie de dificultades que salieron a su encuentro. Por aquellos tiempos él había leído un poema del poeta judío contemporáneo Uri Greenberg, cuyo *pathos* del holocausto le produjo una impresión tan profunda que se sintió impelido a componer una cantata que fuese tan estrujante como el poema.

*Kodesh-Kodashim* (*Santo de los santos*) se titulan el poema y la Cantata. Fue ésta su última obra de grandes dimensiones. El compositor y musicólogo estadounidense Robert Strassburg la considera como “posiblemente la obra más dramática de Lan Adomián”. No habiéndola escuchado aún y esperando que pueda ser estrenada en México, creo indispensable copiar por lo menos el último párrafo del certero juicio emitido por el musicólogo en este caso:

En *Kodesh-Kodashim* Adomián ha capturado de modo efectivo la pasión y el fuego de la poesía de Greenberg, con música sutil y fuerte. Emerge

\* *La voluntad de crear*, Lan Adomián, *Textos de Humanidades*/24. Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. Prólogo de Luis Rius, Tomo I, página 11.

ff  
ob.

cl.

fag. Cal. Cl.

Ritmo latinoamericano con racimos de notas

como un compositor dotado de conocimientos técnicos excepcionales, y que proyecta su mundo personal de una manera tal que lo identifica como uno de los más distinguidos maestros de la escuela expresionista. Y, sobre todo, es un humanista cuya creatividad ha llegado a ser parte de la conciencia que tanto necesita nuestra atormentada era.

Piensa uno lo que hubiera logrado nuestro compositor de haberle alcanzado la vida para escribir las óperas que tenía planeadas en colaboración con Carlos Monsiváis, por ejemplo, *Requiem para jóvenes*, obra sobre la cual Lan escribió a Luigi Nono: "Tengo un tema estupefante en el que emplearía todos los recursos del teatro sonoro —cantantes, parlantes, coros, orquesta, jazz y electrónica espacial; los problemas de la juventud, planteamiento de soluciones, elección de soluciones, empleo de varios idiomas". También pensó trabajar con la obra *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier y *Chilam Balam*, de Rosario Castellanos.

Una prueba palpable de su afición por el teatro lírico la dejó en su única ópera completamente terminada sobre una tragi-comedia del escritor italiano Alberto Moravia: *Lamasccherata (El baile de máscaras)*. Alberto del Pizzo, escritor italiano residente en México preparó el libreto.

El asunto y el intrincamiento de la obra de Moravia se prestaban de maravilla a los requerimientos del compositor, y quizá el lado festivo y graciosamente humorístico de su carácter haya encontrado en el argumento de Moravia un punto de proyección espontánea, que en

ninguna otra de sus obras le había sido dado explotar en igual forma.

La acción se desarrolla en un país latinoamericano de los que en aquella época sufrían frecuentes golpes militares de Estado. Hay un Presidente de la República (Tereso), gente invitada a un baile de máscaras y una serie de intrigantes subversivos del ejército y la policía. Y, en medio de todo esto, el juego de una amante del Presidente que le pone los cuernos con todo aquel que solicita sus favores. El último es un hermoso joven llamado Sebastiano, que es uno de los conspiradores. Enterado por fin de las deslealtades de Fausta —que tal es el nombre de la infiel— por un criado marrullero con quien también había fornicado ésta, el Presidente se propone vengarse casándola con el criado, a quien encomienda todos los preparativos para la boda. La acción se desarrolla en el palacio de una duquesa, donde se va a celebrar el mencionado baile de máscaras. Tereso se propone que toda la concurrencia sea testigo de su venganza. El general se prepara para una cita amorosa con la joven que ni ligeramente sospecha los planes del prominente personaje.

Llega la hora cero y Fausta se presenta disfrazada de deshollinador de chimeneas. El Presidente finge agrado al verla y ella le advierte que antes de reunirse íntimamente con él necesita limpiarse el hollín. En el baño se hallaba oculto, engañado por la policía, el inocente Saverio, con propósitos estratégicos. Al ser descubierta por la joven se arroja sobre ella y la estrangula. A los gritos de Fausta



Racimo de notas  
característico

acude el Presidente y mata al asesino de un tiro de su pistola. En el salón de la duquesa Gorina, los enmascarados siguen bailando la samba. El atentado se ha frustrado y el escenario se ilumina intensamente con fuegos artificiales.

¿Cómo interpretó Lan Adomián tan intrincado argumento? Vayamos al origen de su afición por el teatro lírico.

Allá por la década de los treinta, cuando Lan vivía en Nueva York, la ópera pasaba en Europa y en los Estados Unidos por una serie de transformaciones. Después de repudiada la lírica italiana que durante más de un siglo había señoreado la escena mundial, con la preponderancia del aria operística, el recitado melódico, el verismo en los textos, etc., los compositores con ideas modernas comenzaron a proliferar a principios del siglo XX. Debussy inició el movimiento con *Pelléas et Mélisande* —drama abstracto de Maeterlinck— y abjuró de Wagner y Verdi —dos genios dispares que compartían, no obstante, similares procedimientos de grandes orquestas, vastos coros, voces extraordinarias, escenarios grandiosos, etcétera—. Entre nosotros, por ejemplo, persiste hasta ahora la afición por los maestros italianos del pasado. Aprovechándose de la fama de los cantantes, las compañías disqueras continúan grabando óperas tradicionales, veintenas de veces, en acetatos o cintas magnetofónicas.

Una de las características de la ópera del siglo XX es lo abstracto y lo absurdo, adaptaciones modernas de obras clásicas, lenguajes casi incomprensibles. Según Hugo Weisgall,

“al abandonar la grandilocuencia wagneriana, el vocalismo abrumador de los italianos y la familiar ‘grandeza’ de los franceses... la música colaboraría con el drama para hacerle descollar su potencia teatral... Este procedimiento fue luego empleado por Berg en su *Wozzeck* y por Alberto Ginestera en *Don Rodrigo*... Ecos de Debussy se escuchan en *El castillo de Barba Azul* de Bartok.”

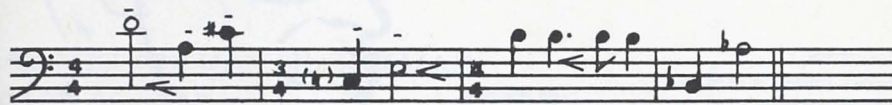
Poco después, Stravinski, con *Renard*, *Historia del soldado*, *Las bodas*, *El ruiseñor* comenzó a mezclar elementos diversos, pero con la música como medio primordial.

En esta evolución de la música lírica, de la que fue un genial precursor el músico eslavo Mussorgsky: *Boris Godunov*, otros compositores coincidieron en el papel primordial de la música: Janacek: *Jenufa*; Britten: *Peter Grimes*; Hindemith: *Cardillac*; Shostakovich: *La nariz*, *Lady Macbeth de Mzensk*; Henze: *Boulevard Solitude*.

Dentro de esta corriente operística contemporánea se inserta, con acento muy propio, la obra de Lan Adomián, quien por su gran cultura musical estaba al tanto de todo este proceso, sin permitir que nada influyera en sus decisiones artísticas.

En la mencionada entrevista, expresó:

*La Mascherata* es en parte posberguiana y en parte no. Vivimos en una época de sincretismo que llega a veces a convertirse en hibridez, porque podemos disponer de una gran cantidad de fuentes antes inexistentes. No olvidemos que estos tiempos son de “violenta transición”, lo que nos



deja poco para preocuparnos de la pureza de estilos y de medios... Al compositor le quedan sus propias vivencias (y) las adquiridas también a través de experiencias ajenas y su trabajo arduo.

Así, pues, desde el punto de vista de la musicalización del libreto de Del Pizzo, Lan inventó su propia *multimedia*. Espero no equivocarme en la interpretación siguiente:

1) Empleo de instrumentos musicales autóctonos de América del Sur, perfectamente mezclados con los europeos convencionales.

2) Con su procedimiento de "episodios abiertos" que podrían constituir escenas independientes, logró mantener la unidad de la obra.

3) Al iniciar la ópera con una corta introducción introdujo un ritmo brasileño de samba, en el que las tubas, los cornos y los trombones hacen las veces de actores, a la manera del coro griego, para explicar a los oyentes que la acción va a desarrollarse en Brasil, sin que nadie, ni siquiera el libretista, nos hubiera indicado nada al respecto.

4) Como cuando Lan de pequeño deseaba arrojar racimos de notas sobre los árboles, en su ópera los lanza, a veces precipitadamente, sobre la escena, complaciéndose en ello.

5) El *cluster* le presta muy buenos y efectivos servicios.

6) Junto a su politonalismo peculiar y la exuberancia de su orquestación usa de pronto un medio electrónico para producir sonidos que suenan a vetusto, para tocar un vals, lo cual indica tiempos de principios de este siglo, dán-

donos así otra información de procedencia instrumental.

7) Para vitorear al Presidente de la República inventa un coro mixto a cuatro voces, con acompañamiento de castañuelas, platillos y tambores militares — caso insólito en la ópera tratándose de coros estacionarios y no de un paseo público, como ocurre en *Carmen*, ni de una parada militar.

8) Al escuchar el efecto cómico de un contrabajo para describir un desmayo fingido de Fausta, viene a la memoria el peculiar sonido de un platillo, al mismo tiempo que cae en el fondo de un pozo el anillo de oro que Golaud había puesto en el dedo de Mélisande el día de sus bodas.

En fin, hay en *La Mascherata* infinidad de detalles que sólo a un compositor de la categoría de Lan pudieron habersele ocurrido, como una escena erótica, no entre Fausta y el "ragazzo meraviglioso" (muchacho maravilloso), sino con su sirviente, que salta por la ventana a la alcoba de aquella y asiéndola violentamente entra con ella en un delirio sexual. Todo esto precedido de un danzar jazzístico de Fausta. Tal parece como si Lan hubiera retratado con este preámbulo la condición extremadamente libertina de la joven mujer.

Espero haber podido dar una idea, aunque insuficiente, de la riqueza escénica y musical de *La Mascherata* de Lan Adomián, que sin duda obtendrá gran éxito con el público la noche de su estreno. Para que esto ocurriese en México, sólo necesitaríamos cantantes que fuesen muy

*Lan Adomian*

buenos solistas (ya comenzamos a tener algunos) y un director musical lleno de imaginación. Para la dirección escénica habría que recurrir a trucos especiales y la escenografía no presentaría problemas mayores. Ojalá que en la próxima temporada de ópera nacional tuviésemos el placer de asistir al estreno de esta ópera mexicana.



*Música del mar*



# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## LAS SIETE HOJAS DE TERMARI, de Lan Adomián

Uwe Frisch  
Para María Teresa Toral,  
con afecto.

Lan Adomián (1905-1979) fue un compositor mexicano de origen judeo-ucraniano quien fuera hombre de su tiempo, abierto a todo cuanto acontecía en derredor suyo y apasionado participante en ello, pues la pasividad le era ajena; alcanzó una gran universalidad, que se refleja adecuadamente en su obra. En ésta, no sólo se expresan sus raíces étnicas y culturales, así como el ambiente de su lugar de destino último —libre y espontáneamente elegido entre diversas posibilidades— sino su rica experiencia vital, adquirida en espacios tan distantes, disímiles y complejos como los Estados Unidos y la España republicana en guerra. Estos amplios horizontes humanos le permitieron alcanzar similar latitud en su música: no sólo fue capaz de amalgamar en ella elementos provenientes de tan variados rumbos espirituales, sino que también supo sintetizar recursos compositivos diversos y heterodoxos en una gran unidad expresiva.

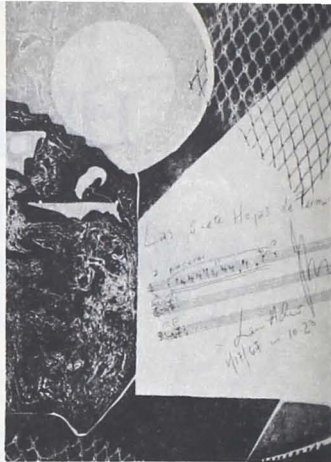
Con otros dos solitarios y “des-reconocidos”,<sup>1</sup> que han dado cumplimiento a su obra en México —Gerhart Muench y Conlon Nanncarrow—, Adomián integra un asombroso trío de artistas que, provenientes del exterior y que de hecho permanecen al margen de cualquier auditorio y estímulo, sin publicidad ni ruido, han realizado en el país una obra que si bien le pertenece legítimamente —pues la hizo posible—, también es patrimonio universal, ya que representa una síntesis elevada y coherente, de gran vigor y trascendencia estética, de las in-

quietudes harto heterogéneas —plurales— que caracterizan al arte sonoro de la segunda mitad del siglo. Un “extranjero” similar se había dado ya en México durante la primera mitad de la centuria, con la agravante adicional de ser nativo del propio país: Julián Carrillo. Los tres —o los cuatro, para ser justos— aún no son verdaderamente conocidos y valorados por el público.

Adomián fue un compositor orquestal nato, en esa vena abundante y genial —hondamente rusa— de un Shostakovich. Este, nacido en 1906, representa para todo fin práctico su compañero de generación, así no compartieran conservatorio y maestros. Ambos se caracterizan por idéntica sobriedad, aun cuando manejen los recursos sonoros más vastos: similar lirismo, de trazo amplio y gran aliento, y el mismo sentido trágico de la vida, como diría Unamuno. También coinciden en su peculiar humor, teñido de ironía y de sarcasmo.

Sin embargo, a diferencia del maestro soviético, Adomián no cifró su estrategia artística en respetar, en apariencia, convenciones formales ya imprecidentes y obsoletas, rebasándolas de hecho al hacerlas estallar desde dentro, mediante el recurso de empujarlas más allá de los límites de su lógica originaria y orgánica. Tampoco permitió, sólo ocasionalmente y en unas cuantas partituras específicas fácilmente soslayables, que aflorara de manera irrestricta su heterodoxia fundamental, como hiciera el autor de *La nariz*, *Lady Macbeth de Mzensk*, la *Cuarta sinfonía* y el *Segundo concierto para violoncello*. Muy al contrario, sin

<sup>1</sup> Expresión acuñada por Paul Celan.



pretender ser un innovador o, aún más, un “revolucionario” —equivalente a lo que hoy vendría a ser un “vanguardista a ultranza”—, fue apoyándose sobre el trasfondo general de una gran tradición y una enorme solidez técnica.

Adomián optó por integrar, sistemática y progresivamente a su discurso sonoro, todos aquellos recursos y procedimientos compositivos recientes, así pudieran parecer a primera vista heterodoxos e inconciliables, que fueran los más convenientes y adecuados para llevarlos del modo más directo e intenso al logro de sus propósitos expresivos. Con ello, alcanzó un resultado trascendente y poco habitual: realizó una obra que, al mismo tiempo que prosigue una gran tradición, la reorienta y transforma, la renueva y enriquece merced al radicalismo de sus planteamientos y a la heterodoxia consecuente de sus soluciones.

Así, pese a la genealogía estética común y al parentesco de fondo que hay entre su música y la del ruso, su obra se distingue de la de aquél por una presencia más actual y un mayor impulso renovador.

Aun en la música de cámara más pura de Adomián está presente el poderoso aliento típico del sinfonista. Por ello, no debe de extrañar que haya dos versiones de *Las siete hojas de Termari*: la primera, escrita de 1967 a 1968 con diversos momentos, para piano solo, y otra, realizada en 1971, para dos pianos en la cual, sin modificar ni las ideas ni las estructuras musicales de la anterior, se enriquece sistemáticamente su sonoridad y se le da con ello un

carácter más “sinfónico”, perfectamente congruente con su concepción y naturaleza básicas.

De cualquier modo, en ninguna de ambas versiones se ha dado relevancia al lucimiento virtuosístico del o de los intérpretes; a su mayor o menor agilidad gimnástica. En cambio, si se otorga un peso definitivo a su “sensibilidad”, pues lo que aquí cuenta es, sobre todo, la “música” misma.<sup>2</sup> En efecto, se trata de siete brevísimas piezas de un carácter marcadamente aforístico, escritas para conmemorar acontecimientos de un calendario íntimo y muy personal, un anecdotario en solfa, que —dada la índole abstracta de toda expresión musical— permanecerá por siempre cifrado y hermético para el oyente curioso e indiscreto. Empero, por el mismo motivo, tal anecdotario carece de relevancia real para el escucha, ya que, finalmente, éste sí tiene acceso a lo que en verdad cuenta, esto es, una profunda emoción transformada en idea musical, traducida a estructuras acústicas que de algún modo la conservarán a perpetuidad para quienes sean capaces de oír con discernimiento.

Como tantas otras cosas, estas siete piezas —memorandum sonoros—, auténticas “hojas de album” en el sentido más tradicional del término, no entregan fácilmente y con ligereza su secreto: requieren, casi se diría que exigen del oyente, que haga el aporte de su atención indivisa, de modo que el oído no pierda detalle.

<sup>2</sup> Precisamente por ello, el pianista y musicólogo Paul Badura-Skoda dijo, refiriéndose a la versión para un solo piano de esta partitura, que “no es nada fácil”.

Siendo verdaderos "preludios", aunque no se les llame así —es decir, juegos previos al juego formal, preparaciones para el gran juego, prolegómenos para algo más solemne que puede no darse jamás—, constituyen brevísimas estructuras en que sólo cuenta la idea, su concentración, fuerza e inventiva implícita, y no cualquier posible elaboración de la misma por ingeniosa que ésta pudiera ser. En la misma medida en que alcanza "intensidad" la idea sonora, se tornan obvios su desarrollo, la introducción de algún material de contraste o el empleo de cualquier otro recurso de composición que, finalmente, recaería en lo verboso e inútil. Y, como para que se dé la comprensión, la atención del oyente ha de ir pareja a la concentración alcanzada por la idea sonora.

El asunto no es fácil, en especial en estos tiempos dados al oír distraído, presuroso, superficial y descuidado. Si a ello se añade la índole breve y concisa, decididamente no reiterativa del presente discurso musical,<sup>3</sup> se enten-

derán las dificultades que podría confrontar el escucha desprevenido; dificultades que conspiran por el momento contra una mayor difusión de la partitura, la que así seguirá siendo por algún tiempo coto privilegiado para conocedores. Que quede claro, empero, que ello no responde a cualquier presunto "elitismo" imputable al compositor, sino, fundamentalmente, al general deterioro que el arte de oír padece en esta sociedad y en esta época...

Cabe examinar ahora la "sustancia", la idea musical concreta que anima a este conjunto de piezas. Por una parte, y desde un punto de vista compositivo, cada una de ellas representa la explotación de una posibilidad específica y diferente a las manejadas en las demás; por la otra, y desde el ángulo del medio instrumental escogido por el autor, cada una utiliza, asimismo, una posibilidad sonora y expresiva distinta de éste y, por último, convendría recordar que, no obstante tratarse de una obra de cámara, ella se debe a la pluma de un sinfonista. Aclaremos. Esto significa, simplemente, que en la misma juega un papel fundamental y decisivo el principio dramático de contraste y expresividad, cosa que harían bien en no olvidar el o los posibles intérpretes de la partitura, subrayándolo adecuadamente, so pena de mermar la eficacia comunicativa de ésta. Ahora que, finalmente, y como ocurre siempre que se habla o escribe acerca de cuestiones musicales, sólo quien "escuche" a la música en su realidad concreta entenderá plenamente el sentido de estas acotaciones al margen de aquella.

<sup>3</sup> Sin embargo, dada la necesidad que tiene el oído humano de cierta reiteración, de algún grado de repetición, así no sea del todo literal, para comprender más fácilmente, tal vez en una primera instancia auditiva esta concentración tan extrema de la invención musical no constituye del todo una ventaja ni para el oyente ni para el compositor, aunque resulte congruente con la naturaleza de lo que viene a ser, en el fondo, una suerte de "diario íntimo". Quizá el hábito que tenía Carlos Chávez de ejecutar para el público dos veces sucesivas aquellas obras que constituían una novedad musical, fuera para Adomán, en el caso de *Siete hojas de Termarí*, y aplicado pieza por pieza, una solución adecuada al problema. Toda a lo a los intérpretes la decisión última.

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## SEMBLANZA DE LAN ADOMIAN

Entrevista a María Teresa T. Adomián, por Angel Cosmos

A.C.— María Teresa: Quisiera que de esta entrevista surgiera una semblanza cálida de Lan en vez de meros datos biográficos. Por ello te la pido a ti, que fuiste su compañera, su mujer, en México, su último refugio, donde compuso la mayor parte de su obra musical.

P.— Lan nació ucraniano de origen judío, fue ciudadano norteamericano, participó en la guerra de España, se nacionalizó español y finalmente mexicano, ¿en qué medida se refleja esa vida en su obra?

R.— Como ha escrito nuestro querido amigo y poeta Luis Ríusen el prólogo al libro de Lan *La voluntad de crear*, en el caso de Lan es de subrayar “su entrega radical a cada uno de los pueblos y culturas que lo prohicieron. Fue norteamericano y español y mexicano tanto como ucraniano y judío. Legítima esta afirmación su obra musical que se nutre e inspira en su apasionado entrañamiento en todas esas sucesivas tierras y culturas suyas y... el haber asumido en todas ellas, como propios, sus problemas, desde los sociales a los artísticos”.

P.— ¿Cuáles fueron los acontecimientos más decisivos en la vida de Lan?

R.— Toda su vida estuvo vinculada a acontecimientos y experiencias muy importantes, desde su nacimiento como judío en la Rusia zarista, en que el antisemitismo era oficial, unido a que su padre era “cantor de sinagoga”. En su diario Lan escribió: “Tenía yo sólo 9 años cuando empezó la guerra de 1914 y, desde entonces, apenas ha habido un momento que no estuviera señalado por guerras... Mucha de mi música está bajo el influjo de estas deses-

peraciones y esperanzas. Siempre hay en ella el motivo de la humanidad”.

P.— ¿Qué fue lo que impulsó a Lan a participar en la guerra de España?

R.— Lan se enroló en la Brigada Abraham Lincoln porque la guerra de España era la primera lucha armada contra el fascismo, y él —al igual que otros muchos antifascistas— tenía la convicción de que si el fascismo quedaba derrotado en España no habría una segunda guerra mundial. Su decisión de ir a España cambió el rumbo de su vida, pero nunca se arrepintió de haberla tomado.

P.— ¿Qué crees que quedará de Lan en relación con aquella guerra?

R.— Quedan y quedarán de Lan las canciones que compuso entonces con Miguel Hernández y Plá y Beltrán y las dos obras que compuso después: la Segunda Sinfonía (*La española*) y la *Canata de las ausencias* (con poemas póstumos de Miguel Hernández). Además, cuando tuvo que regresar a Estados Unidos, recogió todo el material musical publicado en nuestra zona en España durante la guerra y lo donó a la Biblioteca del Congreso de Washington donde se conserva como donación suya. Así, ha podido preservarse este importante material.

P.— La obra de Lan es muy vasta y aún quedan muchas obras suyas por estrenar, ¿no se han encontrado los canales que permitan difundir más esta obra tan rica?

R.— La respuesta a esto entraña muchos factores. En primer lugar, rara vez un compositor tiene la suerte de oír todo lo que compuso, antes de irse. Y esto se remonta hasta muy

*Le Matin  
Des Magiciens  
(fragmento)*

lejos: Schubert nunca oyó su *Inconclusa*; 40 años después de compuesta y 37 años después de su muerte la encontraron en el cajón de un compositor a quien Schubert la entregó. Y Bach vivió en la oscuridad. Sólo para citar dos de los muy grandes. Lan sabía que no viviría lo suficiente para oír toda su obra, pero gozaba componiéndola porque sabía que era buena. Nunca cayó en la desesperanza; pensaba que componía para otros y que su música perduraría y conmovría a futuras generaciones. Naturalmente le hubiera gustado oírla en vida, pero hoy día el estreno de una obra de concierto, y más aún de una obra orquestal grande, no es cosa fácil. Sin embargo, en México se han estrenado unas 26 obras suyas por las mejores orquestas y conjuntos musicales del país; entre ellas, 3 sinfonías, 2 cantatas, *Le matin des magiciens*, *Tamayana mural*. Y Lan tuvo la suerte de asistir en París al estreno de su obra *Tamayana mural*, que fue seleccionada por el Comité de Lectura de la Orquesta de la Radiotelevisión Francesa (ORTF). Fue reconocido por compositores importantes de todo el mundo, como Auric, Milhaud, Henze, Cowell, Rochberg, Lesur, Leroux, Schaeffer, Stefan Wolpe, Flothuis... y cuando ya había cumplido 71 años recibió la Beca Guggenheim para composición. En 1982 se estrenó en París su obra *Soledades* (para viola y orquesta). Tanto en México como en los Estados Unidos hay compositores y directores muy interesados en difundir su obra musical. Pero todo esto lleva mucho tiempo... y hay que esperar. Lan lo sabía bien.

P.— Lan es fundamentalmente un sintonista, un compositor de obras orquestales grandes, pero ha compuesto también para otras dotaciones, ¿qué dotaciones prefería?

R.— Por su temperamento Lan prefería componer para orquesta grande. Pero a veces le gustaba escribir para conjuntos más pequeños; solistas con orquesta, música de cámara, para piano, 2 pianos, violín y piano... y como había dirigido coros y colaborado con Hall Johnson, le gustaba componer para la voz humana, desde *lieder* hasta cantatas; así compuso el episodio dramático *Auschwitz* con texto de León Felipe. A menudo disfrutaba buscando combinaciones de instrumentos poco usuales, como en *5 A.M. Y*, aunque fue un trabajo arduo, estaba contento de haber compuesto su ópera *La Mascherata* sobre la novela homónima de Alberto Moravia.

P.— De su producción musical para cine, que fue también muy extensa, ¿qué composiciones pueden recordarse por la calidad del filme y por la propia estima de Lan por esa obra?

R.— La música que Lan escribió para cine y otros medios se caracteriza por su seriedad y profesionalismo. Comenzó a trabajar en este campo en 1943, cuando el almirantazgo de la marina estadounidense le encargó escribir música para documentales antifascistas que se proyectaban en astilleros y fábricas. De estas películas es digna de recordarse — y muchos de la vieron la recuerdo — la titulada *Detrás de los cañones nazis*; el documental es muy bueno y la música de Lan es excelente. Terminada la guerra, Lan escribió música para peli-



*Le Matin  
des Magiciens  
(fragmento)*

culas de la ONU y de la UNRA que se transmitían por las cuatro cadenas de radio de los Estados Unidos. Entre ellas destaca, por la calidad de la obra y por la buena música de Lan, *Calle del Recuerdo número 11*, que recibió el premio para partituras de radio de la Universidad de Ohio. Compuso música para los programas de *March of time* en Nueva York. Esta actividad no sólo le permitió subsistir sino también aprender, pues le daba la oportunidad de oír combinaciones de sonidos orquestales que quería utilizar en su música de concierto.

En México escribió también música para cine. Las dos obras más dignas de recordarse son: *Talpa*, que obtuvo el Premio del Festival de Edimburgo, y *Canasta de Cuentos Mexicanos*. En 1963, Lan decidió abandonar esta actividad para dedicarse plenamente a la composición de música de concierto, pero las partituras y grabaciones de esta música aplicada se conservan en su archivo.

P.— ¿No se dedicó Lan nunca a la docencia?  
R.— Aunque propuso dirigir seminarios sobre composición y orquestación, no se le brindaron oportunidades para hacerlo. Sin embargo, le preocupaba mucho el problema de la enseñanza musical en México y la escasez de atrilistas. En muchas ocasiones sometió a la SEP informes en que insistía en la creación de centros regionales para la formación de atrilistas, músicos profesionales para las orquestas de hoy y de mañana. En estos centros, alejados de la contaminación auditiva de las grandes ciudades, se daría enseñanza general a

nivel de secundaria y enseñanza musical con énfasis en la preparación instrumental necesaria para formar buenos atrilistas. De esta manera, los alumnos, acostumbrados a tocar juntos desde muy pronto podrían formar una orquesta por cada generación y estas orquestas regionales serían centros culturales en cada una de las regiones. Conforme al proyecto de Lan, se daría enseñanza a niños mexicanos de escasos recursos, pero con gran talento musical desperdiciado por sus condiciones sociales.  
P.— ¿Tuvo que trabajar para subsistir en trabajos no relacionados con la música?

R.— Tuvo que trabajar para subsistir aunque buscaba la manera de hacerlo en relación con la música. Así, en Rumania tocó como violonista en una orquesta de zingaros en un café, tan sólo por la comida; luego obtuvo una beca en la mejor escuela de música de Bucarest bajo el compromiso de enseñar a tocar el violín a un muchachito ciego. Sin embargo, al llegar a Estados Unidos tuvo que trabajar como obrero de fábrica, recadero, elevadorista. Pero en cuanto recibió una beca del Peabody Conservatory de Baltimore, comenzó a ganarse la vida tocando en orquestas de cine y copiando música.

P.— Con la sólida formación que Lan tenía, ¿a qué compositor o compositores estimaba más?

R.— De la época barroca a Joahnn Sebastian Bach, de la clásica a Amadeus Mozart. Amaba la música de compositores muy anteriores (Gesualdo, Josquim, Machault, Monteverdi, el canto gregoriano). De nuestro siglo, aunque

## Llegó Con tres Heridas

Solo  
lle - jó con tres he - ri - das

mf

mi

Solo  
4 con tres he - ri - das yo

p

la de la ri da

a capella

Lan Adomian,  
Cantata de las  
Ausencias  
(poemas de Miguel  
Hernández,  
México, 1964)  
(fragmentos)

admiraba el talento de Schoenberg, Alban Berg, Shostakovich y otros muchos, sentía predilección por Stravinski y por Bela Bartok. Del continente americano admiraba mucho a Henry Cowell y pensaba que el más importante de los compositores norteamericanos era Charles Ives, quien fue atonal antes que Schoenberg, empleó los cuartos de tono antes de Haba, fue polirrítmico antes de Stravinski y politonal antes de Milhaud. Tuvo gran estimación por muchos compositores mexicanos y gran admiración por Silvestre Revueltas y le interesaban mucho las obras de las nuevas generaciones de compositores mexicanos.

P.— La UNAM ha publicado dos libros de Lan, en los que tú has recopilado sus recuerdos, escritos o grabados, y también un disco, ¿continuará este buen síntoma?

R.— Espero que sí. Tengo mucha fe en la comunidad universitaria, que por la voz autorizada de Raúl Cosío ha dicho que “la UNAM se propone rescatar la memoria de Lan Adomian y valorar su obra musical”.\*

P.— ¿Qué puedes decirnos del disco editado por la UNAM?

R.— Es muy bueno. Las obras están muy bien interpretadas y muy bien grabadas, a lo que han contribuido el director Armando Zayas y los intérpretes. El texto, escrito por nuestro conocido musicólogo Uwe Frisch, es excelente. Todos los que han escuchado el disco están satisfechos.

\* Al momento de publicarse este artículo Raúl Cosío ya no ocupaba este cargo; es de esperarse que esto no impida la continuidad de la difusión de su obra. La R.

P.— En España se han presentado hasta ahora dos obras de Lan: *Las siete hojas de Termari* y *Fin de verano*, ¿hay perspectivas de presentar allí más obras tuyas?

R.— Sí, hay buenas perspectivas y espero que pronto se presentarán allí las dos obras tuyas relacionadas con sus experiencias en España: *La Segunda sinfonía (La española)* y *la Cantata de las ausencias*.

P.— ¿Qué pensaba Lan sobre las aportaciones electrónicas? ¿Compuso alguna obra electrónica?

R.— Te constestaré con palabras escritas por el propio Lan: “Se puede hacer música con un instrumento, con una orquesta de 300, con *medios electrónicos*. Lo que echo de menos en la música electrónica hasta hoy es la *calidad emocional*”. Cuando Esperanza Pulido supo que Lan pensaba ir a Princeton para realizar investigaciones y trabajo preparatorio en el laboratorio electroacústico de Davidowsky, le preguntó: “¿Hasta dónde llega su interés por la música electrónica?”, a lo que Lan respondió: “Me gustaría aprender de la electrónica lo que crea necesario para mi composición. El *quid* reside en la integración de todo lo que pueda servirle a uno para los fines de su obra”.

Aunque Lan no compuso obras puramente electrónicas, utilizó elementos electrónicos en dos de ellas (*Interplay* y la cantata *Kodesh-Kodashim*) y entre sus proyectos figuraban dos obras en las que quería usar elementos electrónicos, pero siempre combinados con música “en vivo”.



Lan Adomian

Lan amaba la orquesta y pensaba que nunca dejaría de ser válida. Sobre ello también escribió: "No soy de los que creen que la orquesta ha caducado ya, que por eso urge la presencia de la música electrónica. Es cierto que ésta puede aportar nuevas técnicas, pero si el compositor considera la orquesta como un gran teatro en el que cada instrumento es un personaje complejo, podrá realizar miles de combinaciones de personajes. Hay en todo ello un gran misterio y una gran magia".

P.— ¿Nos puedes decir algo de Lan como director de orquesta?

R.— Le entusiasmó mucho dirigir. En su juventud, en los Estados Unidos, dirigió bandas y coros de obreros en 5 idiomas. Por el elogio de la crítica a la actuación de su coro "The New Singers" fue invitado por la CBS para dirigir los coros en sus programas de concierto. Vino a México en 1952 invitado para dirigir el concierto de la Semana de la ONU y luego para dirigir un ciclo de Mozart. Aquí tuvo la alegría de dirigir la *Misa solemne en Si menor* de Bach. En 1964 fue invitado a dirigir 2 conciertos con la orquesta de la Radiotelevisión Belga en Bruselas. Después tuvo que elegir entre la dirección y la composición y prefirió dedicarse a componer.

P.— Dinos algo de Lan como intérprete.

R.— Fue seleccionado por Stokowski para tocar la viola en la Orquesta del Instituto Curtis de Filadelfia, en donde también tocó bajo la batuta de Rodzinski. Luego, en Nueva York, tocó en la Beethoven Symphony. Su experiencia más importante fue tocar en la

"orquesta sin director" en que cada músico tenía que estudiar la partitura. Allí conoció a Henry Cowell porque Lan era el encargado de hacer las partes orquestales y su amistad con Cowell fue decisiva para su carrera musical. Lan decía que para un compositor su experiencia en la orquesta es la mejor escuela, pues tiene ocasión de oír los sonidos que pueden obtenerse de cada instrumento y los efectos en el conjunto de todos ellos.

P.— ¿Nos puedes decir cuántas horas dedicaba Lan a su composición y cómo la desarrollaba?

R.— Consciente o subconscientemente Lan trabajaba en su música día y noche aunque dedicaba unas 2 horas a la lectura, pues le gustaba mucho leer. En una entrevista con Esperanza Pulido para Heterofonía, en 1975, Lan le dijo en cuanto a su manera de trabajar: "Durante los últimos 15 años todo lo que escribo está formado por episodios abiertos, conseguidos a través de la polirritmia, pero pese a la polirritmia necesito siempre un contorno que sirva de hilación para que la obra se proyecte directamente al oyente". Al preguntarle Esperanza cuál era su proceso de creación, Lan contestó: "Ante todo precisa una convicción de lo que se hace y no escribir sólo por escribir. Una vez organizado mi material, llega la hora de la verdad, sé perfectamente lo que quiero... y escribo". A la pregunta análoga de otro entrevistador, Lan respondió: "Tengo una gran inclinación por el 'color' musical. Para mí es una cuestión de antifonía. Trabajo una sección con otra o en contra de otra: metal

The image shows a musical score for a piece titled "Auschwitz (fragmento)". The score is arranged in four systems, each with a different instrument or voice part:

- FR.R.S. (First Violin):** The top staff, showing a melodic line with some dynamics like *mp* and *mf*.
- VOCE (Voice):** The second staff, containing lyrics in Spanish: "con nostalgia y tristeza. Yo también soy un gran violinista... y he tocado en el infierno muchas veces... pero ahora, aquí... rompo mi violín... y me valla." The tempo marking *mp* is present.
- VNO. (Violin):** The third staff, featuring a complex, dense texture with many notes and some markings like *tr* (trills) and *gl* (glissando).
- C.B. (Cello/Bass):** The bottom staff, with a more rhythmic and harmonic accompaniment.

Additional markings include "Auschwitz (fragmento)" at the bottom left, "cadenza" above the violin part, and "ATCO" above the cello/bass part.

seguido por la cuerda, por la madera, o trasladando cada una de ellas. Pero jamás he pensado que la composición musical debe ser así o asá, que se debe hacer esto o lo otro. Lo que me interesa es encontrar el medio para decir lo que tengo que decir y quizá de ello viene mi selección de colores...".

P.— En relación con la música contemporánea, sobre todo a partir de los años 40, ¿cuál crees sea la aportación de Lan?

R.— Primero hay que distinguir entre dos clases de aportaciones. Así, hay la aportación del "inventor" del que encuentra un recurso nuevo —y no siempre el que es grande como inventor lo es también desde el punto de vista musical, esto es, como compositor—. Y hay la aportación del compositor "eclectico", el compositor que sin estar empeñado en generar "novedades" ni adherirse a una escuela, utiliza su "inventiva musical", su capacidad para emplear todos los medios de expresión actuales necesarios para sus fines expresivos específicos y no vacila en explorar nuevos caminos cuando así lo pide la obra que compone. En cuanto a Lan, la *Historia de la música de Schirmer* lo califica de "compositor contemporáneo ecléctico fructífero", pero me gustaría citarte la valiosa opinión de dos musicólogos: Robert Strassburg, compositor y doctor en musicología de la Universidad del estado de California, dice: "Emerge Lan Adomián como un compositor dotado de conocimientos técnicos excepcionales y que proyecta su mundo personal de una manera tal que lo identifica como uno de los más distinguidos maestros de la escuela expresionista..."

Y, refiriéndose a su obra *Le matin des magiciens* (*El amanecer de los magos*), nuestro bien conocido compositor y musicólogo Uwe Frisch dice: "Esta es la clase de obra maestra de vanguardia que sólo un compositor 'no adscrito a tal vanguardia' puede realizar, el tipo de partitura que logran (compositores) que no buscan la innovación por ella misma, sino que permiten que ésta surja espontáneamente por necesidad interna de la obra en cuestión o, cuando no la han originado, tienen la capacidad —no siempre presente en sus generadores primigenios— de utilizarla dándole una *sentido pleno* en el contexto de la obra. *El amanecer de los magos* es, sin duda alguna, una de las partituras más significativas, más atrevidas técnicamente y emocionalmente más vigorosas que se han escrito en lo que va de la segunda mitad de nuestro siglo".

P.— Y ahora, para terminar quiero preguntarte, ¿cuáles son las constantes en la obra musical de Lan?

R.— Te citaré las palabras del compositor Francisco Savín: "La fidelidad de Adomián a sus principios, su autodisciplina y su inquebrantable voluntad se pueden condensar en una palabra: ¡Honestidad! Honestidad creadora, el no traicionarse a sí mismo, el ser de su tiempo con integridad y con la afirmación del propio ser". Cuando Lan estaba componiendo *Le matin des magiciens* escribió en su diario: "Un compositor debe preservar siempre su 'yo' cualquiera que sea el lenguaje que elabore para la composición de que se trate. Pero él y este lenguaje han de ser UNO"

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## LA OBRA DE MONSIGNY EN EL DESARROLLO DE LA OPERA COMICA FRANCESA

Jorge Velazco

La ópera ocupó durante los siglos XVIII y XIX, un lugar social y un papel cultural similar al que tiene el cine en el siglo XX. Al margen de sus posibilidades artísticas y de su elevación estética correspondiente, la ópera tuvo una función lúdica de diversión y entretenimiento, que si bien no alcanzó jamás la penetración popular del cine en las capas de baja situación socioeconómica, tuvo siempre un verdadero monopolio de la atención general, algo más intenso que el ejercido por formas expresivas tan importantes como la danza y el teatro, cuyas capacidades fundamentales fueron incorporadas al concepto general de la ópera.

Esa difusión de la ópera tuvo el natural y bien conocido efecto histórico de producir una larga serie de variantes, a veces muy sutiles, según el área geográfica y el tiempo evolutivo de cada una de sus épocas y manifestaciones concretas, que —al igual que los grandes criterios formadores de la cultura— se diferenció hacia la mitad del siglo XVIII en las ramas básicas de la ópera seria, dramática o heroica y la ópera cómica, relacionada con las formas híbridas del teatro hablado y cantado, pero característicamente original en cuanto a sus estructuras, criterio estético y lenguaje musical. Por otra parte, las principales expresiones operáticas, de las que habrían de surgir más tarde varias expresiones nacionales emparentadas estrechamente, pero poseedoras de rasgos muy definitivamente propios, fueron las originadas en Italia y en Francia, que adaptaron las necesidades expresivas de la forma operática y las ajustaron a sus propias faccio-

nes nacionales, produciendo con ello una participación que no por delicada es menos evidente.

Por todas esas conocidas y muy bien exploradas verdades, resulta un tanto complicado entregar cualquier versión simplista de lo que la ópera cómica francesa ha sido y significado a lo largo de casi tres siglos, y lo único que intentaré será recordar la existencia de un compositor ya eclipsado del panorama musical y operático, pero que tuvo un papel definitivo y muy claramente definido en la evolución francesa de la ópera cómica. Monsigny debe ser considerado como uno de los creadores de la ópera cómica francesa y su contribución a este género es una de las bases precursoras de autores con una clara línea de relación e influencia sobre el pensamiento musical contemporáneo, así sea —en algunos casos— por el contradictorio mecanismo de la reacción antitética, casi siempre más fecundo y vigoroso que el camino ideal (e idealizado) de la comunión de criterio, natural a una escuela estética común. Tanto Boieldieu como Auber, Massenet y, el más importante de todos, Bizet, deben algo a la vena melódica de Monsigny, a su seguro instinto para lograr una gran claridad dramática, al margen de lo que representan como continuadores de un sistema estético nacional que Monsigny contribuyó muy destacadamente a crear.

Pierre-Alexandre Monsigny nació en Fauquembergues, cerca de St. Omer, el 17 de octubre de 1729. Su padre pertenecía a una familia de la nobleza, si bien su rama estaba definitivamente empobrecida y venida social-

mente a menos. Pero ello no fue obstáculo para que recibiera una buena educación, con énfasis en la cultura clásica, en la escuela de los jesuitas de St. Omer, donde también aprendió a tocar el violín. Su gusto por la música era de la intensidad más grande concebible y tal vez se habría dedicado profesionalmente a este arte desde su primera juventud, de no ser porque el fallecimiento de su padre, acaecido en 1748, lo dejó en la necesidad de proveer el sustento de su madre, su hermana y sus cuatro hermanos menores. Esa situación obligó a Monsigny a procurarse un empleo y gracias a ello nos lo encontramos en 1749 en París como asistente en las oficinas del señor de Saint-Julien, *receiver-general* del clero de Francia.

Algunos años después, Monsigny conoció al duque de Orléans, nieto del regente y aficionado muy entusiasta al teatro y a la ópera, que llegaba al grado de tener un pequeño teatro, con todo su equipo escénico, en todas y cada una de sus numerosas residencias. El Duque de Orléans puso a Monsigny en contacto con Collé, quien habría de colaborar con él escribiendo el libreto de una de sus óperas (*L'isle sonnante*, estrenada el 5 de junio de 1767) y el prólogo de otra (*Le bouquet de Thalie*, estrenada el 25 de diciembre de 1764). El Duque también puso a Monsigny en contacto con Carmontelle, encargado de organizar todas las actividades de diversión de su corte y el hombre decidió dedicar su vida al nada envidiable oficio de compositor de ópera.

Monsigny, a pesar de su profundo gusto musical, sentía que su educación artística era

deficiente, por lo que al resolverse a ingresar al gremio de los compositores de música, se procuró los servicios de Pietro Gianotti (o Pierre Gianotti, fallecido en París en 1765), entonces muy importante maestro, compositor y contrabajista de las orquestas de la Opera de París y de los Conciertos Espirituales, quien le dio clases durante cinco meses. Gianotti publicó en 1759 un tratado. *Le guide du compositeur*, que seguía la doctrina y postura musical de Rameau.

Bajo la guía de Gianotti, y no sin haber dado al traste varios intentos frustrados, Monsigny completó su primera ópera, que se estrenó el 7 de febrero de 1759, en el excelente teatro de la Foire St. Germain, con el título de *Les aveux indiscretos*. Su ópera fue bien recibida y el 23 de febrero de 1760 estrenó en el mismo foro *Le maître en droit*, que también tuvo éxito y que le abrió el camino para su tercer estreno, *Le cadí dupé*, el cual tuvo lugar el 4 de febrero de 1761, también en el Foire St.-Germain. Por esa época conoció a Sedaine y en 1761 (el 14 de septiembre) estrenó la primera de sus diez óperas con libreto de Sedaine (*On ne s'avise jamais de tout*) que tuvo un éxito extraordinario en el Foire St.-Laurent.

Acerca de Michel-Jean Sedaine vale la pena charlar un poco, pues este poeta y escritor de libretos de ópera y dramas fue un personaje singular y muy importante en la escena francesa del siglo XVIII. Nació en París, en 1719, hijo de un arquitecto. Por alguna misteriosa función del destino se ocupó como albañil profesional para ganarse la vida, pero sus gustos y

---

talento literario le permitieron hallar un mecenazgo, gracias a lo cual pudo publicar, en 1752, un volumen de *Poésies fugitives*. Para 1756, el libreto que Sedaine proporcionó a Philidor (1726-1795) con el título de *Le diable à quatre*, que después fue utilizado por nada menos que Gluck, le trajo fama y celebridad de la noche a la mañana, las cuales fueron confirmadas por la calurosa recepción que se tributó a *Blaise le Savetier* (1759), también utilizado por Philidor. A pesar de la celebridad de Sedaine como socio artístico del famoso Philidor, fue en su calidad de colaborador de Monsigny como alcanzó la cumbre del prestigio como libretista y autor dramático. Proporcionó muchos libretos a Grétry (1741-1813) y también colaboró como libretista de Gossec (1734-1829), Duni (1708-1775), La Borde (1734-1794), Pierre-Montan Berton (1727-1780), padre del alguna vez famoso Henri-Montan Berton (1767-1844), y Bruni (1757-1821), entre otros muy célebres e importantes autores activos en Francia en la época. Veinte años después de su muerte (París, 1797), todavía se publicaron ediciones de *Obras escogidas* (en tres volúmenes) y los seis volúmenes del *Théâtre de Sedaine* circulaban profusamente.

En 1762, el Teatro de la Foire y la Comedia Italiana se fusionaron ante el éxito creciente de las obras teatrales con números cantados, básicamente pequeñas *arias*, que condicionaron la tremenda popularidad de la llamada *comédie à ariettes*, base del favor general del que disfrutaron los teatros de la Foire. La vida teatral parisina de la época fue sumamente rica

y esa riqueza produjo una extraordinaria complejidad en los nombres e interacción de los diversos foros ciudadanos. A la mitad del siglo XVIII, París era la ciudad más importante de Europa y su posición como centro comercial, humanístico, financiero y artístico no tenía par. Incluso Londres, con setecientos mil habitantes en 1750, no podía rivalizar con el esplendor parisino, con su reputación de cultura y elegancia, con su arquitectura urbana de belleza y magnificencia. Las avenidas, parques y edificios públicos, que recibían reyes visitantes o aventureros con el brillo de Casanova, alojaban a un millón de habitantes y el ritmo de expansión urbana, de alrededor de trescientas construcciones anuales, no tenía paralelo en Europa. Todo ese complicado y jugoso mundo social produjo una muy abundante y poblada esfera de diversiones, que fue el apoyo de artistas como Monsigny. La fusión del Théâtre de la Foire y la Comédie-Italienne produjo la representación de un gran número de obras de Philidor y de Duni durante sus primeros años de operación y Monsigny resultó beneficiado por esta explosión demográfica de comedias musicales.

También parece haber aprovechado la oportunidad para obtener un producto artístico más novedoso y fresco del género, ya que el 22 de noviembre de 1762, estrenó *Le roy et le fermier*, con libreto de Sedaine, que tiene rasgos característicos no compartidos por la usual obra del género pues su tema se aparta de las convenciones teatrales aceptadas generalmente, al basar su libreto en una obra de

---

---

la literatura inglesa y plantear algún punto de pensamiento político y social, por más que la especialización de la *comédie a ariettes* no proveyera del espacio intelectual necesario para tratar sus postulados con profundidad. Aparte, la obra es muy original bien diversa en inventiva y continuidad del modelo usual para esta clase de diversiones. El 8 de mayo de 1764 estrenó *Rose et Colas*, más ligera que su predecesora pero igualmente interesante, y el 25 de diciembre de 1764 se presentó *Le bouquet de Thalie* en uno de los teatros del Duque de Orleans.

El 15 de abril de 1766, Monsigny estrenó su única ópera verdadera, *Aline, reine de Golconde* (anunciada como "ballet heroico"), en la Ópera de París, con texto de Sedaine. Para entonces, el Rey de Francia acudía con frecuencia a ver las óperas de Monsigny y su prestigio se hallaba en la cumbre. En 1768, Monsigny compró el puesto de *maître d'hôtel* del Duque de Orleans e ingresó al servicio de su corte. El puesto era muy lucrativo y su adquisición debe haber sido bastante cara, lo cual nos hace pensar que el compositor había logrado capitalizar su éxito como autor. Estrenó todavía siete obras más en el Teatro Italiano, en el teatro del Duque de Orleans, en Fontainebleu, y otra ópera (*Pagamin de Monegue*, con libreto de Sedaine) fue aceptada por la Ópera de París en 1782, si bien jamás llegó a estrenarse. De las dieciocho óperas de Monsigny, tres manuscritos se han extaviado, pero todas las demás pueden obtenerse, a pesar de que no hay ediciones comerciales de ellas.

Tal vez la ópera más importante de Monsig-

ny es *Le déserteur*, con libreto de Sedaine, estrenada el 6 de marzo de 1769. El subtítulo de *ópera comique larmoyant* es un tanto desconcertante, pero tal vez se refiere a la intención expresiva del autor, que obtuvo su tema de las guerras de Flandes y que consiguió personajes cuyo nivel metafórico en relación a la vida se aparta completamente del corriente personaje —marioneta típico de la *comédie à ariettes*. Este género ya no volvió a ser el mismo después de *Le déserteur*, pues Monsigny también logró una excelente unidad artística entre música y drama. La ópera, dedicada al Duque de Orleans, fue un paso decisivo en el camino que le llevaría a la creación de *Carmen*, una de las cumbres del arte humano.

El estreno de *Félix ou l'enfant trouvé*, que tuvo lugar el 10 de noviembre de 1777, en Fontainebleu, consiguió para Monsigny el éxito más grandes que logró en toda su carrera. Por ello resulta muy curioso que ése haya sido el momento elegido por el autor para retirarse de la vida pública del teatro. No estaba enfermo, vivió cuarenta años más, siguió profundamente interesado en la música pero es obvio que decidió refugiarse en la vida privada, sin hacer declaraciones ni adoptar posturas que hicieran de su decisión un hito vital. Es algo que podríamos calificar como el efecto Rossini, a pesar de que, por otra parte, también podría tipificarse la conducta profesional de Rossini después de 1828 como el efecto Monsigny, tal vez de ciclo incompleto, pues Rossini no dejó de componer jamás, a pesar de que ya no abordó la ópera después de *Guillermo Tell* y

---

Monsigny —al parecer— abandonó por completo la composición. Hay una ópera en manuscrito, *Robin et Marion*, con libreto tal vez provisto por Sedaine, que no llegó a estrenarse y que podría haber sido escrita después de 1777, pero es el único testimonio de una posible actividad creadora de Monsigny en el campo musical luego de *Félix*.

En 1784, Monsigny declinó el uso de un libreto de Sedaine sobre el tema de *Ricardo, Corazón de León* y aconsejó al poeta que se lo propusiera a Grétry. En ese mismo año se casó con una mujer veinticinco años menor que él con la que tuvo varios hijos, de los cuales dos llegaron a la edad adulta. En 1785, falleció el Duque de Orléans y el puesto de *maître d'hôtel* fue consecuentemente abolido. El nuevo duque, admirador de Monsigny, lo nombró inspector de canales de Orléans, lo que le permitió continuar viviendo en el palacio.

La Revolución Francesa arrasó con todas esas estructuras y Monsigny debe haberse considerado afortunado de conservar la cabeza y sobrevivir al Terror, a pesar de que su situación financiera se vio gravemente alterada por la pérdida de todos sus medios de obtener ingresos. En 1798, recibió una pequeña pensión de la Ópera Cómica que lo mantuvo a flote hasta que en 1800 ocupó el puesto que desempeñaba Piccini (1728-1800) como Inspector de Educación Musical. En 1802 se suprimió este puesto y Monsigny volvió a la incertidumbre, que fue parcialmente aclarada por el otorgamiento de varias pequeñas pensiones, provenientes de diversas fuentes.

En 1804, Monsigny ya era caballero de la Legión de Honor; en 1810 se volvieron a representar sus obras, luego de veinte años de abandono; en 1813 ocupó el puesto de Grétry en el Instituto de Francia; en el año anterior, Charles Thévenin, había pintado el retrato que ahora está en la Biblioteca del Museo de la Ópera de París. Cuando murió en París, el 14 de enero de 1817, a pesar de los múltiples achaques que lo aquejaron desde 1809, llevaba ya un buen tiempo de ser un personaje laureado y feliz, que recibía el fruto de una larga vida de arduo trabajo y cuyo desempeño profesional era considerado como el ideal social del compositor francés de ópera.

Creo que la resurrección de la *comédie à ariettes*, en los umbrales del siglo XXI, tendría un interés académico muy grande, pero no estoy tan seguro de su éxito con el público general. Haría falta una cultura muy grande, extendida a lo largo de muchos campos muy complicados para comprenderla —y por lo tanto gustarla— en toda su extensión. Incluso así, habría que tomar en cuenta la distancia emotiva entre el hombre del siglo XVIII y el del siglo XX, que sin duda pondría un obstáculo, tal vez infranqueable, en el camino de la degustación y el entusiasmo por esa forma de arte. La zarzuela, la opereta y la comedia musical, además de la ópera, han ocupado el sitio que tuvo la *comédie à ariettes* de la sociedad francesa y lo más probable es que, en el momento actual, las obras de Monsigny no tengan otro interés que el estrictamente histórico.

Pero al margen de su papel como escalón

---

---

importante del largo camino de la ópera francesa y de la evidente importancia que todo precursor de *Carmen* tiene, hay puntos musicales de su obra que no pueden soslayarse. Su capacidad melódica era definitivamente admirable. Grétry, cuya fluidez artística era tal vez superior, dijo que Monsigny era “el más melódico de los músicos”. Su sensibilidad escénica estaba muy desarrollada y consiguió en muchas ocasiones adecuar de modo casi perfecto su pensamiento musical a la acción dramática. Además, la frescura de su inspiración y la espontaneidad de su melodía le permitieron siempre ser un comunicador novedoso, que incluso dos siglos más tarde consigue atrapar el interés y el corazón de sus oyentes.

Su incompleta formación musical es tal vez parte de todo ello, ya que cuando el instinto es una fuente más buscada que la técnica, se logra —si el talento es adecuado y suficiente— una fluidez melódica muy vasta y una gran capacidad de atraer el interés de los destinatarios de las melodías. Pero su armonía no era excepcional y es la armonía la que hace la obra musical. En momentos de gran tensión escénica, Mon-

signy solía recurrir a los acordes de séptima disminuida, pero pese a que esa práctica no se generalizó sino hasta bien entrado el siglo XIX, no es creación original del francés y era explotada por muchos autores de “ópera seria”. Su instrumentación tiene algunos puntos de gran originalidad: en *Aline* hay una interesante combinación recurrente de flautas y flautín y en *Le déserteur* aparece un tambor usado como un excelente recurso dramático, para enfatizar la situación escénica mediante el empleo del color orquestal. Desgraciadamente, las novedades instrumentales, por sí mismas, no tienen trascendencia y si no son resultado concurrente con la armonía, como en el caso de Beethoven, Berlioz, Chaikovski, Mahler, Ravel o Stravinski, no pesan lo suficiente como para ubicar a quien las utiliza en el terreno de los genios creadores.

Pero Monsigny tiene un lugar y todo aquel que no quiera refocilarse en la ignorancia musical debe conocer su obra y su estética. Aunque no haya tenido la fuerza divina de un Mozart.

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## ANTROPOLOGIA Y MUSICA

### LA MUSICA OAXAQUEÑA

Carmen Sordo Sodi

La palabra Oaxaca se deriva del náhuatl *Huaxyacac*, denominada así por los mexicas desde el momento que llegaron a conquistar las tierras del sur durante el auge de su imperio; los antiguos zapotecas le dieron el nombre de *Loloo* y los mixtecos *Nunduvua*; "Provincia de la Nueva Antequera" para los conquistadores españoles. Su territorio está accidentado en el norte por la Sierra Madre de Oaxaca, la Sierra Madre del Sur corre paralela a la costa; en el norte hay sabanas y bosques de lluvia tropical; selva espinosa y plantas xerófilas en la costa y en los valles centrales; mientras las coníferas abundan en las altas serranías del sur. Oaxaca, situada entre los ríos Atoyac y Salado, en un valle, es uno de los centros más importantes del sur del país. Obtuvo el título de ciudad en 1532. Su nombre está ligado a los de Benito Juárez y Porfirio Díaz y a la Revolución Mexicana. Oficialmente llamada: Oaxaca de Juárez. Tiene universalidad debido a su historia, costumbres y héroes. Cuenta con importantes grupos étnicos que conservan su cultura aborigen y muchas costumbres de gran colorido y belleza, así como sus lenguas, entre ellos están los zapotecos, mixtecos, mixes, mazatecos, huaves, chinantecos, cuicatecos, amosgos, chontales, zoques y triques.

Con el mosaico étnico y mestizo con que cuenta Oaxaca, es difícil abordar el tema de su música. ¿Existe una cierta clase de música que por su género específico pudiera clasificarse como música oaxaqueña? Es difícil decir que sí; considero más acertado hacer referencia a qué es lo que fue, lo que ha pasado y lo que está

sucediendo con la música de Oaxaca.

De lo que fue la música de la gran cultura prehispánica zapoteco-mixteca, no han quedado vestigios, ya que los misioneros españoles en su proceso de evangelización arrasaron con ella, imponiendo la música europea. Sólo tenemos referencia por los códices, como el códice Béker perteneciente a la cultura mixteca, en cuyas láminas se pueden apreciar las representaciones pictóricas de músicos, instrumentos musicales y deidades de la música y de la danza. Otras referencias nos las proporcionan los cronistas de la colonia y la arqueología.

La consecuencia del gran desarrollo alcanzado por el arte musical entre los pueblos precortesianos asentados en el ámbito de Oaxaca, fue la creación de centros dedicados a la enseñanza del canto, la música y la danza. A estas escuelas llamadas *yoho huecete* por los zapotecos y *sadzaquahaya* por los mixtecos, acudían los jóvenes a recibir las enseñanzas impartidas por los maestros denominados *huijilla lij* por los zapotecos y *tayfiniyaaa* entre los mixtecos. Además de las enseñanzas mencionadas se les impartía la cátedra de composición literaria para ajustar los textos a la música.

Según las crónicas, los pueblos zapotecos y mixtecos tenían por costumbre, cuando había luna llena, así como todos los días a la puesta del sol, agrupar a los jóvenes que asistían a las escuelas aludidas, para cantar y bailar en honor de los dioses regidores del mundo y de los hombres, tocando los instrumentos musicales que les eran comunes: tambores, sonajas, raspadores, carapachos de tortuga percutidos

---

---

con astas de venado, xilófonos de dos lengüetas, ocarinas y flautas.

Los zapotecos denominaron *tollalla* al tambor vertical hecho de madera o de barro cocido, el cilindro era oradado en la parte superior con unos orificios por los que introducían unos cordeles de ixtle que servían para estirar el parche o membrana que era de piel de venado, jabalí o jaguar. Bernal Díaz del Castillo comenta: "Después del triunfo obtenido por Cortés sobre Narváez, los chinantecos entraban en ordenado desfile dando gritos y silbidos en son de triunfo; pero al mismo tiempo dentro de las ordenadas filas de lanceros y flecheros, iban los músicos portando el tambor (*tollalla*) y las trompetas resonando en plan de alegría por el triunfo..."

Al xilófono de lengüetas conocido entre los pueblos nahoas como *teponaztli*, los zapotecos lo llamaban *nahuahua* y los mixtecos *chidzodi*. A las sonajas para llevar el ritmo de la danza, los zapotecos las conocían como *pecuas*, *paataotocuencheni* el caracol marino; en tanto los mixtecos se referían a las sonajas con el nombre de *doco* y al carapacho de tortuga como *tiyoo*.

Fray Juan de Córdoba relata que "... los zapotecas cuando ganaban alguna guerra, al regresar triunfantes de ella a sus naciones y en el trayecto del viaje, venían indios guerreros silbando y tocando instrumentos musicales: a ese silbido le llamaron *toxijcha pouhuaya*..." El padre Gay, en su *Historia de Oaxaca* señala que "... los indios conservan en su memoria los hechos más profundos de su historia, así como

los dogmas capitales de su religión, tanto en sus pinturas como en 'ciertos cantares', que modulaban en determinados días del año al eco de las conchas, de las flautas y de otros instrumentos musicales igualmente lúgubres".

El mismo Gay hace referencia de los dioses de los zapotecas en Mitla: "... el palacio allí levantado era literalmente el palacio del que pronuncia los oráculos del cielo". El dios allí venerado era incorpóreo pues lo designaban con el nombre de Pitao, común a los espíritus, pero no era un espíritu común, sino superior a todos los demás y dotado de atributos que le eran exclusivos: era increado, por lo que lo llamaban *piyetao piyexao*; era infinito, sin principio, e inmortal: *pitao cozaana*, el creador del universo. Coquiza *chibatia cozaanatao*, era quien sostenía y gobernaba a todas las criaturas. A estas deidades estaban subordinadas otras. Pero Mitla no era un templo, sino un lugar para los muertos. Los aborígenes lo llamaron *Liovaana*: "centro de descanso".

Grandes héroes y monarcas prehispánicos a los que debemos un recuerdo, fueron el señor de Zaachila Cosijoesa y Cosijopii rey de Tehuantepec, en cuyo honor se compusieron varios cantos de los cuales se perdió la música y se conservó el relato.

Dada la fenomenología de la abolición de las músicas prehispánicas en este continente en el proceso de cristianización de los misioneros enviados por la corona de España, insisto en que no podemos afirmar la existencia de música prehispánica. En el caso de la música que practican los diversos pueblos étnicos de Oa-

---

xaca, no se le puede clasificar a toda ella científicamente como música aborígen, pues aunque es practicada por los aborígenes, no es estrictamente aborígen.

Para no incurrir en errores y dado que no se ha hecho un estudio comparativo de toda la música de todos los pueblos aborígenes del continente americano, desde Alaska hasta la Patagonia, estudio que sacaría a luz qué es lo que puede sin lugar a dudas considerarse como música aborígen de América, deberemos referirnos más bien a la música practicada por los aborígenes oaxaqueños, mucha de esta música de definidas características europeas, está ligada a costumbres y ritos aborígenes ancestrales, primordialmente la practicada por los "brujos" y "curanderos".

Aunque en ciertos cantos chamánicos sí se encuentran características de música aborígen que puede ser comparada a la practicada por otros pueblos de este hemisferio, mezclada con lo absolutamente europeo. Tal sería el caso de los cantos chamánicos mazatecos cantados por la famosa María Sabina, "la sabia de los hongos" (alucinógenos), indígena mazateca de Huautla de Jiménez, Oaxaca. Notables chamanes fueron también sus tíos abuelos, su tía, su abuelo y bisabuelo. En la actualidad su hija Apolonia continúa la práctica de esa tradición. El primero en grabar una ceremonia o "velada" completa de los hongos, fue el etnomusicólogo norteamericano Robert Gordon Wasson en 1955 y posteriormente en 1958.

Prácticas semejantes de culto a los hongos, considerados en el mundo prehispanico como

la "carne de dios", se llevan a cabo en otras partes de Oaxaca, siempre en forma oculta, como en San Agustín Loxicha al sur de Miahuatlán zona zapoteca; allí los cantos son en zapoteco y no en mazateco como los de María Sabina. En el culto a los hongos adivinatorios tenemos estos interesantes puntos: los hongos hablan por boca del yerbero o "sabio" que sólo sirve de vehículo para la voz del hongo que es la voz de los dioses, pero siempre es por medio del canto; los hongos son visualizados como pequeños seres, macho y hembra a los que se les denomina "los niños". En la biografía de María Sabina escrita por Alvaro Estrada con los relatos hechos por ella misma, dice en un párrafo en el que habla María Sabina: "—Antes de Wasson yo sentía que los *niños santos* me elevaban. Ya no lo siento así... Si Cayetano no hubiera traído a los extranjeros, los *niños santos* conservarían su poder... Desde el momento que llegaron los extranjeros... los *niños santos* perdieron su pureza. Perdieron su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio."

El propio Wasson hace en el mismo libro este comentario: "Estas palabras me estremecen, yo, Gordon Wasson soy hecho responsable del fin de una práctica religiosa en Mesoamérica que se remonta a milenios atrás..."

La terapéutica de María Sabina consiste en la ingestión de hongos para diagnosticar y curar. Y, en que el enfermo ingiera también varios pares de hongos, macho y hembra. No hace la maldad ni usa brebajes como otros curanderos.

---

---

María Sabina ha dicho que los *niños santos* le van dictando lo que tiene que decir. He aquí un fragmento de sus cantos traducido al español:

Soy la mujer águila sagrada, dice  
soy la mujer águila dueña, dice  
soy la dueña que nada dice,  
porque puedo nadar en lo grandioso  
porque puedo nadar en todas formas  
porque soy la mujer lancha  
porque soy la tlacuache sagrada  
porque soy la tlacuache dueña.

Porque soy el agua que mira, dice  
porque soy la mujer sabia en medicina  
porque soy la mujer del rocío, dice  
Vengo con mis trece chuparrosas  
Porque soy la chuparrosa sagrada, dice  
Porque soy la chuparrosa dueña, dice  
Soy mujer piedra del sol sagrada  
Soy mujer ustandí, soy mujer aerolito.

También de carácter mágico ritual son algunas danzas miméticas en las que al bailar personifican a algún animal totémico, como en el caso de la "Danza de la tortuga". Es interesante observar cómo hasta la fecha las danzas que están dedicadas a algún animal, se ajustan mejor al concepto de lo aborigen. Nos referimos a la coreografía, más apegada a características aborígenes ancestrales que la música, y que suelen ser comunes a muchos pueblos aborígenes a pesar de su distancia geográfica y diferencia racial y cultural. En la época prehispánica, la tortuga era una imagen velada de los dioses de la música y la danza.

El zenzontle es un ave totémica que personificaba, entre los antiguos mexicanos al "señor de la noche", al dios del fuego. También el zenzontle está ligado al culto de la fertilidad. En San Mateo del Mar, zona de los huaves, es muy común escuchar el *Son del zenzontle*. También de esa zona costeña es una melodía danzada que debió estar ligada a un poderoso tótem: *el tiburón*.

El gallo ha sido un animal mítico entre los pueblos de mesoamérica. Para efectos de magia, adivinación, curación o hechicería; hasta la fecha se utilizan en Oaxaca los gallos. Hay tradiciones, como el rito mortuario de los mazatecos que están ligadas al gallo: al morir una persona, se le tuerce el pescuezo a un gallo que deberá morir junto al "cadáver del difunto". El espíritu del gallo acompañará al espíritu del muerto. El gallo cantará cuatro días después de que la persona ha sido enterrada y, es entonces, cuando el espíritu del difunto despertará para irse para siempre al reino de los muertos. Las mujeres asistentes al velorio, preparan un *tezmole* con la carne del gallo sacrificado, pero el *tezmole* sólo lo comen el rezandero, el curandero, brujo o chamán y las personas que vayan a cavar la fosa. Los mazatecos profesan un profundo respeto a los muertos. El día 2 de noviembre, fecha en que el calendario cristiano celebra la fiesta de los Fieles Difuntos, o "Día de Muertos", los mazatecos ponen sus altares con ofrendas de comida y forman comparsas a las que llaman "Obligoboludo", se disfrazan con máscaras y ropas de hombre o mujer, ejecutan música con violi-

---

nes, guitarras, tambor o bombo y visitan las casas de los vecinos cantando una canción que traducida al español dice:

Omblogo boludo, fruta de lima  
un favor yo les pido, un favor nada más  
dénme un poco de agua de limón.

En cada casa que visitan, bailan en parejas, comen tamales y beben café y mezcal. Al escuchar melodías denominadas *Son del gallo*, *Son del gallito*, *Son del gallo colorado* o *Son del gallo blanco*, están o estuvieron en una u otra forma, ligadas, al "señor de los muertos", a aquel regidor de Mitla, o al culto a los muertos.

Otro animal mítico presente siempre en la música y la danza es la serpiente, imagen velada del dios del viento y personificación de Quetzalcóatl, cuya leyenda arraigó tanto entre los pueblos hacedores de la cultura mixtecozapoteca.

Existen muchas danzas en Oaxaca y en muchas otras partes de la República, dedicadas a la serpiente y denominadas así: *Danza de la culebra*, *Son o danza de la víbora*, *Baile de la serpiente*, etcétera. No es improbable que en la antigüedad hayan sido danzas dedicadas a Quetzalcóatl y vinculadas a él coreográficamente. Mas las versiones musicales de todas ellas, son eminentemente europeas. Una melodía muy interesante es la recopilada por el maestro Luis Felipe Obregón, del Fonadan, denominada *La víbora*, y lo curioso es que forma parte de una serie de melodías que com-

ponen la *Danza de Malinches* que se practica en Oaxaca.

El jaguar y el conejo, animales constantemente representados en los códices mixtecos prehispánicos y en la cerámica de Monte Albán, personificaban también a divinidades prehispánicas, principalmente el jaguar, entre los pueblos del sur. Entre las joyas de Monte Albán, se encontraron representaciones en oro de este animal, hay que recordar que la fama de los minerales de oro en el estado, se remonta a la llegada de los españoles. Bernal Díaz del Castillo refiere: "Usaban cadenas, zarcillos, collares y otras alhajas del precioso metal, que empleaban principalmente en la fabricación de sus idolillos."

En la declaración de Juan Peláez de Barrio de los obsequios traídos por los indígenas oaxaqueños a Cortés, nombrado por Carlos V Marqués del Valle de Oaxaca, dice: "En el mes de enero del año quinientos treinta y uno, estando este testigo en la villa de Oaxaca, supo que los Señores (se refiere a los monarcas indígenas) de Cuylapa, é de Oaxaca, é de Etna, é de otros del Valle de Oaxaca, como todos habían recogido gran cantidad de oro en tejuelos, e cuentas, é *tigres de oro* é otras joyas para lo traer al dicho Marqués... se les dijo a los señores de los pueblos del Valle que aquel Marqués los llamaba y así lo fueron a ver, todo lo cual este testigo lo supo de la señora de Cuylapa... que se lo dijo delante de muchos frailes y allí se les preguntó lo que habían traído al dicho Marqués y la Señora dijo que ciertos *tigres de oro grandes* é otras joyas que

---

---

son las que ha dicho fray Pedro...”

La *Danza del tigre*, *Danza del tigrillo* y el *Baile del tigre* son aún practicadas por los huaves, chinantecos, zoques y chontales.

El conejo es otro animal totémico, existe la creencia desde antes de la llegada de los españoles, que el conejo huyó de la tierra porque se enojó con su madre y ésta le quería pegar, y para no ser alcanzado por ella, corrió y saltó tanto que se estrelló con la luna y allí se quedó “pegado a la luna”. Obviamente conectado con las deidades solares, con la madre luna, con la diosa madre y el culto a la fertilidad. Por mi parte conozco once versiones diferentes de bailes del conejo en el estado de Oaxaca, pero no dudo que haya más.

La *Danza de la pluma* no ha perdido su popularidad y vigencia desde la temprana época de la Conquista. Perteneció al grupo clasificado como “Danzas de conquista”, dentro del Teatro Catequístico introducido por los misioneros. Aunque se representa una conquista con diálogos y danzas, el contenido era eminentemente espiritual, pues se trataba de conquistar para la fe cristiana a los indígenas por medio de estas espectaculares representaciones, a las que fueron tan adictos. Las danzas indígenas rituales eran radicalmente opuestas al cristianismo y sin ninguna posibilidad de incorporación, contacto o relación con él, exigían supresión o adaptación y, eso fue lo que hicieron los misioneros. Toda “Danza de conquista” y como parte de ellas las Danzas de moros y cristianos, contienen un reto doctrinal, teológico de la religión cristiana a la reli-

gión de los naturales del Nuevo Mundo. Son inseparables del teatro y se robustecen con coloquios, diálogos, relatos y cantos, por medio de los que se imponía a los indígenas la nueva religión.

En su temática se comprueba la figuración del siempre antiguo y siempre nuevo problema humano del bien y del mal, que en los términos cristianos es la supremacía de la gracia sobre el pecado: en resumen, la gracia la recibe quien adopta la nueva fe y renuncia al paganismo.

La *Danza de la pluma* no ha sufrido tantas modificaciones. Representa la conquista de México por los españoles. Entre sus personajes figuran: Moctezuma, Cortés, la Malinche, Pedro de Alvarado, el rey de Tlaxcala, varios alférez, capitanes e indígenas. La forma en que saludan quienes bailan esta danza, indica un ritual, ya que se saluda a los cuatro puntos cardinales hincando una rodilla en tierra. Pero la danza actual, es un disfraz que encubre su verdadero carácter ceremonial de siglos atrás. Partes de la *Danza de la pluma* son marcadas melodías europeas, *alemandas*. En las “Danzas de conquista” ha subsistido la influencia de música medieval y renacentista.

Muchos de los misioneros que evangelizaron la provincia de la Nueva Antequera, principalmente los de la Orden de Predicadores; los Dominicos, compusieron muchas poesías en lenguas aborígenes oaxaqueñas para los cánticos a la Virgen, e incluso para el Teatro Catequístico.

Fray Melchor de San Raymundo, sacerdote andaluz que “vino a la nación zapoteca a

---

predicar el Evangelio, hizo una representación de la vida y martirio de Santa Catalina en verso zapoteco en tres jornadas y tanto artificio e ingeniosa tramoya para la Villa de ETLA, donde los feligreses son devotos y muy eclesiásticos...” Posteriormente tomaron el hábito criollos y mestizos de esas tierras, como fray Diego de Vergara, natural de Chichicapa, lugar de minas en Oaxaca; fray Vicente de Villanueva, natural de la ciudad de Oaxaca de quien dice el historiador Burgoa: “... es el primer poeta zapoteco...”, y más adelante añade: “... tenía gracia en reducir a metro poético en la lengua de los indios los Misterios de nuestra santa fe, y enseñábales a que hiciesen representaciones de ellos en verso y como ellos eran los personajes y los que predicaban en los teatros, fue grande el fruto que con este cebo de las consonancias del verso hizo entre los indios, dióles los Misterios del Santísimo Rosario puestos en cuartetas que cantaban los de este pueblo con grande aprovechamiento de sus almas...”

La composición musical empieza a proliferar entre los religiosos y, los conventos y catedrales van teniendo maestros de capilla diestros en la composición musical, al estilo polifónico en voga en Europa en los siglos XVI y XVII. Aquí conserva su apogeo hasta fines del siglo XVIII. Entre ellos surge un notabilísimo compositor oaxaqueño a quien aún no le hemos hecho justicia, nos referimos a Juan Matías, figura prominente en el arte polifónico del siglo XVII, natural de Zoapeche, municipio de Zaachila. Primero chantre y finalmente maestro de capilla de la catedral de Oaxaca. Sus

obras se tocaban no sólo en esa ciudad y en las de México, Puebla y Morelia sino también en España, Lima y Bogotá. Es tradicional en Oaxaca la ejecución del famoso *Stabat Mater* de Juan Matías en los “Altare de Dolores” que se instalan en iglesias y casas particulares, el “Viernes de Pasión” o “Viernes de Dolores”. Pero ésta es la única obra que lo ha hecho sobrevivir entre nosotros. Bien valdría la pena difundir otras obras que le superan en calidad. Lo curioso de esta tradición, del *Stabat Mater* de Juan Matías, es que ya no se canta polifónicamente, sino que uno escucha indistintamente las diversas voces solas. Quizá en una casa la parte de las altas, en otra la primera voz, etcétera. Posiblemente quedó esto como una tradición familiar y al desintegrarse los coros con el correr del tiempo, el pueblo sigue sintiendo esa obra como parte suya, indispensable de ser ejecutada en tal ocasión.

En el siglo XIX en el que la banda hace su entrada a México, como parte de los ejércitos enviados por Napoleón III durante el periodo de la Intervención Francesa, se siembra en ese entonces la popularidad con que ahora cuentan las bandas en el país, habiendo proliferado, y nos atreveríamos a decir, que arraigado en todo el estado de Oaxaca. Pero este conjunto musical no puede ni debe considerarse en manera alguna como un conjunto folclórico, tradicional, sí, institucional, pero no folclórico. Y aquí cabe mencionar a la Banda de Música del Estado de Oaxaca, fundada justamente en 1868, a escaso un año del Triunfo de la República con Juárez.

---

---

Diego Innes, el gran músico oaxaqueño le dio a la banda la internacionalidad de la que ahora goza y la fama que ha alcanzado en las celebraciones oficiales de la denominada Fiesta de la Guelaguetza, en la que magistralmente ejecutan los "sones" o melodías tradicionales de las "siete regiones de Oaxaca".

En la actualidad estos son los géneros musicales que tradicionalmente se usan en la música folclórica oaxaqueña:

Contradanza	Jarabe
Varsoviana	Canción
Cuadrillas	Sarabanda
Paso doble	Allemanda
Polka	Fandango
Mazurca	Marcha
Chilena	Vals
Schottis	Zapateado
Himno	

Aunque los "jarabes" alcanzaron máxima popularidad hacia fines del siglo XVIII, no han perdido vigencia como el *Jarabe yalalteco*, el *Jarabe ejuteco*, el *Jarabe zapoteco* y el *Jarabe mixteco*; bailes absolutamente mestizos en su música y en su coreografía. Algunos jarabes oaxaqueños datan del siglo XIX y fueron una especie de llamado a la nacionalidad en la época de Juárez.

La *Sandunga* es una de las melodías oaxaqueñas de más tradición. Variedad de leyendas giran alrededor de la mítica figura de la *Sandunga*; consideramos más acertado afirmar

que de acuerdo al vocablo en sí, va más acorde a la gracia y donaire de las mujeres istmeñas, que a la parranda, melodía conmovedora, llena de romanticismo y de nostalgia.

Antenoche fui a tu casa  
tres golpes le dí al candado  
tú no sirves para amores  
tienes el sueño pesado

¡Ay Sandunga! ¡Sandunga mamá por Dios!  
Sandunga no seas ingrata  
Mamá de mi corazón.

Nuestros compositores de música académica no han podido sustraerse a la influencia de la música oaxaqueña. Carlos Chávez, escribió una obra a la que tituló *Caballos de vapor (H.P.)*, *Sinfonía de baile*. Inició la composición en 1926 y la terminó en 1932. En ella utilizó para el final el tema completo de la *Sandunga* con un magistral concepto de instrumentación.

Otros compositores como Juan León Mariscal, Leonardo Velázquez y Mario Kuri-Aldana, han utilizado también melodías tradicionales oaxaqueñas en algunas de sus composiciones contemporáneas más recientes.

En la música popular ha habido compositores muy buenos. En el siglo XIX Cosem Vázquez y Macedonio Alcalá. Este último autor de un famoso vals: *Dios nunca muere* considerado por los propios oaxaqueños como el himno de Oaxaca, melodía tan arraigada en el alma de todo oaxaqueño y a la que amorosamente llaman: "El Himno de la Patria Chica".

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## RETROSPECTIVA

### CRITICA EN TORNO A SILVESTRE REVUELTAS AVATARES DE LA CORONELA

Esperanza Pulido

Habiéndonos propuesto revisar toda la obra de Silvestre Revueltas, apartándonos un poco de la rutina consuetudinaria, he decidido comenzar por lo postrero, e ir avanzando poco a poco hacia atrás, como los cangrejos, procurando no imitar la torpeza de estos crustáceos. A nuestro compositor no le alcanzó la vida para terminar su ballet *La Coronela* que se hallaba escribiendo bajo la inspiración de los grabados de Posada sobre la revolución. En su relativamente reciente edición de *Los Revueltas*, Rosaura, una de las hermanas menores de Silvestre, dice que permanece aún inédita *La Coronela*, ignorándose su paradero. No sería ésta la única creación de su ilustre hermano que corriera tal suerte, pero pese a una gran cantidad de percances y dificultades, el ballet fue estrenado sólo cincuenta días después del fallecimiento de su autor (Silvestre Revueltas murió el 5 de octubre de 1940). El discutido ballet fue objeto de dos versiones que trataré de dilucidar.

#### Primera versión

Sin el empeño tenaz de la excelente bailarina y coreógrafa Waldeen, la música de *La Coronela* se habría quizás perdido para siempre.

Por aquel entonces regía los destinos del INBA Celestino Gorostiza, uno de los más eficaces directores que han pasado por aquella dirección (no agravando lo presente). Por encargo suyo estaba componiendo Silvestre una obra para el Ballet de Bellas Artes, que sería "la coronación de diversos experimentos

realizados infatigablemente por Bellas Artes con el fin de crear el ballet mexicano", como lo expresó Gorostiza. Nacionalista debería ser, pues, la música encargada a Revueltas y, ¡qué mejor germen que los grabados de Posada! Revueltas esbozó la mayor parte de la música para el ballet, inspirado en ellos, pero como se dijo arriba, el tiempo trabajó en su contra, acortándole la vida mucho más pronto de lo que parecía en extremo justo.

Cuando Waldeen se proponía algo constructivo, sabía mover muy acertadamente todos los resortes puestos a su alcance y por lo general llegaba a la meta. Ella, gran admiradora del compositor, anhelaba estrenar *La Coronela*, pero en el esquema de su autor faltaba el cuarto episodio. Entonces se le encomendó a Blas Galindo la música faltante y a Candelario Huízar la orquestación total. Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano escribieron el libreto. Blas Galindo trató de penetrarse de las características de Revueltas y Candelario Huízar se apegó al estilo del compositor en la difícil tarea de la orquestación.

El sábado 23 de noviembre de 1940 se estrenó la obra, la cual fue repuesta el 26 y el 30 del mismo mes, con beneplácito del público que había aplaudido el debut, entusiasmado por la eficacia e intensidad de Waldeen como coreógrafa, adecuadamente secundada por Fernández Ledesma, quien también diseñó el vestuario; por la dirección general y de coros parlamentados de Seki Sano; el texto de los coros de Efraín Huerta; las máscaras de Germán Cueto; la dirección musical de Hernández Moncada;

y la participación de los coros de la Sección de Actores de Bellas Artes.

Para la ejecución de este ballet no se usaron estrictamente los grabados de Posada, sino las sugerencias de los mismos, "adecuadas a las necesidades escénicas". La historia de esta *Coronela* tan llevada y traída, nos obliga a referirnos a los cuatro episodios que la constituyeron, sin olvidar que la música original de Revueltas entró solamente en los primeros tres.

El primer episodio le fue dedicado a la *Elite de 1900*, en aquella *Belle Epoque* mexicana en la que la "hora de los chismes" era típica.

El segundo episodio —*La danza de los desheredados*— representa la triste suerte de aquellos miembros del pueblo que careciendo de lo más elemental, acaba por rebelarse contra "quienes lo han sumido en atroz servidumbre".

El tercero —*La pesadilla de don Ferruco*— revela el temor de los "catrines" ante la mofa del pueblo, así como las actitudes de la sufrida clase media. Introduce a la *Coronela* como "símbolo de la revolución".

El cuarto y último episodio —el *Juicio final*— es "la tesis del premio y el castigo en un juicio final, 'desprovisto de influencias que valgan. Sin darle mayor importancia, *La Coronela* llega tarde a la 'fiesta'. Trata de tentarla el Diablito, pero retrocede ante su presencia. La cadena de calaveras y esqueletos arrastra en su trayecto, uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno. *La Coronela* sabe que estos símbolos son de util-

ría y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo".

En esta representación actuaron como bailarinas Waldeen, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Dina Torregrosa, Rosa María Ortiz, Magda Montoya, Josefina Martínez, Margarita Alvarado, Siska Ayala, Laura Vega, Elena Pat, Margarita Alvarado, Berta Fernández, Gloria Suárez. Bailarines: Sergio Franco, Luis Villegas, Juan Ruiz, Luis Chavarría, Mario Ancona. Los actores Fernando Terrazas, José Arenas, José Gelada, Fidencio Jiménez, Vicente Echevarría y otros. En el tercer episodio *La Coronela* fue representada por Magda Montoya y en el cuarto ella misma interpretó a la Muerte, mientras *La Coronela* le correspondió a Dina Torregrosa.

Gerónimo Baqueiro Foster, gran admirador de Revueltas, escribió el 8 de diciembre en *Excélsior*: "(Revueltas) murió con el lápiz en la mano, dejando en el papel de música sus últimos sentires de gran artista en vagas notas que habría de cantar el violín de la Muerte, personaje de ballet... (*La Coronela*) es el primer gran ballet de asunto nacional, porque sus creadores supieron transformar fenómenos de nuestra vida, de la vida de México, en fenómenos estéticos."

### La segunda versión

Pasaron 22 años y en un programa de la Orquesta Sinfónica Nacional que José Ives Limontour dirigió como huésped, apareció *La Coronela* de Revueltas como obra final. La

---

primera versión, antes descrita, había sido olvidada. La nueva, usada por Limantour comenzó a ser motivo de críticas adversas. Revisemos su génesis: las conclusiones sólo podrán formularse al conocerse los avatares de la primera versión, como me lo propuse.

En una entrevista que le hizo Francisco Agea (musicólogo por sus propios méritos) a Limantour, se aclararon las cosas. Agea sabía de sobra que después del éxito de las tres funciones de 1940 “habían desaparecido misteriosamente el manuscrito original de Revueltas, la primera instrumentación con todas las partes de orquesta y hasta la partitura de Galindo-Huizar”.

“La presente reconstrucción de *La Coronela* —prosigue Agea— es el resultado de intenso trabajo de varios años que se apega, hasta donde es posible, a las intenciones de Revueltas, más aún que a la versión perdida de Galindo-Huizar. En julio de 1957 el gobierno del estado de Durango, por conducto del INBA, encargó a José Ives Limantour revisar las obras completas de Revueltas para un festival que iba a efectuarse el año siguiente”.

“Empecé —le dijo el maestro Limantour a Agea— inmediatamente con la tarea de reconstruir *La Coronela*. Lo primero que encontré fueron unos apuntes bastante extensos en los cuadernos de trabajo del maestro, pero recrear la obra con esos apuntes era imposible. Al poco tiempo pensé que posiblemente se habrían salvado las partes de la cuerda, en papel cebolla, de la instrumentación de Huizar y que en algún otro sitio deberían estar”.

Prosigue Agea. “Con la ayuda de Gerónimo Baqueiro Fóster se localizaron esos papeles y así, ya sabiendo los números exactos de compases de la obra, las notas que tocaban las cuerdas, y con los propios apuntes de Revueltas, pudo Limantour hacer un bosquejo y formarse una idea general de cómo era la obra, aunque quedaban algunas lagunas que impedían hacer una reconstrucción fiel. Posteriormente se encontraron dos copias fotostáticas diferentes e incompletas del manuscrito original, que le sirvieron a Limantour para llenar esas lagunas. Entonces encargó Limantour a Hernández Moncada, que conoce muy bien el estilo de Revueltas y había dirigido el estreno de *La Coronela*, la orquestación de los tres primeros episodios para el festival de Durango que, por cierto, no llegó a efectuarse”.

#### Limantour continuó investigando

Dijo Agea: “El problema principal seguía siendo el cuarto episodio. Blas Galindo había hecho un final espectacular, pero con excepción del tema incompleto de la Muerte Chocarrera, toda la música era de él”.

“Unos meses antes de morir —informó Limantour—, Revueltas había compuesto la música para la película *Los de abajo*, inspirada, a su vez, en otra película revolucionaria suya: *Vámonos con Pancho Villa*, escrita en 1936. Habiendo estudiado a fondo las dos películas opté, como medida provisional, por componer un final basado en esa música para el uso exclusivamente coreográfico de *La Co-*

---

ronela, mientras que, para la sala de conciertos, se tocarían solamente los tres primeros episodios... Pero en el plan general concebido por Revueltas, quedaba algo definitivamente truncado. Tenía yo una obra inspirada en la revolución, sin revolución... pero no hacía más que surgir la aplastante figura de *La Coronela*, cuando se acababa la obra. *El juicio final* era necesario, pues de otra manera faltaba el mensaje de la revolución... Un día me acordé de haber visto, entremezclados con los apuntes de *La Coronela*, unos temas del *Pancho Villa*. ¿Qué hacían allí esos temas escritos cuatro años antes? ¿Había pensado Revueltas usarlos de nuevo en el cuadro final de su ballet? No lo sé, ni me tocaba averiguarlo, pero a mí se me vino de golpe la solución: usar el huacal de la música de esas películas revolucionarias con motivos y temas de *La Coronela*. Me encerré a trabajar y un día de San Silvestre, el 31 de diciembre de 1961 puse punto final a la obra. Toda la música de *La Coronela* es de Silvestre Revueltas, con excepción de los tres últimos compases, que son míos. La música de los tres primeros episodios es, compás por compás, tal como él la compuso, pero instrumentada por Eduardo Hernández Moncada. En *El juicio final*, toda la instrumentación es original de Revueltas, solamente ampliada para gran orquesta por mí. Lo único que hice en este cuadro fue escoger las secuencias musicales de *Pancho Villa* y *Los de abajo* y colocarlas en un mosaico hecho a mi criterio, quitando casi todos los temas de la película, y sobre montar ese mosaico con los motivos y temas de *La Coronela*".

A mí me pareció muy lógico este arreglo de Limantour; pero antes de aceptar a la segunda *Coronela* me propuse revisar el manuscrito original de Revueltas que todavía no le devolvía Pepe a su custode Rosaura. Lo cotejé nota por nota con la partitura orquestada por Hernández Moncada por lo referente a los tres primeros episodios; pero también confronté el cuarto con los manuscritos originales de *Allí viene Pancho Villa* y *Los de abajo*. Pues bien: Hernández Moncada respetó cada nota del compositor. Solamente había un pequeño puente tomado del mismo material, que era la repetición de uno de los temas, para enlazarlo con naturalidad a las secuencias posteriores.

Después, sin puente alguno, Limantour saltó a la música de *Pancho Villa* para confeccionar el último episodio de *La Coronela* que no alcanzó a escribir su autor. Los montajes necesarios (como ocurre siempre que se arregla música de películas para concierto), deben buscarse ahí y no en los tres primeros episodios que, como dijimos, fueron respetados nota por nota. En el último, los montajes son breves e indispensables, pero provienen del mismo material de la partitura original, de cuya orquestación solamente realizó Limantour algunos doblamientos para su expansión sonora, puesto que estaba destinada a gran orquesta, pero *nada* puso "de sus pistolas". Era música de Revueltas, instrumentada por Revueltas.

Nadie que haya escuchado varias veces los ensayos, la ejecución y la grabación de esta segunda *Coronela* puede notar quiebres, ni faltas de cohesión. Esta segunda versión se

---

---

caracteriza, justamente, por su completa unidad y por su respeto al estilo de Revueltas.

Otto Mayer-Serra puso en labios de Blas Galindo estas palabras: "Por muy lograda que sea la confección de esa partitura, queda un hecho irrefutable: la obra que interpretó Limantour en el séptimo programa de la OSN no es de Revueltas".

Y, ¿qué se diría, entonces, del cuarto episodio de la primera *Coronela* que el propio Blas Galindo compuso basándose, es verdad, en el estilo de Revueltas y que Candelario Huízar orquestó así como el resto de la obra?

Por otra parte, ¿se dijo algo semejante cuando el gran Kleiber confeccionó la música concertante de *Redes*? Comparando la versión de Kleiber con la original que Revueltas arregló para una orquesta más pequeña (y que, por cierto, la dirigió él mismo en España), se encontraron varias discrepancias.

Y, ¿no arregló Ernesto Halffter *La Atlántida* de su maestro Manuel de Falla? El hecho de que haya escrito con tinta roja lo que puso de su propia cosecha, en nada afecta los hechos reales. Un alumno de Bartok terminó "de sus pistolas" el *Cienciento para viola* de su maestro y los violinistas se deleitan con la obra, independientemente de la confección final.

Lo importante es que quien hace las adaptaciones tenga autoridad para ello, por haberse adentrado en el estilo del compositor, en su carácter, en su idiosincrasia, etcétera. Nadie objeta el último episodio de Blas Galindo, pero él tampoco debería haber objetado el de Limantour, que era más música de Revueltas que

la suya propia. Limantour se pasó varios años buscando manuscritos, revisándolos al encontrarlos, y los estudió con el entusiasmo que provoca la afinidad de sensibilidades. De haber incurrido en algún error al confeccionar el cuarto episodio de *La Coronela* estrenada por él, no le sería más imputable que a los compositores mencionados anteriormente. Limantour respetó el carácter de Revueltas y conservó su estilo tanto como le fue posible.

He aquí un pequeño ejemplo tomado del segundo episodio de *La Coronela* en cuestión. De la partitura orquestada por Hernández Moncada sólo se reproducen los instrumentos que participan en estos siete compases. Podemos asegurar que el total de los tres primeros episodios están instrumentados con igual ecuanimidad. El resto es instrumentación original de Revueltas.

Entre los críticos adversos a esta segunda versión de *La Coronela* estaban, además de Mayer-Serra, Salomón Kahan y Miguel Bueno. Los tres la refutaron, pero en lo único que coincidieron con Salomón Kahan es en que *La Coronela* "no es la obra maestra de Revueltas sino, al contrario, una de las menos significativas dentro de su producción general". El entusiasmo de Limantour le llevó a exagerar desmedidamente el árduo trabajo que le costó reconstruir la partitura por medio de apuntes de piano. Sólo quise probar que la versión de Limantour tenía más música original de Revueltas que la primera versión —una obra inspirada en Revueltas, pero no estrictamente de su cosecha. Lástima que siga extraviada la

primera partitura de Huizar, que me encantaría cotejar nota por nota con la de Hernández Moncada en sus tres primeros episodios, ya que el cuarto era, en realidad, música de Blas Galindo, que probó su brillantez y atractivos.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page contains a score for an orchestra and voice, with parts for Oboe, Clarinet, Bassoon, Flute, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Contrabass. The tempo is marked 'Lento'. The bottom page features a vocal line for 'Canta de los Deheredados' with the tempo 'Lento' and a key signature of one flat.

Fragmento del segundo episodio de la "La Coronela"

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## LA MUSICOLOGIA Y LA CRITICA MUSICAL COMO MEDIO DE ENLACE ENTRE LOS CRITICOS DE LA AMERICA LATINA

Esperanza Pulido

*Ponencia presentada en el Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos, celebrado en Caracas, Venezuela, del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1983.*

“Desearía decir en esta ponencia algo que pudiera ser factible para la unión de los críticos musicales de la América Latina en campos de la crítica musical del futuro próximo, o un tanto remoto. Habrá entre los estimables colegas sugerencias prácticas para lo más inmediato.

Me atrevería a afirmar que la crítica musical renació en el siglo XVI con Glarianus, en una época cuando faltaban aún tres siglos para que se acuñara el término *musicología* y no se les denominaba aún *críticos musicales* a quienes objetaban o aprobaban procedimientos antiguos o “modernos” de música y músicos; pero se afirma también que Isidoro de Madrid y aun Pitágoras fueron los primeros musicólogos de la historia.

Como ilustre sabio del Renacimiento, Glareanus recibió la chispa de Platón y Aristóteles, y también del latino Boecio. Sin embargo, para los tiempos modernos fue pionero en la crítica de prácticas musicales austeras que deberían ser abolidas; basó su sabiduría musical en la comprobación práctica de sus teorías por medio de estudios profundos y le importó poco que sus canciones fuesen plagiadas en Alemania, aunque criticara a los plagiarios por copiarlo incorrectamente.

Tengo para mí que la enseñanza suprema del humanista suizo Henricus Loritis Glareanus (nacido en Mollis, cantón de Glarus, en 1488) consistió en la obligación que tenía cualquier persona de abstenerse de criticar cualquier asunto musical antes de haber adquirido los conocimientos científicos para ello. “Todo iletrado —dijo en su *Isagoge*— debe ser conside-

rado antimusical”. Por tal motivo, recomendaba combinar el arte con un interés científico, basado en la cultura. El interesante tiempo que le tocó vivir era para él de la mayor importancia posible, puesto que le permitía juzgar las obras de sus antepasados y proyectar hacia el futuro lo que de bueno hallaba en ellas, después de tamizarles sus impurezas. Naturalmente, quien se ponía el saco consideraba sus lucubraciones como insultos.

Al usar términos novedosos, indispensables para la práctica de procedimientos musicales noveles, el autor del famoso *Dodecachordion* pedía indulgencia. Esto, junto a su indiferencia ante sus plagiarios, debería constituir un gran estímulo para los compositores y musicólogos de nuestros días. ¡Qué modernos y edificantes suelen parecer algunos músicos de la antigüedad!

Pero, ¿qué tendrá que ver todo esto con la tesis propuesta en el título de esta ponencia? Me parece que no es poco. Precisamente por la escasez de gente verdaderamente preparada en la materia, los musicólogos latinoamericanos que forman parte de un conglomerado internacional destinado a coadyuvar en gran medida a la evolución de la música en nuestros países, deben contribuir al incremento de su número, mediante el ejemplo de antepasados gloriosos cuya sombra se formaron. Repasemos un poco las condiciones actuales de la musicología en ámbitos del mundo civilizado.

En el siglo pasado surgió una nueva categoría de músico: el investigador científico que con el tiempo se convertiría en musicólogo o crítico

---

---

musical como imprescindible apéndice de aquella rama.

Así, la crítica musicológica comenzó a adquirir gran complejidad, por la sencilla razón de moverse en terrenos subjetivos. Tratándose de la etnomusicología, por ejemplo, mientras más antiguo, rarificado e incierto era el documento investigado, tanto mayor riesgo crítico debía de entrar en juego respecto a la información que le sirviera de base y aun sobre las propias deducciones del investigador. Las normas que controlan a la crítica musical obligan al investigador a poner en tela de juicio cualquier deducción no justificada y a sustituirla por argumentos de mayor solidez.

Estas son conclusiones expuestas por Machabey, el más grande de los musicólogos y críticos franceses, según mi modesto saber. Quizá sin proponérselo, este famoso erudito hace crítica, casi ininterrumpidamente, en su obra *La musicología*. El musicólogo —afirma— debe tener la prudencia de dudar de su propio entusiasmo. De no hacerlo así, su ceguera puede producirle la creencia de haber descubierto “algo desconocido”, o una “obra maestra”, o alguna “solución novedosa”.

Pienso que así es la crítica musical; o mejor dicho, la historia de la crítica musical: crítica de críticos, a veces almacén de confusiones y siempre criadero de especialistas para esclarecerlas. Y no debemos olvidar que la hipercritica puede llegar a ser no menos peligrosa que la crítica superficial.

Puesto que quien critica ejercita una operación mental que permite separar o unir un sujeto

al negar o afirmar un predicado, la crítica musical positiva sería, pues, una afirmación de lo ya juzgado, mientras que la negativa obligaría a una investigación exhaustiva de los puntos de vista relativos a lo que está en tela de juicio. Esto último se aplica con mayor rigor a la investigación de la música antigua, por la rarificación de los viejos documentos. Entonces suele recurrirse al peligroso proceso de la hipótesis, como sucedió, por ejemplo, en el caso de la notación musical sumeria, respecto a la cual los descubrimientos del famoso Curt Sachs fueron rebatidos; pero refutar a un especialista calificado tiene sus riesgos, sobre todo si el contrincante posee una formación científica menos avanzada.

Existe, no obstante, otra clase de crítica musical carente de fiscalizaciones extremas. Pienso ahora en el musicógrafo del periodismo en diarios y revistas. ¡Cómo fuera deseable verlo surgir de la musicología! En el principio se improvisaba. Ahora ya no es tan fácil cuando se trata de periódicos y revistas musicales selectos, lo cual es evidente en los países con una vida concertística muy activa e importante: Alemania, los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, la URSS y sus satélites, España, algunos de los países latinoamericanos. En algunas de estas entidades la crítica periodística no tuvo antecedentes tan deplorables como los que se experimentaron en casi todo el Continente Americano (los Estados Unidos inclusive). En Inglaterra tampoco andaban las cosas muy satisfactoriamente: Bernard Shaw se lamentaba de los directores de periódicos por preferir

---

como críticos musicales a aquellos que poseyeran un buen estilo literario, aunque no fueran músicos. Hojeando en la Hemeroteca de México los periódicos del siglo pasado y una buena parte de los del presente, es fácil descubrir el triste e inútil papel del cronista convertido en juez salomónico de la música y los músicos. Una evidente falta de criterio, producto de la carencia de conocimientos musicales, permeaba la mayoría de las crónicas y seudocríticas de aquellos tiempos.

En la Europa culta del siglo XIX, el Romanticismo auspició un buen número de críticos musicales entre los más famosos compositores, críticos en verdad peculiares. Con haber sido uno de los más constantes, de Berlioz dijo un crítico de críticos: "Pluma acerada oreja de espía, diente feroz". En 1859 el gran compositor francés publicó, reunidas, sus crónicas vengativas y sus "farsas" escritas en momentos de mal humor, pero también sus alabanzas entusiastas cuando escuchaba música bien ejecutada.

Schumann fundó la revista *Neue Zeitschrift für Musik* que aún circula, editada ahora por la casa Schott de Maguncia, y que va cumpliendo ya sus 144 años de vida, entre interrupciones más o menos largas. (En *Heterofonía* la recibimos en intercambio con mucho placer.) Florestán y Eusebius eran no sólo un Robert Schumann unitario, sino varios agregados que formaban el cuerpo de críticos musicales de la revista.

Pero Florestán y Eusebius nunca fueron tan mordaces como Monsieur Croche Antidilet-

tante, pseudónimo con el que Debussy entraba al ataque en la *Revista blanca*. En Inglaterra se publicó una tercera parte de tales escritos, bajo el subtítulo de *Monsieur Croche, el diletante avasallador*. El caso de Eric Satie era diferente, porque él no tomaba la vida en serio (al menos en apariencia).

Entre los compositores notables de los últimos tiempos que escribieron libros y artículos en los que las objeciones críticas abundan, Stravinski, Carlos Chávez y John Cage son los más notables. John Cage ha producido frecuentemente sus trabajos en ámbitos de lo esotérico.

En México, ninguno de los compositores de la última generación ha ejercido la crítica musical, ni ha escrito libros. Mario Lavista fundó el año pasado la revista musical *Pauta*, aunque casi nunca se le ha leído en ella. En cambio, Stravinski y Chávez se improvisaban musicólogos cuando escribían críticas de cualquier naturaleza, porque ambos poseían una cultura musical acendrada, avalada por la ilustración humanística que revelaron poseer en las cátedras transitorias de Poética Musical, inventadas por la Universidad de Harvard.

No es, sin embargo, la crítica musical periodística, ni los compositores a guisa de críticos, el núcleo de esta ponencia. Me he referido a ellos, como de paso, para reforzar criterios y unificar opiniones que propicien el establecimiento de licenciaturas y doctorados de crítica musical, siquiera en una o dos de las universidades latinoamericanas —ora sea en Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela, Perú, Méxi-

co, etc.—, en cualquier universidad que cuente con una facultad de música. Supe que hace unos tres o cuatro años se había instituido por primera vez esta carrera en alguna universidad norteamericana, y fui informada de que la Universidad Católica de Buenos Aires la tiene en su programa. En 1980 solicité y obtuve anuencia para establecer en la Sección de Musicología del Conservatorio Nacional de Música de México una cátedra de Historia de la Crítica Musical, aunque fuese sólo por vía de experimento; pero tratándose de una materia de posgrado me fue imposible reunir el quorum estudiantil necesario y adecuado, y al terminar el segundo año de experimentos tuve que desistir de mi empeño. Afortunadamente mis archivos se enriquecieron con algunos centenares de fichas provechosas. Estoy segura, no obstante, que esta carrera podría tener numerosos adeptos, una vez que varias facultades universitarias de música la patrocinaran debidamente, porque se trata, después de todo, de algo fascinante y en extremo atractivo.

¿Cómo podría esto propiciar una unión entre los críticos de la América Latina? Pues nivelando su saber y sus métodos de trabajo, hasta ponerlos a una altura pareja que incitara la intercomunicación. Se me argüirá, quizá, que ya hubo un intento fracasado de unión entre los críticos de nuestro continente: para la fundación, hace diez años, de la Asociación Panamericana de Críticos de Música, fuimos invitados a Washington un buen número de críticos de todo el continente americano. Se fundó el organismo en medio de un entusiasmo

inmenso. Sin embargo, una vez regresados todos a nuestros países la Asociación fue cayendo poco a poco en el olvido. Ni los esfuerzos de su promotor, el entonces crítico musical del *Washington Star*,\* ni los de sus colaboradores latinoamericanos Enzo Valenti Ferro, exdirector del Teatro Colón y del periódico *Buenos Aires musical*—de feliz memoria— y de los críticos Wahington Roldán, del Uruguay, y Federico Heinlein, de Chile, bastaron para mantener viva la llama. Por aquel entonces nos informó Irving Lowens acerca de unos cursos de crítica musical para jóvenes, que, avalados por él mismo como maestro, tuvieron resonancia; pero no volvimos a saber nada sobre este asunto. En años posteriores, con las crisis sufridas por varios de nuestros países, entre los cuales México la está pasando en estos momentos muy severa, ¿qué podíamos hacer nosotros para evitar el desplome total de aquella asociación de críticos?

Es más difícil, empero, que una universidad secular, o suficientemente antigua, muera o deje de existir largamente. Y me parece que sería factible que algunas de tales universidades pudieran ofrecer unos dos años de becas a un bachiller o bachilera de música de cada uno de tres o más países de la América Latina.

Si estoy equivocada ruego a ustedes indicármelo, para tratar de buscar otra proposición. No es posible que los músicos latinoamericana-

\* Al corregir esta galera recibí la infausta nueva del fallecimiento del distinguido musicólogo, crítico y amigo Irving Lowens

---

---

nos continuemos empeñados en alimentar esa falta de gregarismo que nos caracteriza y que, de persistir, acabaría por destruirnos o afectar en alguna forma nuestras identidades nacionales. Todos somos conscientes de que cada uno de los países de nuestra América

Ibérica posee sus condiciones particulares muy peculiares, pero a los de la parte hispana nos aglutina, al menos, algo precioso: el idioma español. Y, ¿por qué no pudiera también entrar en el juego de la musicología? Decir globalmente "la Música", me parecería inadecuado..."

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## CRONICA

### LIBROS

Parker, Robert L. *Carlos Chávez, México's Modern-Day Orpheus*. Boston, Massachusetts: Twayne Publishers, 1983. 166 pp.

A pesar de la baráunda *ad infinitum* de ensayos, críticas y heterogénea bibliografía circulante en torno a los no menos exiguos rasgos carismáticos de la personalidad del compositor mexicano, la música y la musicología de su propio país se beneficiaban con creces, con las precisas y muy decantadas observaciones de Robert Parker. Del mismo modo se hace pertinente señalar la capital importancia de este libro, en el sentido de apertura a una realidad actualizada y vigorosa dentro de las coordenadas históricas y compositivas de la música de México.

Es imprescindible al referirnos a este libro, mencionar a su antecesor en este rubro: el del argentino Roberto García Morillo, a quien pudiéramos llamar "primer compilador y redactor oficial del chavismo". Su libro editado por primera vez en la colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica en 1960, pese a que la "Nota preliminar" del mismo se halla fechada en Buenos Aires en 1957, lleva el ampuloso rótulo de *Carlos Chávez, vida y obra*. Dicho autor buscó extraer y subrayar las peculiaridades eximias de este *homo faber* de la música. Hemos dicho "oficial", puesto que fue el propio Chávez quien facilitó a García Morillo el abultado y "seleccionado" material con el cual se estructuró la obra.

También es interesante el hecho de que hayan sido, casual o coincidentemente, dos extranjeros quienes se preocuparon vivamente del músico mexicano. Quizá, esta sustanciosa e interminablemente controvertida personalidad de la música latinoamericana, haya sido

singular por sus, además, características extramusicales.

Parker despertó su interés por Chávez muy tempranamente, al escribir su tesis para la maestría en Teoría Musical en 1956 que versaba sobre un estudio analítico de sus tres primeras sinfonías. El autor es originario de Nuevo México e inició sus primeros estudios en Albuquerque, Ratón y El Paso, Texas. Posee un doctorado de la Universidad de Texas y es actualmente asistente del decano de la Escuela de Música y profesor de la Universidad de Miami.

*Carlos Chávez, Orfeo de hoy en el México moderno*, tal sería el título de su libro en español, el cual se debe a que "al igual que Orfeo, el legendario músico cuyo tañer de lira hizo danzar a los árboles y aquietar los ríos, Chávez logró cosas extraordinarias en su música y en el quehacer musical de México".

Para elaborar su libro, Parker recurre al procedimiento de análisis estético-musical, mediante una serie de cincuenta y cuatro ejemplos musicales que ocupan la porción central del libro: del capítulo 2 al 7.

El autor maneja holgada y exhaustivamente dicha técnica, auxiliado además, por una magnífica —y rara— cualidad de síntesis del lenguaje, que permite al lector y/o estudioso aproximarse firme y percatadamente al objeto u objetivo sonoro. Además de ello, Parker se valió del contacto *vis á vis* con infinidad de entrevistados cuyos testimonios lo condujeron a fuentes de primera mano; centrándose principalmente en la colaboración de Anita Chá-

---

---

vez, hija del compositor, quien proveyó al autor de fidedigna información biográfica y suministro de materiales historiográficos y partituras.

En cuanto al contenido temático de éste, diremos que consta de ocho capítulos, los cuales se desglosan de la siguiente forma: (1) Biografía; (2) Obras solistas; (3) Música de cámara; (4) Música para voz solista y coro a cappella; (5) Sinfonías y conciertos; (6) Últimas obras orquestales; (7) Obras dramáticas; (8) Sumario y conclusión. Además de éstos, completan el *corpus* de este volumen: Síntesis

curricular del autor, Prefacio, Cronología, Notas y referencias, Catálogo musical, Discografía, Bibliografía seleccionada e *Index*.

Según nos advierte el autor en el Prefacio "el propósito principal será el de servir, si ello conduce, a presentar la música de este artista mexicano único, a todos aquellos que no están familiarizados con ésta, o bien, brindar un poco de nueva información y recreación, a aquéllos que están al tanto de su obra". Consideramos que todo ello se logra aquí con sobrada eficiencia.

Clara Meierovich

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## REVISTA DE REVISTAS

*Latin American Music Review*. Volumen 4: No. 1: primavera-verano de 1983. University of Texas Press. Este número, el último que hemos recibido, contiene tan heterogéneos como interesantes trabajos. Cuatro artículos de fondo ofician de sólida médula a esta revista que finca primordialmente su mira en temas diversos de la etnomusicología.

En primer término el de John Schechter: "Corona y baile: La música en el velorio de angelito de Ecuador y la América del Sur hispánica; pasado y presente". Le continúa Thomas Turino: "El charango y la Sirena: música, magia, y el poder del amor". El tercer artículo pertenece a Esperanza Pulido: "Las mujeres mexicanas en la música". Este trabajo fue presentado en el Congreso de la Mujer en la Música, auspiciado por la Universidad de California, en Los Angeles, realizado el año pasado. Traducido al español, ha sido publicado ya en el número 78 de *Heterofonía*. El cuarto artículo corresponde a marina Roseman y la traducción literal de su trabajo sería: ++La Villa de New Rican: artistas en el control del quehacer mecánico de la imagen".

En la sección dedicada a reseñas, encontramos dos libros que son aquí exahustivamente analizados: *The New World* de Leónie Rosentiel por Juan Orrego-Salas y *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)* de Zoila Lapique Becali; revisión a cargo de Lester Brothers. Asimismo, Gilbert Chase se refiere al *Homage to Alberto Ginastera*, grabación en vivo realizada en el Kennedy Center de Washington. Las notas que acompa-

ñan los dos discos pertenecen a Malena Kuss. El director de la revista, el doctor Gerard Béhague se refiere al *Album Conmemorativo* dedicado a José Mauricio (1830-1980), que consta de dos discos y fue patrocinado por FUNARTE (Fundación Nacional de Arte). Aparecen también en esta publicación, comunicados y anuncios referidos a la música y la actividad musicológica y etnomusicológica. El total de páginas del presente número es de 181.



*Revista Musical de Venezuela*. El último número recibido de esta revista es realmente un libro de 255 páginas que abarcan los meses de mayo a diciembre del año pasado. En el editorial se nos informa que la joven Sociedad Latinoamericana de Investigaciones Musicales le propuso a la revista en cuestión convertirse en órgano oficial suyo, oferta aceptada por su significado intrínseco, esto es, la simpatía e interés internacionales por el movimiento musical venezolano. Seguramente que la RMV se pondrá así, muy pronto, al día.

El material de este número doble (7-8) es variado e interesante. Miguel Castillo Didier y Giovanni D'Amico Ujchich tratan el tema de algunos órganos de los Andes venezolanos. El añorado amigo Eduardo Lira Espejo rememora a Teresa Carreño, la afamadísima pianista venezolana de mediados del siglo pasado, fa-

---

---

llecida en 1917. Antonio Mendoza Wolke evoca "El órgano y su música después de Bach". Mabel Mambretti escribe con enorme entusiasmo acerca de Iannis Xenakis, a quien considera el máximo exponente de la música de nuestro siglo. Y entre los artículos de fondo, Carlos Seoane Urioste entrega la segunda parte de su trabajo sobre "La música de Zipoli y otras obras musicales". La RMV inicia en esta entrega una nueva sección dedicada a "Hemerografía venezolana" que esta vez le dedica una investigación sobre Eduardo Richter (1874-1877) en la persona de Mario Milanza Guzmán.



*Pauta.* Tenemos a la vista los números 6 y 7. El primero se antoja uno de los más interesantes hasta la fecha, en virtud de una gran variedad de contenido. Nos emocionó un artículo sobre Debussy escrito por Juan Vicente Melo en 1964. El sabio doctor Jesús C. Romero produjo "El Camino de Bach en México". La entrevista que Mario Lavista y Leonora Saavedra le hicieron a Eduardo Mata contiene valor biográfico del joven director y compositor mexicano, en quien el atractivo de la "recreación" dominó al de la creación primordial.

(Esto pudo haberle acontecido a Carlos Chávez, pero no fue así.)

El número 7 está dedicado en su totalidad a Richard Wagner (1883-1983), Centenario de la muerte del gran compositor germano. *Pauta* ofreció con buen tino traducciones de artículos de escritores, musicólogos y periodistas, poetas y filósofos. Entre los primeros había cosas nada menos que de Proust, Carpentier, Huysmans, Mallarmé, de Nerval, Thomas Mann. De los poetas, Baudelaire y Verlaine. De los musicólogos, Adolfo Salazar y Leonora Saavedra. De los filósofos Nietzsche y Antonio Caso. De los compositores, Hugo Wolf, Giuseppe Verdi y Pierre Boulez. Y de la bailarina Isadora Duncan.



*Música.* El último número recibido de la revista rumana es de abril del año en curso. La sección en francés ofrece "La poliheterofonía de Enesco", analizada por Tiberiu Olah en forma muy práctica, por medio de ejemplos musicales del gran compositor rumano. Trátase, en verdad, de una heterofonía *sui generis* que el analista divide en tres capas y etapas ingeniosamente concebidas. Vale la pena estudiar a fondo esta poliheterofonía de Enesco "tan personal e identificada con su autor" (de acuerdo con Pierre Boulez que así lo expresa).

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS

**FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA.** Como cada año, desde hace diez, Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro organizaron las jornadas de música de nuestros días. Los diez conciertos de esta serie fueron iniciados a fines de agosto y continuaron en septiembre y octubre. Patrocinado por el INBA, la UAM, la SACEM, la señora Amparo Espinoza Rugarcía, el señor Carlos Prieto y el Ballet Folklórico de México (por España el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Embajada en México), este festival ofreció un conjunto de 54 obras de 49 compositores (25 mexicanos y 24 españoles).

**TRICENTENARIO DE RAMEAU.** (1683-1764). Casi pasó desapercibido en México el tricentenario del nacimiento del más firme pilar de la música francesa de su tiempo. A Rameau se le atribuyen las leyes de la inversión de los acordes. Escribió un método para formular nuevas resoluciones, pero hubo de modificarlo al percibir sus errores. Poco después produjo un *Tratado de armonía* que pronto adquirió fama y un gran renombre para su autor, quien fue colmado de honores.

**IX FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO.** En vista de la decantada crisis económica de México, el festival cervantino de este año sufrió cambios fundamentales al convertirse en "nacional" en la mayor parte de sus manifestaciones. Fue inaugurado con la *Can-*

*tata a Hidalgo* de Rafael Elizondo quien, por cierto, se lamentó de no haber recibido el crédito principal (su nombre apareció en cuarto lugar). Carlos Jiménez Mabarak, cuya *La Güera Rodríguez* fue montada, también ha lamentado el nuevo montaje de su ópera, por haber sido cambiadas "muchas cosas de La Güera original", como convertir el primer acto en un "fondo musical para que un coro de saltimbanquis adquiriera una importancia excesiva y el personaje principal... se quede en segundo plano". Pero no todo le pareció mal al compositor y alabó la dirección musical de José Guadalupe Flores, quien "se sabe mejor que yo —dijo—, la música de La Güera y los coros y los cantantes actuaron con muchas ganas". Jorge Federico Osorio fue el único pianista mexicano invitado y así "los demás" lo lamentan. Solamente las orquestas sinfónicas mexicanas tomaron parte en el evento, constituido por cosa de ochenta espectáculos en los que participaron unos 27 países con actos musicales y dramáticos. No faltaron exposiciones de obras plásticas, ni conferencias sobre diversos temas de interés. En suma, quienes asistieron, entre los periodistas, enviaron entusiastas reportajes a sus periódicos.

**LA BIBLIOTECA DE JERONIMO BAQUEIRO AL CENIDIM.** Como la autora de estas notas fue testigo solicitado por Jerónimo Baqueiro Foster para la donación, por testamento, de su valiosa biblioteca (aunque ignora si más tarde el colega renovária su testamento),



NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIA

sabe, por lo pronto, que Baqueiro Fóster la había donado a su país, por mediación de Eloisa Ruiz Carvalho, con quien contrajo nupcias por aquel entonces (siendo también testigo la autora). Por tanto, como Eloisa murió bastantes años después de su esposo, ella, como heredera universal de los bienes de él, tuvo perfecto derecho de donar la biblioteca de su marido al organismo oficial mexicano que

mejor le pareciera. El Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez recibió, pues, tan preciado obsequio de parte de los deudos de Eloisa, quien fuera coordinadora de la sección de etnomusicología durante algún tiempo. El CENIDIM ha puesto tan preciado donativo al servicio de los músicos mexicanos y extranjeros que lo solicite. E. P.

NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIAS NOTICIA

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## EL CONSERVATORIO

### RELACION DE LAS PRINCIPALES ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

DURANTE LOS MESES DE SEPTIEMBRE, OCTUBRE, NOVIEMBRE Y DICIEMBRE

26 de septiembre 1983. Examen público del 7o. año de piano, 2a. prueba, para obtener el diploma de pianista ejecutante que presentó el alumno Roberto Pacheco Becerra discípulo del maestro Leopoldo González Blanco.

28 de septiembre de 1983. Concierto de Gala por inauguración de cursos. Grupo de Percusionistas dirigido por el maestro Javier Sánchez, Banda Sinfónica dirigida por el maestro Salvador Márquez, Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Jorge Deleze. Invitados de honor: Lic. Jaime Labastida Ochoa, maestros Rodolfo Halffter, Uberto Zanolli y Sergio Cárdenas.

28 de septiembre de 1983. Examen público del 10o. año de piano presentado por el alumno Gilberto Gamboa Chabban, discípulo del maestro Carlos Vázquez.

4 de octubre de 1983. Examen público del 10o. año de flauta para obtener el título de flautista concertista que presentó el alumno Julio Rosales González, discípulo del maestro Gildardo Mojica, aprobado con mención honorífica.

19 de octubre de 1983. Examen público del 10o. año de piano que presentó la alumna Magnolia Orea Coria, discípula de la maestra Areli Ricalde.

26 de octubre de 1983. Examen público, 2a. prueba del 7o. año para obtener el diploma de ejecutante de piano que presentó el alumno Carlos Alberto Muciño, discípulo del maestro José Luis Alcaraz, aprobado con mención honorífica.

27 de octubre de 1983. Actuación de la

Orquesta de Cámara en la Feria de Tlaxcala, director: maestro Icilio Bredo Buggio.

28 de octubre de 1983. Concierto del alumno Alejandro Barrañón, discípulo de la maestra Aurora Serratos, en el Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias.

4 de noviembre de 1983. Examen público, 2a. prueba, para obtener el diploma de ejecutante de piano que presentó el alumno Mauricio Nader Schekaiban, discípulo del maestro Héctor Rojas.

6 de noviembre de 1983. Coro del Conservatorio Nacional de Música en el Castillo de Chapultepec, director: maestro Alberto Alva Rodríguez.

10 de noviembre de 1983. Concierto presentado por el pianista José Kahan en el auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música.

11 de noviembre de 1983. Recital examen como 2a. prueba del 7o. año para obtener el diploma de pianista ejecutante que presentó el alumno Miguel Ángel Rodríguez Benítez, discípulo del maestro José Ordóñez.

13 de noviembre de 1983. Actuación en el Alcazar del Castillo de Chapultepec del Grupo de Percusionistas, dirigido por el maestro Homero Valle Pérez.

15 de noviembre de 1983. Ciclo de conferencias de análisis musical a cargo del maestro Rodolfo Halffter.

16 de noviembre de 1983. Concierto de coro y orquesta del Conservatorio Nacional de Música, solista maestra Rosa María Delsordo Oropeza; director de coro: maestro

---

---

Alberto Alva Rodríguez, director de orquesta; maestro Jorge Deleze, invitados de honor maestro Blas Galindo, maestra Gloria Carmona.

18 de noviembre de 1983. Audición en el Colegio de Bachilleres a cargo de los grupos instrumentales de la clase del maestro Eduardo Díaz Muñoz.

20 de noviembre de 1983. Orquesta de Cámara, dirigida por el maestro Icilio Bredo Buggio en el Castillo de Chapultepec.

27 de noviembre de 1983. Banda Sinfónica, dirigida por el maestro Salvador Márquez en el Castillo de Chapultepec.

29 de noviembre de 1983. Recital examen, 2a. prueba, para obtener el diploma de ejecutante de viloncello que presentó el alumno José Luis Gálvez Mariscal, discípulo de la maestra Kamysheva Zoia.

11 de noviembre de 1983. Coro del Conservatorio en la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl con la OFUNAM, Cantata Alexander Nevsky.

2 de diciembre de 1983. Coro del Conservatorio Nacional de Música con la Orquesta Sinfónica Nacional, estreno de la *Cantata a Bolívar* de Carlos Jiménez Mabarak y *Cantata a Juárez* de Manuel Enriquez, Sala de Espectáculos, Palacio de Bellas Artes.

5 de diciembre de 1983. Examen público del 7o. año 2a. prueba, para obtener el diploma de ejecutante de trombón que presentó el alumno Gabriel Pérez Cruz, discípulo del maestro Julio Briseño.

7 de diciembre de 1983. Concierto del

cuarteto Latinoamericano, 3er. lugar en el Concurso Internacional de Hannover, Alemania. Formado por los maestros Jorge Risi, Arón Bitrán Goren, Javier Montiel Llaguno y Alvaro Bitrán Goren.

7 de diciembre de 1983. Actuación del Grupo de Percusiones, dirigido por el maestro Homero Valle Pérez, en la Escuela Médico Militar.

7 de diciembre de 1983. Concierto de los alumnos Julio Rosales y Alejandro Barrañón en la Sala Manuel M. Ponce.

10 de diciembre de 1983. Concierto del Coro de Niños del Conservatorio Nacional de Música. Directora: maestra Alberta Castellazzi.

11 de diciembre de 1983. Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música. Director: maestro Jorge Deleze. Concierto en el Alcázar del Castillo de Chapultepec.

## CUADRO DE HONOR

Alumnos que obtuvieron los primeros lugares en el concurso de becas del Conservatorio Nacional de Música 1983-1984:

### Teclados

- 1o. María del Socorro Rosales González
- 2o. José A. Arredondo Garza
- 3o. Arturo Uruchurto Chavarín

### Cuerdas

- 1o. Ildefonso Cedillo Blanco
- 2o. Martha Alicia Olvera Klessa
- 3o. Mikyong Suh Ahn

HETEROGONIA  
HETEROGONIA  
HETEROGONIA

---

---

**Arpa y guitarra**

- 1o. Herbert A. Vázquez Sandrín
- 2o. Eleazar Lozano Domínguez
- 3o. Andrea Puente García

**Aliento madera**

- 1o. María Elena Guevara Castro
- 2o. Onésimo Beltrán Abrego
- 3o. Claudio Agea Bocanegra

**Aliento metal**

- 1o. Emilio Franco Reyes
- 2o. José A. Núñez Monroy
- 3o. Rubén Hernández Martínez

**Percusión**

- 1o. Juan Carlos del Aguila Cortés
- 2o. Daniel Chavolla de la Cabada
- 3o. Juan Mercado Rangel

**Canto**

- 1o. Lucía Gómez Santana
- 2o. Araceli Ramírez Moreno
- 3o. Norma Eternod Aguilar

**Dirección de orquesta y coral**

- 1o. Gabriela Díaz Alatríste
- 2o. Javier Díaz Juárez
- 3o. Luis Luna Guarneros

**Maestros de enseñanza musical escolar**

- 1o. Julián Rivera Rojas
- 2o. Juan López Cruz
- 3o. Gabriela de la Hoz Arévalo

**Ayudantías**

- 1o. Roberto Medrano Escobar
- 2o. Carlos Parcero Muciño
- 3o. Gilberto Múzquiz R.

**Composición**

- 1o. Gerardo Durán del Valle
- 2o. Juan Fernando Durán González
- 3o. Jorge Ritter Navarro

Se ha llevado a cabo la elección de los representantes de las academias como primer paso para la integración del Consejo Técnico Pedagógico. Habiendo sido nominados los siguientes catedráticos:

**Cuerdas frotadas**

Mtro. Leopoldo Téllez López

**Alientos madera**

Mtro. Rubén Islas Bravo

**Alientos metal**

Mtro. Julio Briseño Chávez

**Percusiones**

Mtro. Homero Valle Pérez

**Teclados**

Mtra. Rosa María Delsordo Oropeza

**Canto**

Mtro. Charles Laila Peters

**Cuerdas punteadas**

Mtro. Guillermo Flores Méndez

---

---

**Dirección y composición**

Mtro. Jorge Deleze Madrigal

**Práctica de conjuntos**

Mtro. Icilio Bredo Buggio

**Mat. complementación cultural**

Mtro. Juvencio López Vázquez

**Solfeo**

Mtra. Alberta Castellazzi García

**Investigación**

Mtro. Juan José Escorza Carranza

**Pedagogía**

Mtro. Juan José Vera Hernández

# HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

## DIGEST

Robert Stevenson, *Peru in International Encyclopedias*. - In this article Dr. Stevenson complains about so much indifference from all the international encyclopedias of the past regarding Peruvian pre-Columbian and Colonial music. He accounts for the huge amount of credits this continent owes to the land of the Incas from the 16th century to our days. In the 20th century one of the most outstanding dictionaries — the *Oxford* — devoted very meager articles to Peruvian important composers. Even in its 10th English edition, the *Oxford* allows long articles to Argentina and other Latin American countries, but Peru gets only a few mentions, mostly wrong. In 1667, when the Count of Lemos was named viceroy of Peru, he took along 113 members for his entourage. Among them was Ruiz de Ribayaz, who in time was to become a very able musician and to write a very important book called *Luz y norte* (Light and Guide) with enlightening rules for harp and guitar playing. This text, being of difficult reading, no editor wanted to publish it, but money talks and with a good amount of it in his hands, Ruiz de Ribayaz had his work published. His contemporaries appreciated very much so valuable a text. In 1947 Otto Mayer-Serra published in Mexico the best encyclopedia of Latin-American music: *Música y músicos de Latinoamérica* contains the best list of Peruvian composers; but even Mayer-Serra always regretted very much not having enlarged that list. Dr. Stevenson announces the eminent apparition of Grove's last edition (soon after it flooded the libraries. [Editors]). But he also complains of those composers who wanting to get credits in international encyclopedias don't furnish the musicologist with a list of their works and enough curricula. Carlos Chávez, Ernesto Ginastera and later on Marlos Brando and a group of his contemporaries, always found time to provide enough material. "Peruvian currency comes in soles — says Stevenson — but those suns don't project the international light so highly deserved".

Lan Adomian. In the present edition, *Heterofonia* devotes three articles to the memory of the outstanding Russian-Mexican composer Lan Adomian, who died four years ago. Written by Esperanza Pulido, Uwe Frisch and Angel Cosmos, these articles enhance the high merits of the regretted composer.

E. Pulido deals with the lyrical works of Lan Adomian. Lan got his Guggenheim at age 71. He told me then that he would like to use it for composing an opera, but he changed his mind and wrote instead a cantata — *Kodesh Kidashim* — full of strong and subtle music. He had previously composed the opera *La Mascherata* on a book by Alberto Moravia. E. P. gives the libretto's text. Text, which deals with a Latin American country, its President, his love affair and a failed *coup d'état*. After the greatest part of the 19th century Italian Opera's boom, composers with modern ideas induced new opera trends. One of 20th century's has to do with the abstract and *multimedia* in the realm of individual characteristics. Adomian inscribed himself in one of those contemporary

---

---

directions and invented his own *multimedia* with individual characteristics. He produced thus a very interesting opera, which we hope to see soon on the stage. Uwe Frisch's title is *The seven pages of Termari* [Termari for María Teresa]. After a short biographical data, Frisch informs his readers about the existence, in Mexico, of a trio of exceptional composers who were born in foreign countries, but became Mexican citizens after living over thirty years among us. Lan Adomian, Gerhardt Muench and Conlon Nancarrow form also a quartet with the Mexican born Julián Carrillo [of microintervals fame] four great musicians and composers who are not yet well known in Mexico. Adomian was an inborn orchestrator, with the genial vein of a Shostakovich. Even in his delicious chamber musica shines the orchestra specialist. That is the reason for the *Seven pages of Termari's* two versions. But he never intended virtuosos playing on either. He just wanted plain good music.

Angel Cosmos interviews María Teresa Toral Adomian. The interviewer asked María Teresa to provide him with a warm portrait of Lan Adomian, her husband and beloved companion. During his whole life — said María Teresa — Lan contacted very important experiences: the First World War when he was 9 years old; the anti-fascist Lan joins in Spain the *Brigada Lincoln*; over there he composes his songs on poems by Miguel Hernández, Plá and Beltrán, as well as the *Second Symphony* and the *Cantata de las Ausencias*. At the question of having Lan Adomian's works performed, she said it depended from many factors. Foreboding that he would not live long enough to listen to all his works, Lan Adomian composed his music just for the pleasure of it. Being fundamentally a symphonist, he preferred the full orchestra's medium; but he was also fond of chamber music and the human voice. He never had a chance to teach, but he proposed to the Mexican authorities composition seminaries for young students, as well as regional centers for orchestra musicians. María Teresa provided his interviewer with all kinds of details concerning Lan's musical education, his musical preferences, his United States experiences, his Mexican very creative life as composer, his "honest" approach to music, the compact union of his ego with whatever technique he would pick out.

Jorge Velazco, *Monsigny in France's comic opera development*. During the 18th and 19th centuries the opera played everywhere a social role similar to 20th century moving picture's. The former's very rich field produced a great variety of ways and manners, which compiled with places and mediums. It is difficult — says Velazco — to judge comic opera by simple and general proceedings. So, he prefers to consider Monsigny as one of French comic opera's creators. Monsigny was an inborn musician, but circumstances deprived him from fully dedicating his young life to music. He owed his future success to the Duke of Orleans patronage. The Duke helped him furthering his musical

---

---

education with Pierre Granotti, and finishing his first opera. He even had the chance of introducing a fresh novelty: *Le Roy et le Fermier* (The King and the Peasant). Based on an English comedy, this play projected political and social thought. In 1766 Monsigny premiered his only real opera: "Aline, the Golconde's Queen". In 1768 he was able to buy the expensive job of the Duke of Orleans' *Maitre d'hotel*, which was prove of his fine sense of politics. Among his 18 operas, only three are not extant. Perhaps *Le Deserteur* (The Fugitive) could be his most famous work (1777). Curiously enough, after the huge success of this opera, he decided to retire and give up composing music. The French Revolution overtook him in that situation, but he managed to survive. He died among friends an honors.

Carmen Sordo Sodi, *The Music from Oaxaca*. In this article the Mexican ethnomusicologist Carmen Sordo Sodi writes with knowledge and enthousiasm about Oaxaca's musical traditions and history. She refuses to classify her subject as a single entity. She rather refers herself to the past and present of Mixtecan and Zapotecans, two of the most important races of Oaxaca. Before the Conquest they used to teach music, singing, dancing and literature to their youth. After the Conquest the missionairies erased all traces of their aboriginal music. The Señor de Zaachila Cosijoesa and Cosijopii, king of Tehuantepec, had been great heroes and kings. The music composed in their honor was lost. In order to avoid mistakes, the author says one must refer nowadays to "musica practised by Oaxacans", instead of to "aboriginal music". It is true that there is a certain intemixture of magic characteristics and European traits in the songs of the international indian María Sabina. Carmen Sordo Sodi describes the ceremonies of a religious cult Maria Sabina regrets of having lost its strength an mystery. All came from the "extranjeros" invasion of her territory. The first foreigner who recorded in full a fungus ("flesh of the gods") ceremony was the American esthnomusicologist Robert Gordon Wasson (1955) and over again in 1958. Even Wasson considered himself responsible for the dieing out of a millenary religious ceremony. Carmen describes also some mimetic dances with the personalization of totemic animals, like the rooster, turtle, jaguar, serpent, rabbit, etc. All those totemic animals are reproduced in ceramics and architecture. Other kind of dances are the Conquest, the Feather, the Moors and Christians, etc. We encounter then an example of the missionaries 17th century's music: the indian Juan Matías, who among many other things wrote a poliphonic *Stabat Mater* that is still sung nowadays during the Good Friday's religious ceremonies. Carmen Sordo Sodi gives enough space to the famous Oaxaca's bands, which can be vastly heard during the *Gelagetza's* fetivities.







PALACIO DE  
BELLAS ARTES  
50 AÑOS

Instituto Nacional de Bellas Artes

