

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 88, México, enero-febrero-marzo de 1985

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 88, México, enero-febrero-marzo de 1985, pp. ##

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

Enero-febrero-marzo, 1985.



Secretaría de Educación Pública

Lic. Miguel González Avelar

Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís

Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero

Director General

Lic. Lorenzo Hernández

Subdirector General de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval

Subdirector General de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida Ochoa

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Mtro. Leopoldo Téllez

Director del Conservatorio Nacional de Música

Mtro. Eduardo Marín Camelo

Subdirector del Conservatorio Nacional de Música

350-11-14

CENIDIM
DIFUSION

ESTE MATERIAL NO SALE
DE LA BIBLIOTECA.



LIBRARY
CENTRAL
DETROIT



ESTE MATERIAL NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

88

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA □ Volumen XVII Número 5 □ enero-febrero- marzo de 1985 □ *Directora:* Esperanza Pulido □ *Subdirectora:* Clara Meierovich □ *Consejeros Editoriales:* Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero □ *Colaboran en este número:* Adolfo Salazar†, Barry S. Brook y David Bain, Eva Rieger, Aurelio De la Vega, Esperanza Pulido y José Bergamín □ *Cada autor es responsable de sus opiniones* □ **Precio de suscripción:** República Mexicana: un año (cuatro números) \$1,300.00; número suelto \$350.00; número atrasado \$380.00 □ **Extranjero:** un año \$22.00 dólares; número suelto \$6.00 dólares; número atrasado \$7.00 dólares □ 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 □ Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas □ Conservatorio Nacional de Música, Presidente Masaryk, número 582, Colonia Polanco CP 11560 México, D.F. □ Teléfonos: 520/10/13 y 523/48/10.

SUMARIO:

Presentación Clara Meierovich	3	Marcha nacional de Herz Esperanza Pulido	45
En torno a Juan Sebastián Bach De pasión a pasión las cantatas Adolfo Salazar	5	Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas <i>Por encima de la música</i> José Bergamín	53
Música del mundo Historia del mundo Proyecto de la música en la vida del hombre Barry S. Brook y David Bain	19	Cronica Libros Revista de Revistas	55
Creación musical femenina ¿Estética femenina? Eva Rieger	27	Noticias Música de Cámara	
El compositor de música de Arte en la sociedad Aurelio de la Vega	35	Digest	76
		Portada: Juan Sebastián Bach	

PRESENTACION

Heterofonía inicia su volumen XVIII presentando como homenaje al tricentenario del natalicio de J. S. Bach, un texto biográfico del compositor alemán debido a la factura del musicólogo español Adolfo Salazar, que apareciera en *México en la cultura* el 23 de julio de 1950; año en el cual se conmemoró el bicentenario de su muerte. Los editores de *Heterofonía* continuarán ofreciendo diversos textos alusivos a este jubileo durante el transcurso de este año, procurando presentar en cada una de las sucesivas entregas, una selección de trabajos de la más alta calidad musicológica que refiera al compositor homenajeado.

Barry S. Brook y David Bain, destacados representantes de la actual escuela musicológica estadounidense, ocuparán una porción medular de las páginas del No. 88 de *Heterofonía* con un exhaustivo ensayo referido al ambicioso proyecto editorial de la UNESCO "Música en la Vida del Hombre". El presente trabajo "Bases teóricas y prácticas de una historia del mundo" fue dado a conocer durante la sesión internacional del comité organizador, que se llevó a cabo en la capital mexicana durante el mes de febrero pasado. Es pertinente destacar que el Dr. Brook oficia como director general del proyecto para América Latina, ofreciendo en esta ponencia un panorama altamente analítico de las alternativas históricas e interculturales que se consideran para la concreción exitosa de tan fundamental obra de consulta, que eslabonará los intereses e inquietudes de todas las geografías musicales de nuestro orbe.

"Creación musical femenina, ¿estética femenina?" es un singular ensayo de Eva Rieger, que fue publicado originalmente por la revista alemana *Neue Zeitschrift für*

Musik y traducido por Esperanza Pulido. La intención primera de la autora del artículo, fue la de evaluar la participación activa de la mujer en el plano de la creación musical —historiando desde un punto de vista feminista— su condicionamiento social, emocional y biológico en el mundo occidental, durante los dos últimos siglos.

El crítico y compositor cubano Aurelio de la Vega escribe sobre “El compositor de música de arte en la sociedad”. Aquí De la Vega analiza la coyuntura que ha padecido el compositor en su pasaje por el tiempo de la historia: “El compositor de música de arte paga un precio muy alto por producirla, pasando por miserias económicas increíbles, pero intuye que, de tener valor, será el suyo el arte más vivo cuando él ya no exista”.

“La marcha nacional de Heinrich Herz” es la colaboración de Esperanza Pulido para esta entrega. Artículo de gran interés y amenidad que rastrea los intentos del compositor-pianista y constructor de pianos austriaco-francés por componer un himno patrio mexicano, múltiples avatares y el posterior fracaso, del que se considera el primer intento de canción patriótica antes de la definitiva de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó.

Para la acostumbrada sección dedicada a Silvestre Revueltas, contamos con un bello y sensible texto del español José Bergamín que viera la luz luego del fallecimiento del mexicano, en las páginas de *El Nacional* del 6 de octubre de 1940.

Clara Meierovich



En torno
a
Juan
Sebastián Bach

*De pasión
a pasión
las
Cantatas*

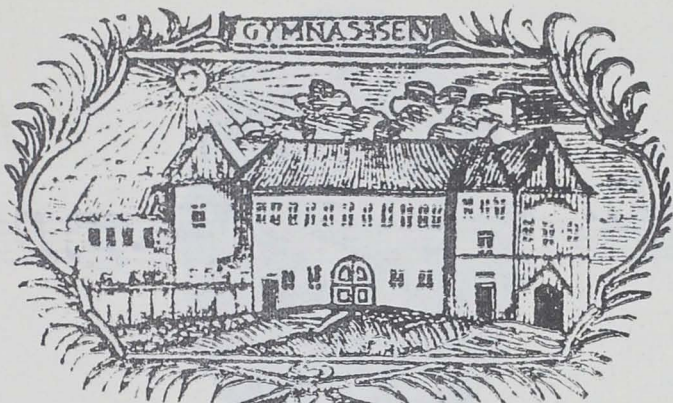


Adolfo Salazar

Asu llegada a Leipzig, la carrera de Bach va a puntuarse con la producción de obras gigantes. Desde la *Pasión según San Juan* a la *Pasión según San Mateo* median cinco años llenos de una arrolladora catarata de Cantatas, escritas para el culto luterano de las iglesias de Leipzig, a las cuales tenía Bach que proveer de música religiosa en virtud de su cargo de director de la cantoría de Santo Tomás. De la *Pasión según San Mateo* al *Oratorio de Navidad* pasan otros cinco años. El número de Cantatas compuestas por Bach en ellos es igualmente desbordante, pero entre tanta cantata se deslizan algunas obras instrumentales, conciertos para tres y cuatro claves con orquesta, alguno transcrito de Vivaldi, como en sus tiempos de Weimar, y, otros, arreglos que Bach hizo de obras anteriores a fin de que fueran tocados por él, sus hijos y discípulos en los conciertos caseros que organizaba por vía de estudio, a la par que de esparcimiento de todos esos músicos jóvenes, muchos de ellos notables, cuyos nom-

bres recoge la historia. Otras obras instrumentales figuraban en unas sesiones semipúblicas que fueron la semilla de los "conciertos sinfónicos", cuya boga se alcanzó en Leipzig poco tiempo antes de la muerte del gran músico.

Su antecesor y gran amigo Jorge Felipe Telemann, había fundado en la gran ciudad sajona unas sesiones musicales en las que los profesionales eran los ejecutantes de la música tocada y sus propios auditores. Eran las reuniones conocidas bajo el título de "Collegium musicum", que también se celebraban en otros sitios de Alemania. Ya en los últimos años de la estancia de Telemann en Leipzig, esos conciertos se verificaban en locales a los que tenía acceso cierto público, pues por falta de otras salas más apropiadas los conciertos se realizaban en los cafés, benemérita institución que Alemania había heredado de Italia y de Francia. Bach recogió la dirección de esos "colegios musicales" (en España y en Italia se denominaban "academias") y los dirigió algunas temporadas, pero, ya fuese por que la ma-



El *Gymnasium* donde estudió Bach.

por parte de su tiempo se emplease a las obras de carácter religioso o porque aquellos conciertos no interesaran demasiado a Bach, solamente les dio obras arregladas de años anteriores o transcripciones de otras obras, como las mencionadas.

La *Pasión según San Juan* es el *dignus est intrare** que abre a Bach las puertas de la famosa cantoría, más célebre a causa de los nombres ilustres que la habían honrado, que por la perfección material de sus ejecuciones o la brillantez con que pagaba los servicios que recibía de sus maestros. Bach, cargado de hijos,** en creciente y rápida proporción, ajustaba su vida a la modestia de su estipendio; pero se consideraba satisfecho porque, en aquel puesto, podría realizar su más íntima vocación, que consistía en la composición de obras religiosas. Al lado de ellas, el resto de su música instrumental solamente tiene una importancia secundaria. En el servicio ducal, en Weimar y en Coethen, apenas había tenido ocasión de componer obras de sentimiento

religioso. Ahora, en Leipzig, su mayor vehemencia se une a su obligación contraída con las autoridades sajonas, y la consecuencia de ello será el alud de Cantatas, muchas de las cuales se perdieron después de su muerte, pero de las que se conservan no menos de doscientas ocho*** destinadas al servicio eclesiástico y un número mucho menor (veinticuatro solamente) de cantatas llamadas "profanas", cuyo destino consistía en honrar algún aniversario de sus patrones, alguna fiesta oficial o bien encargos de música de aquel tipo para bodas o funerales.

La Cantata es un tipo de música muy característico de la Alemania protestante, que floreció en la época de Bach y en la de sus antecesores inmediatos. Como lo indica su nombre, la procedencia de la Cantata es italiana; pero, realmente,

* Digno es entrar.

** Ya para entonces se hallaba casado con Ana Magdalena Wilcken.

*** En el calendario publicado este año del Tricentenario en Los Angeles, California, por The Bach Calendar Co., están registradas 229 Cantatas. (Ed.)



Sarabanda de la *Suite No. 3* de Bach

Bach no dio un título así a la inmensa cantidad que salió de su pluma. Estas obras carecían de título específico, salvo casos raros, que apenas llegan a la media docena entre los dos centenares corridos que Bach compuso. Las obras comienzan por lo general con las iniciales J. J. (Jesu Java: es decir, Ayúdame, Jesús), en seguida de las cuales se inscriben los primeros versos del texto de la Cantata. Eso es todo. Al referirse a ellas los documentos oficiales solamente las consideraban como un "stueck", un trozo de música, sin otra calificación.

El nombre de Cantata y su definición, según uno de los más importantes escritores de sus textos (apenas puede denominarse como "poetas" a dichos escritores), el pastor de Hamburgo Erdmann Neumeister, da idea de cómo se concebía la Cantata en tiempos de Bach, diciendo que era simplemente "como" un trozo de ópera. La secular tradición de la música protestante alemana, a la cual Bach se había adherido fuertemente desde su comienzo como compositor,

sobre todo en las formas instrumentales para órgano, sufre, en esta época, un influjo muy sensible de las nuevas tendencias estilísticas cuyo principal propugnador en Alemania había sido Jorge Felipe Telemann. En Bach, cuyo estilo era tan fuertemente tradicional, las novedades que Italia, tanto como Francia, aportan a la música, se hacen menos sensibles en el sector religioso que en el instrumental, destinado a la sociedad aristocrática; pero incluso en la música de las Cantatas y en las grandes obras religiosas como las Pasiones, el Magnificat y las Misas, puede sentirse dicha influencia principalmente en el estilo vocal.

Bach había tenido un precursor para estas novedades en su propio predecesor en la cantoría de Santo Tomás, que fue Johann Kuhnau. La música para clave del famoso autor de las "Sonatas Bíblicas" está llena de novedades de estilo, pero resultaba mayor audacia llevarlas a la música religiosa que, como la de la Pasión, era la que más tenazmente se atenía a las normas tra-



El Margrave de Brandeburgo

dicionales. Cuando el público de Leipzig escuchó una Pasión de Kuhnau, poco antes de morir este músico, quedó muy admirado de encontrarse con una Pasión que se salía completamente fuera de aquellos moldes. Tal impresión prevalecía al postular Bach el puesto de Kuhnau. Naturalmente, al presentar con ese objeto una Pasión (que era la que sigue al texto del Evangelio de San Juan), Bach tuvo buen cuidado en ajustarla al "neues Styl", novedad de la que es hoy difícil darnos cuenta, puesto que se ha perdido la noción de lo que era antiguo o era nuevo en aquella música.

La música religiosa del tiempo de Bach, y la suya particularmente, tenían un entronque firme con la de los tiempos pasados y se afianzaba robustamente en el suelo de la tradición, merced al empleo del coral protestante. Todo el arte del órgano consiste, en Bach, que en esto seguía fielmente a sus predecesores, en la manera de parafrasear el coral, de variarlo de mil maneras, según la rica técnica de los organistas alemanes en el arte de la variación. En

la mayor parte de las cantatas y de las obras religiosas de mayor fuste, el coral es como la piedra llave. El coral alemán era una herencia de la iglesia romana, pero desde Lutero mismo se comenzó a adaptar a las melodías gregorianas los textos vernáculos, empleándose también melodías extendidas por las zonas populares, muy sencillas en su entonación y en el ritmo ajustado a las sílabas de los textos piadosos empleados al efecto. Los corales se aprendían en la escuela (hoy todavía) y, cuando se escuchaban en la iglesia, todo el mundo podía entonarlos sin dificultades. El pueblo, en efecto, tomaba así una parte muy directa en la ceremonia religiosa. Por otra parte, cuando escuchaba una obra para órgano o para coros de un gran compositor, comprendía inmediatamente su alcance, puesto que toda esa música se cimentaba sobre la música original de los corales. Esta es una razón esencial para comprender que el público de los países latinos no podrá penetrar nunca en el espíritu de la música de Bach en la misma medida de

profundidad que el público alemán ya que éste está escuchando siempre lo que es el germen inspirador de una música como la de Bach: el coral, que yace en la formación melódica de toda su música religiosa, núcleo melódico que pasa inadvertido para el auditor no germano. Cuando esto no ocurre, como en la música instrumental, Bach se deja influir dócilmente por los estilos extranjeros, italianos o franceses; pero, a lo menos algo hay que lo sujeta potentemente a la tradición vernácula, y es su sentido polifónico de la escritura y su estilo fugado, consustancial a su idea más profunda de la música.

Las Cantatas son obras cortas, de media hora, aproximadamente, de duración y constan de algunos trozos instrumentales, por lo regular como introducción, muchas veces denominados "sinfonías", a los cuales siguen árias, dúos y coros de cantantes acompañados por instrumentos. El pequeño argumento literario de la Cantata apenas es sino una glosa a algún versículo bíblico o a algún tema de carácter piado-

so, congruente con la festividad religiosa del día. Las grandes obras religiosas de Bach como las Pasiones no son, en síntesis, sino una reunión de varias cantatas, es decir, que sus dimensiones son más aritméticas que orgánicas. Incluso las Misas, vienen a ser como una gran serie de trozos vocales y orquestales donde se comenta por separado uno de los versos o de las palabras fundamentales del texto sagrado; en lengua alemana, todas aquellas obras, en las cuales el coral juega una parte importante; en el viejo latín eclesiástico, las Misas, cuyo monumento, dentro del período barroco, ya próximo a su fin, consiste en la *Misa en Si menor*. Un gran resplandor y, en seguida, el olvido.

LA EPOCA DE BACH

Juan Sebastián Bach nació en 1685. Su vida de músico comienza muy joven: a los catorce años ayuda a su hermano mayor en sus deberes de músico eclesiástico, y a los quince entra en el coro de la iglesia de San Miguel, en Lunen-



Haendel, joven

burgo. El siglo XVII ha muerto y comienza a vivir un siglo nuevo, glorioso para la música. No lo fue menos el que le precedía, pero lo conocemos mal. Y de él, de sus hombres más insignes es de quien Juan Sebastián Bach toma lo esencial de su arte. Genio aparte, es en las fuentes italianas, francesas, holandesas, en las inglesas inclusive y en las viejas escuelas de un tradicionalismo alemán directamente entroncado en la reforma luterana, que es el modo del Renacimiento germánico, donde Juan Sebastián bebe hasta saciarse. Conocemos mal, insuficientemente, fragmentariamente, la obra de Bach, pero sin conocer sus antecedentes la conoceremos peor y no podremos darnos cuenta cabal de su posición en la historia de la Música.

El año en que Juan Sebastián nace, nacieron también dos hombres de poderoso ingenio. Uno, a poca distancia de la cuna de Eisenach, fue Jorge Federico Haendel. El otro, en los confines meridionales de Europa, fue Domenico Scarlatti. Haendel, potentemente ale-

mán por la fuerza de la sangre, se vinculó estrechamente a las escuelas italianas de ópera, sobre todo a la napolitana, cuya lumbrera fue Alejandro Scarlatti, el padre de Domenico. Haendel se italianiza, a lo menos en su exterior, derrama su facundia en Inglaterra. Es un expatriado por una razón doble. Los ecos de su música apenas llegan a su compatriota de Turingia, músico encerrado en sus cortes provinciales, en sus iglesias protestantes, pero no sordo ni indiferente a los aires líricos que llegaban de los países limítrofes.

Sobre todo en el terreno de la música instrumental. Dentro de la música para el teclado, su coetáneo Domenico va a aportar grandes invenciones. Desde la juventud de ambos toma predominio en Italia la forma instrumental llamada "concerto", que puede vivir y prosperar gracias a la brillantez creciente de la virtuosidad de solistas, en el violín y en el clave, esencialmente. De los maestros del "concerto", Geminiani era casi de la misma edad que Bach, porque había nacido en 1680. Antonio Vivaldi,



Domenico Scarlatti

que fue el gran modelo para la música de violín de Bach, sólo era un hombrecito de quince años. Apenas hacía dos que había nacido en Dijon uno de los hombres que de una manera más trascendente intervinieron en la música de su tiempo, preparando, incluso, los cimientos más sólidos de la que iba a sucederle: Juan Felipe Rameau, el fundador de la armonía moderna. Cuando Juan Sebastián Bach escribe una obra que, calificadamente, titula "concerto", será un "Concerto al gusto italiano", mas con una singularidad: carece de orquesta. Los "concerti" que Bach escribe dando un punto mayor o menor de virtuosidad a sus instrumentos, pertenecen al género de los "concerti grossi" del sur (de Torelli), pero el espíritu es netamente alemán. Para conciliar forma y espíritu, Bach, como ejercicio, transcribe para los claves algunos conciertos de violín que estaban dando una fama deslumbradora a Vivaldi.

Desde muy niño, Juan Sebastián aprendía su oficio y entraba en conocimiento de sus contemporáneos copiando la mú-

sica que llegaba a sus manos o escuchando a los virtuosos más reputados. La atribución que durante mucho tiempo se le hizo de páginas de música para clavicímalo (el "clavecín" francés) pertenecientes a Couperin el grande y aun a Henry Purcell, no son sino ejemplos de su afán de asimilarse lo mejor de las escuelas en boga para la música de teclado. Instrumentalmente, pues, la formación de los talentos de Bach es sobre todo italiana, francesa y, en un grado menor, inglesa, que, en este tiempo, no era desdeñable. Un aspecto de alta importancia dentro de este género de música es el que se refiere a la música de órgano. Indirectamente, su manera de escritura para tal instrumento procedía de Italia; pero los contactos más directos de Bach en este arte proceden de los grandes maestros alemanes que, como Georg Böhm y Joahnn Reinken, recibieron el gran arte italiano a través de un maestro flamenco, Pieter Sweelink Boehm, organista de Lunenburg, tenía cerca de cuarenta años cuando Juan Sebastián llegó a esta ciudad, y fue uno



Detalle, portada de la ópera *Julio César* de Haendel

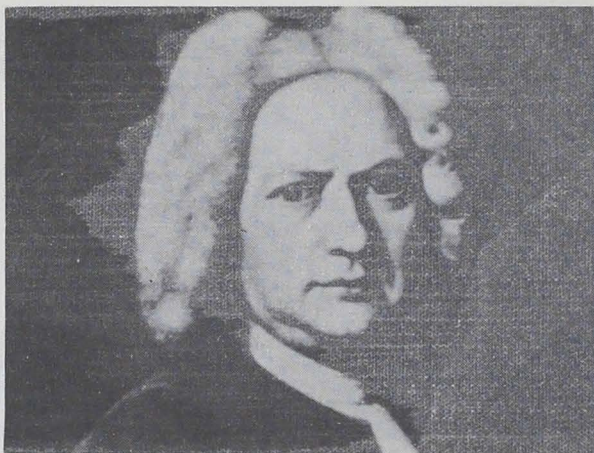
de sus maestros más significados en el arte del órgano. Reinken era uno de los decanos, viejo de casi ochenta años cuando Juan Sebastián marcha a Hamburgo para escucharle y, de paso, escuchar alguna de las óperas que tanta reputación daban a esa capital. Nunca tuvo Bach para el arte lírico otros términos sino el de las agradables "canzonettas de Hamburgo"; pero, al mismo tiempo, se llega a Celle, donde había una orquesta francesa y esto fue ya otro cantar. Otros dos grandes organistas escuchó Bach desde muy niño y de ellos aprendió considerablemente: hombres maduros que proseguían la gran tradición italo-flamenca acentuando incesantemente su color germánico: fueron Dietrix Buxtehude, el danés, hombre de 68 años cuando Bach, recién cumplidos 20, marcha a escucharlo a Luebeck, y, sobre todo, Johann Pachelbel, que había pasado la treintena cuando Juan Sebastián nació y que había dado lecciones a Juan Cristóbal, el hermano mayor de Bach y su primer maestro.

Resumiendo, pues, lo que se refiere a

la música instrumental de Bach, vemos que sus influencias proceden directamente de las escuelas latinas, en aquel momento en su mayor esplendor, tanto en el arte del violín como en el de las claves; pero la ópera, que tanto influye en Haendel, deja casi indiferente a Juan Sebastián, y digo "casi", porque en sus obras corales de mayor envergadura puede verse un reflejo del tratamiento italiano del canto, si bien aplicado a un género de inspiraciones enteramente diferentes. La influencia latina sólo llega indirectamente a Bach en el arte del órgano. Hay, para ello, una razón fundamental: la vinculación del majestuoso instrumento a la iglesia reformada, a la cual da Bach la mayor parte de sus inspiraciones.

BACH, EN SU EPOCA

Alemania fue la última de las grandes naciones musicales europeas; pero, en rigor, los países germánicos apenas tuvieron un sentido de cohesión nacional hasta tiempos muy recientes. Primero,



Juan Sebastián Bach

como reacción, “protesta”, de carácter religioso contra la romana, después porque la incipiente “kultur” alemana que tanto debía a la Ilustración francesa, quiso emanciparse de ella y, políticamente, como consecuencia de las guerras de Napoleón. Los efectos de la “guerra de treinta años” (1618-1648) fueron terribles en todos aspectos para los países germánicos; naturalmente, para su música. Todos los músicos alemanes de alto y medio Barroco habían derivado sus inspiraciones y sus enseñanzas de Italia, pero sin lograr aclimatarlas en el ambiente germánico. Johann Hermann Schein, desde los primeros años del siglo XVII, había intentado emular a los maestros venecianos, y escribía su música con títulos italianos. Schütz quiso dar en Alemania una *Dafne* al estilo de las primeras óperas florentinas. Senfl, que había sido discípulo en Viena de Arrigo Tedesco (el italiano Heinrich Izaak) dejó aparte estas veleidades y se consagró a la música de iglesia, y otro tanto hizo Samuel Scheidt, cuyas *Cantiones sacrae* y *Con-*

certi sacri son como un puente entre la música italiana del Barroco, ya gloriosa, y la incipiente música alemana. La guerra de treinta años había esquilmando de tal manera a los países de la Europa Central que, prácticamente, no pudo pensarse en mucho tiempo en músicas para instrumentos, ni aun músicas para los salones. La música se vertía íntegramente en la iglesia. Una música eminentemente vocal que se basaba en los fuertes cimientos del “coral protestante”, de un carácter a la vez eclesiástico y popular. Cuando el órgano (y después los instrumentos de la orquesta) entran en la iglesia, es sometiéndose humildemente al arte vocal religioso. Sólo en tiempos posteriores las pequeñas cortes, casi provincianas, en que se dividía pródigamente la nación alemana, comenzaron a cultivar la música instrumental concertada; pero la orquesta de príncipes, duques y demás magnates, se denominaba (y hoy todavía) la “kapelle”, título que expresaba a la vez su origen clerical y vocal (y todo director de orquesta sigue de-



Uno de los primeros órganos que toco Bach

nominándose en alemán como “kapellmeister” aunque el “maestro de capilla” como Bach era, en parte, en Leipzig tuviera que adoptar otro nombre, el de “kantor”). Bach sirvió a varios de esos pequeños señores y para sus cortes escribió la mayor parte de su música instrumental.

Importante como es, lo que sostiene su ingente figura, su música religiosa, vocal e instrumental, y su música para órgano, destinada en su casi totalidad al servicio eclesiástico que, en consecuencia con su origen, fue dando creciente importancia a la riqueza polifónica de los coros, siempre sobre la base del “coral”, ya la virtuosidad en el juego del órgano, uno de cuyos departamentos más señalados fueron las “paráfrasis” y “variaciones” a los corales junto a los “preludios” destinados a entonar al pueblo de feligreses para su mejor manera de cantar el coral del día. La forma general de la música para la iglesia luterana derivó de la Cantata y del Oratorio italianos. Bach escribió innumerables cantatas para cada fiesta

religiosa del año y en multitud de combinaciones vocales e instrumentales, menos oratorios, y muchas armonizaciones, en una polifonía sobria, de los corales de tradición. Esas eran las formas menores del arte religioso alemán. A su lado existía una gran tradición que era la de la música para la Pasión, la “Passionmusik” a la cual dio Bach su mayor esfuerzo y, juntamente, la música para la Misa que, en las de Bach, viene a ser un conjunto de varias cantatas.

Tan vinculadas estaban las Cantatas de Bach a su función religiosa que, sobre todo las de la época de Leipzig, tenían tanta importancia por su contenido eclesiástico como por el musical, y se ha dicho, justamente, que el papel de Bach en ese aspecto era por lo menos tan importante como el del oficiante mismo. Pero las Pasiones tenían otros vuelos. Bach quiso poner en ellas cuanto sabía y dar al arte de su tiempo “basado en la tradición alemana” un tipo de arte capaz de equilibrar al que la música seglar adquiría en otros sectores, en el teatro, sobre todo. En las



La ofrenda musical, J. S. Bach

Pasiones, Bach trata a sus solistas vocales en un estilo cuya novedad sorprendió a sus contemporáneos. Es lo que se llamaba el “estilo nuevo” y los feligreses de Leipzig, acostumbrados a una música para la Pasión que databa de los tiempos luteranos, pudieron hacerse cruces al escuchar en 1721 una Pasión en el “nuevo estilo”, a la que siguió 2 años después la *Pasión según San Juan*, de Bach, que ganó, con ella, su puesto como “kantor” en la iglesia de Santo Tomás.

MUERTE Y RESURRECCION DE BACH

Ese “estilo nuevo” llevaba una sierpe entre sus rosas. La música profana, o de sociedad y de teatro, de origen italiano y francés, había inundado Europa y reinaba en todas partes y en todos los sectores fuera de la iglesia. Incluso acabamos de ver que comenzaba a entrar en la iglesia protestante, ya que en la católica estaba entronizada desde mucho tiempo antes, con las enormes cons-

trucciones del *stilo concertante* que en Roma y en Viena había seguido a la austera polifonía *a Cappella* de Palestrina y sus contemporáneos. Acabó de mencionar cual fue el papel “italianizante” de Haendel, muy joven, en Hamburgo, después en Londres. Pero el apogeo de la música latina, entre la italiana y la francesa, se había logrado desde Juan Baustista Lully, que era un florentino parisianizado. Lully tenía cincuenta y tres años cuando nació Bach; su arte era, pues, de un tiempo ya viejo, pero sin influjo en Alemania hasta que un músico de Magdenburgo, casi de la edad de Bach, puesto que había nacido en 1681, Jorge Felipe Telemann, amigo de Haendel y de Bach, padrino del hijo de éste, Carlos Felipe Manuel, fue el ariete que logró quebrar los recios muros del *feste burg* de la tradición alemana. Telemann, entregado apasionadamente a la música de estilo francés, tan fecundo y tan pródigo en sus realizaciones como Bach mismo y como Haendel (que se apropió algunas obras suyas) es quien, principalmente, en sus



Adolfo Salazar

cuarenta óperas, en sus cuarenta y cuatro pasiones, en sus seiscientas *ouvertures* a la francesa, en su música religiosa, en su infinidad de conciertos, suites, sonatas, tríos y demás variedades de las "nuevas formas" realizó una revolución dentro de la música alemana del siglo XVIII que va a separar radicalmente su primera mitad respecto de la segunda. Y Juan Sebastián,

para señalarlo mejor, muere justamente en 1750, el año central del siglo.

MEXICO EN LA CULTURA.

23 de julio de 1950.

Enlazamos en uno, dos magníficos artículos de Adolfo Salazar, que escribiera con motivo del bicentenario de la muerte de Juan Sebastián Bach.



Presencia del hombre en distintos momentos de la historia de la música.

Música del Mundo, Historia del Mundo

Proyecto de la Música en la vida del hombre

Barry S. Brook y David Bain

(Postscriptum de música en la vida del hombre. "Bases teóricas y prácticas de una historia del mundo". *World of music*, 1984.).

El proyecto "Música en la Vida del Hombre" introducirá probablemente un cambio radical en la historiografía de la música del mundo. Lo que le confiere un tinte especial a este proyecto y lo hace diferente de cualquier otra historia mundial de la música previamente planeada, es el hecho de estar siendo escrita "desde adentro" por notables musicólogos de las propias regiones culturales y el ser editada por un cuadro internacional de expertos.

Este proyecto ha suscitado interés a nivel mundial, en grado altamente novedoso, porque mucha gente se ha comprometido a estudiar sus propias culturas en forma nunca antes intentada. Hemos descubierto un gran número de eslabones interculturales seductores, como por ejemplo: una vieja melodía muy conocida en algunas partes de la India meridional, que es realmente idéntica a

otra que se canta actualmente en el Senegal (Africa Occidental). Tal parece como si los senegaleses hubiesen emigrado hace cientos de años a sus actuales lares desde la costa oriental del Africa y antes de esto la tonada hubiera sido transmitida ahí, por vía de rutas marítimas, a través del Océano Indico. Algunos biólogos y geneticistas se hallan estudiando ahora otro sorprendente conjunto de eslabones que parecen existir entre algunas partes del Cáucaso, Albania, Sardinia, un rincón del territorio vasco, las islas Faroes y algunas tribus berberiscas del Africa del Norte. Estas culturas parecen poseer cuatro características comunes entre sí: dos culturales y dos psicológicas, las cuales difieren de las culturas circundantes:

—Todas son culturas de grupos seminómadas.

—Todas poseen un más bien especí-



fico género de polifonía vocal (heterofonía).

—Todas presentan el mismo tipo raro de distribución sanguínea grupal: B baja, O alta, Rh alta negativa.

—Existe un grado comparativamente bajo de intolerancia lactosa, o mala absorción.

Esperamos que se manifiesten otras conexiones, igualmente asombrosas y misteriosas, conforme avancen los trabajos.

¿Qué valor tiene un proyecto como éste?

Por su propia naturaleza, el tema de la música del mundo lo obliga a uno a recurrir a muchas disciplinas y a traspasar fronteras nacionales y continentales (aunque los musicólogos que nunca viajan pueden aportar contribuciones valiosas).

¿Para qué molestarse, pues? ¿Y especialmente a tan grande escala? Responderemos que el objeto de cualquier búsqueda humanística es, o debería ser, indagar, aprender la naturaleza del hombre y sus relaciones con el universo

donde se mueve. Adquirir, como dice Eric Wolf, “una comprensión adecuada de las inter-conexiones del mundo”.

En su brillante obra: *Europa y la gente sin historia*, Wolf contiene que “el proceso histórico es un complejo tejido de eslabonamientos y conexiones; que las historias de cada quien están entrelazadas y que un reconocimiento de este hecho no desentona con el mundo en que vivimos”.

Esta es exactamente la hipótesis que anima el proyecto *Música en la Vida del Hombre*. Wolf confrontó el mismo desafío básico que el citado proyecto; o sea, lo que podemos aprender si contemplamos al mundo como un todo, una totalidad, en vez de una suma de sociedades y culturas independientes. Pero Wolf partió de una perspectiva diferente. El es un antropólogo obligado, por fuerza, a liberarse de un acercamiento anti-histórico; mientras que nosotros, historiadores de la música, ya no gozamos del lujo de ser anti-antropólogos. Wolf confrontó la tarea de delinear el proceso general de los desarro-



llos mercantiles y capitalistas, sin descuidar, por otro lado, sus efectos en las micropoblaciones estudiadas por los etnólogos y los antropólogos.

En otras palabras, cuando Wolf prefería estudiar, digamos, el mercado internacional de las pieles, más bien que las guerras, los monarcas y las amantes, estaba ocupándose de aquella clase de datos que languidieron lejos del conocimiento de los cronistas del establecimiento y cruzaron linderos geoculturales.

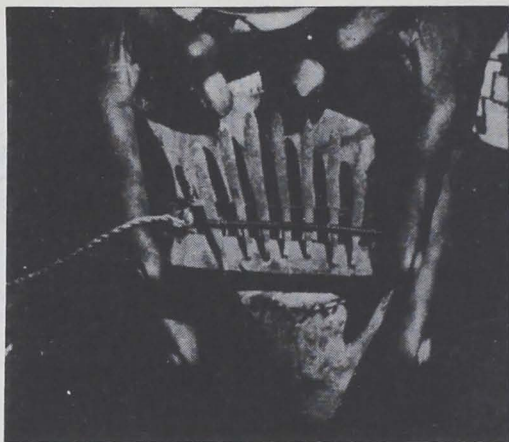
Debido a su propia naturaleza, estos datos penetraron no sólo la permeabilidad de los linderos entre poblaciones, sino también la permeabilidad de las fronteras entre las disciplinas.

Con ningún repertorio de técnicas descriptivas o analíticas, pertenecientes a cualquier rama del saber, se podrían enjuiciar adecuadamente estos informes relativos a pueblos, y clases que caen usualmente entre disciplinas, o son invalidados o divididos en parcelas.

Un historiador convencional puede haberse ocupado superficialmente del

mercado de pieles, o de otros asuntos igualmente vulgares. La principal hazaña de Wolf consistió en establecer conexiones históricas entre lo evidentemente tangible (la diaria rutina de atrapar, desollar, curtir y vender pieles), y lo trascendental “intangible” (reorganización de las normas de una tribu para adaptarlas a las necesidades del creciente mercado de pieles). Al hacerlo así, rompe la división entre lo que por conveniencia es considerado como “tangible” e “intangible”—interno y externo—, haciéndolos ambos tangibles desde un punto de vista histórico.

Tratándose del proyecto *Música en la Vida del Hombre*, debemos considerar la otra cara del problema: cómo manejar un tema que no se resiente por hallarse “fuera de la atención”, sino por hallarse —podría usted decir— “sobre la atención”. Me ha sorprendido que los expositores de las principales corrientes históricas le hayan dado tan poca importancia a la música, cuando por casualidad la mencionan. Las vendas que cubren los ojos de estos sabios



pueden representar una largamente encubierta representación de la música por el solo medio de sus obras maestras, considerándolas como entidades cerradas, excelsas y totalmente integradas. Debería agregarse que la mayoría de los musicólogos no son constitucionalmente más inmunes a esta forma de raciocinio que otros sabios occidentales.

Dada la naturaleza no representativa del arte, es fácil contemplar estas obras maestras sin relación alguna con la vida diaria. En virtud de tratarse de obras subjetivas y creaciones de genios, se antoja considerarlas, además, algo así como "fuera de este mundo".

Resulta irónico que Wolf, desde el borde cortante de sus disciplinas, ignore también a la música y a las otras artes, arguyendo: "que no comprenderemos el mundo que habitamos, mientras no combine-mos e integremos la economía, la historia, la sociología, las ciencias políticas y la antropología.

Seguramente que tiene razón, pero su lista se quedó corta. Pudiera ser que

compartiera irreflexivamente la tendencia de sus colegas de alejar a la Música (con mayúscula) del resto del mundo. Si así fuese sería muy comprensible que para recobrar la historia del "pueblo sin historia" no recurriera especialmente a la música como un campo de investigación, en cuanto a que la música sería considerada como un campo de investigación de las "élites victoriosas", más bien que como un aspecto vital e inmanente de la existencia humana.

Uno de los objetivos del proyecto *Música en la Vida del Hombre* será el de cambiar fundamentalmente aquel cuadro, por medio de un acercamiento ininterrumpido entre la música culta occidental y todas las otras músicas; así como entre la música y la vida del hombre.

Así, pues, en contraste con el problema de Wolf para la exaltación de lo vulgar, nuestra mira se encamina a manejar el fenómeno en toda su intangibilidad, si es que los historiadores no se desentienden de este fenómeno, y no consideran como norma procurarle su



tangibilidad histórica por medio del establecimiento de sus íntimas conexiones con los aspectos registrados o reconstruidos de la vida diaria.

La solución encontrada por Wolf consistió en “investigar y reconocer los procesos que trascienden los casos separables”, los cuales circulan “a través y más allá de sí mismos... transformándolos en su devenir”. En campos de la música es común esta clase de procesos. Ningún musicólogo de cualquier cultura tendría que ir demasiado lejos para examinar fronteras permeables entre gente, disciplinas y —quizá con igual problemática— entre lo tangible y lo intangible.

Daré un ejemplo de mi propia actividad con la música occidental: confrontado por la necesidad de explicar un fenómeno musical ocurrido en varios países, al mismo tiempo —cerca de 1770—, me refiero ahora a la repentina erupción de una gran intensidad musical, uso de tonalidades menores, trémolos tormentosos y resurgimiento de técnicas contrapuntísticas que se dieron simul-

táneamente en los muy diferentes medios-ambientes de París y Viena con duración de menos de una década. Su correlativo literario fue conocido en Alemania como *Sturm und Drang* (tormenta y tensión). Y en Suiza Heinrich Fussli pintaba demonios.

Confrontado por diversos ambientes, busqué inicialmente un cambio de actitudes hacia aquello que era permitido o deseable en procedimientos compositivos —un conjunto de normas intocables que individualmente pudieran haberse comparado con las reglas que gobiernan el comportamiento individual de los miembros de una tribu— estableciendo el más tangible de los vínculos.

¿Escucharía alguna vez el compositor parisiense Simon Leduc las sinfonías *Sturm und Drang* del joven Haydn mientras escribía sus protorrománticos tríos para cuerdas? ¿Leería acaso *Las penas del joven Werther* de Goethe? La explicación que pude darme, un poco más allá de mis primeras preguntas descriptivas de contacto y diseminación,



fue que estos aparentemente abigarrados fenómenos se precipitaron por el difundido malestar experimentado por artistas y burgueses en una sociedad severamente controlada. Esta explicación de un conjunto dado de parentescos que “trascienden fronteras separables” en cualquier sentido, habría sido apenas posible de no haberla contemplado más allá de mi musicológica nariz.

Hablando desde un punto de vista geocultural, la más firme e ideológicamente enraizada de nuestras fronteras es probablemente la que separa los objetos y procesos del Oeste de los del resto del globo. Podría uno aventurarse a expresar que si contempláramos al Oeste como una entidad histórica unida, exaltada y totalmente integrada, podría decirse que ésta se contempla a sí misma como una obra maestra, al lado de las obras de sus genios individuales. En este sentido caricaturesco, una obra maestra es aquella que se convierte en ejemplo, que es intocable y se halla básicamente desconectada de lo

que la rodea, excepto como generadora de valores. Uno de los subproductos de una historia global de la música, puede ser la alteración radical del cuadro existente, estableciendo un medio continuo y una conexión entre la música culta del Occidente y cualquier otra música del mundo; así como entre la música y la vida del hombre.

La gran promesa del proyecto de *Música en la Vida del Hombre* puede no ser el sueño racionalista de los enciclopedistas franceses de un alcance total (claramente imposible en un asunto, cuya marca de fábrica rehuye o desata todos los amarres que deseamos colocar a su alrededor), sino más bien las interferencias cambiadas que resultan de nuestro conocimiento cuando aprendemos a leer bien los procesos de los que Wolf habla tan elocuentemente. Como hemos visto, la nueva perspectiva comprende no solamente el grado de permeabilidad entre pueblos y regiones, sino entre campos de acción —interior contra exterior— y disciplinas de estudio. Esto último merece una



palabra final: el siglo XIX experimentó un rompimiento de disciplinas que, como Wolf se ha tomado la molestia de señalar, no separaron necesariamente grietas naturales al producirse. El territorio intelectual fue estacado y los recursos socavados como territorios; y los recursos no aparecen siempre por las razones abstractas confesadas; ni se practican siempre con el más elevado de los propósitos. En las últimas décadas se ha visto un creciente número de practicantes de estas disciplinas abrumados por el peso de su herencia. Las "dificultades fronterizas" que surgieron dentro y entre las disciplinas, cuando aquéllos se propusieron manejar cierta clase de asuntos, han sido prácticamente post-coloniales en su confusión, dada la contingencia histórica y la a veces arbitraria naturaleza del mapa académico. En verdad, la transformación es muy importante cuando se eligen los temas del examen, precisamente porque cuestionan y amenazan la integridad de las fronteras. El nombre del juego en la generación directamente pre-

cedente, fue la preservación de tales fronteras por medio de programas de menor y más seguro enfoque.

La Música —física, biológica, emotiva, intelectual, espiritual, que cabalga por tantas y tantas clases de fronteras— puede ser objeto de estudio en el próximo siglo, mejor adaptado a la objeción y al desarrollo de nuestras herramientas cada día más eficaces.

Traducido del inglés por Esperanza Pulido.



La lección de canto, Daumier

Creación musical femenina

¿Estética femenina?

Eva Rieger

Compositoras: ¿creen ustedes debido incurrir en generalizaciones? Cuando se habla con los hombres de la creación musical femenina, se dice a menudo que abundan las cantantes y que hay suficientes instrumentistas, pero que los nombres de compositoras son raros, o si acaso, solamente se las encuentra en grupos cerrados.

Sin embargo, hoy día la situación es mucho mejor que hace algunos decenios. Si recapitulamos podremos ver que en 1974 se escuchaba apenas alguna ejecución de obras de mujeres y las grabaciones de éstas eran raras. En el mercado de los libros no faltaban algunas bonitas e inocuas biografías de artistas, como por ejemplo las de Annaliese Rothenberg, o Elly Ney. Había también muchas obras de la categoría de *Wagner y las mujeres*, *Las mujeres en torno a Mozart*, o memorias de esposas tales como Elsa Re-

ger o Alma Mahler. Algunos hombres —no demasiados— se interesaron en mujeres famosas.¹

¿Cuál es la situación actual? Desde hace varios años existe en Berlín el Ta-

NOTAS:

¹ Una colección de libros sobre el tema: Eva Weisweiler: *Compositoras de hace 500 años*. Frankfurt, 1981. Eva Rieger (editora) *Mujer y Música* (colección de fuentes), Frankfurt, 1981. *Mujer, música y dominación masculina*, Berlín 1981. Freia Hoffmann (editora), *Mujeres, canciones folklóricas*, Frankfurt, 1981. Eva Rieger, *Recuerdo femenino en la musicología en Feminismo*. Ed. Luisa, Frankfurt, 1983. Rita von den Grün (editora), *Lamento mundial de Venus, Musicistas, Mujeres músicos*, 1983. Grabaciones con obras de Ana Amelia von Sachsen-Weimar, Agathe Backer-Grondahl, Lotte Backers, Cecilia Chaminade, Fanny Hensel, Josephine Lang, Freanzisca Lebrun, Thea Musgrave, Clara Wieck-Schumann, etc. Véase el Catálogo Bielefelder. Esta en preparación la edición de una cinta con obras para piano (Schott). Preguntas sobre el tema *Mujer y música* (edición del taller Mujer y Música) (c/o A. Olivier Hohemzollernstr 24, 4000 Düsseldorf. (Envíese porte, o, mejor, adjunte costo.)

ller sobre la Mujer y la Música, cuyos archivos rebosan de partituras; y se organizan sesiones de trabajo, conciertos, mesas redondas, e incluso alguna función de ópera. Asimismo, no faltan sesiones de consulta y fuentes de investigación, así como trabajos sobre la posición de las mujeres en la música popular, su papel en la canción folklórica y en la música de concierto; además de que aumenta gradualmente el número de grabaciones y obras impresas adquiribles. En 1982 un buen número de compositoras de todo el mundo fueron invitadas a Berlín para una reunión de trabajo. En 1983 se verificó un taller de música de rock para mujeres. En 1982 tuvo lugar en Nueva York el I Congreso de la Mujer en la Música; al año siguiente se verificó ese congreso en Los Angeles y en 1984 en la ciudad de México.

Pero no debe producirnos euforia el hecho de que los anaqueles de música y los disqueros reboseen de libros y discos creados por mujeres. La mayoría de estas actividades precisan de cambios. Hoy, como ayer, el trabajo de la mujer es obs-

truido por factores de poder y fuerza. En las universidades alemanas oficiales, sólo un 4% de mujeres estudian la preparatoria, y las investigaciones sobre la mujer y la música no prosperan demasiado, por lo que en este campo cualquier actividad de las profesoras y estudiantes ocurre en tiempo libre y sin subvención alguna. Y en la vida musical ocurre lo mismo.

Es verdad que siguen predominando las cantantes, pero lo peor de todo es la discriminación del sexo, por lo que una directora de orquesta, ahora como antes, es una excepción exótica y las compositoras son vistas como una minoría ridícula. La situación actual obedece a una postura de criterio. Si bien es cierto que la nueva edición de un cierto diccionario registra arriba de 5,000 compositoras, el más reciente de los consejos alemanes de la música, el cual controla las actividades disqueras, no aprobó entre sesenta páginas de *elepés*, ninguna grabación de mujeres.

Si desde hace tiempo la musicista juega un papel periférico en la vida musi-



Clara Schumann

cal se debe a sus numerosas ocupaciones de los últimos tiempos —antes como proveedora de cosméticos para el embellecimiento y luego como novedosa ejecutora de proyectos comerciales. Es terrible pensar que en algún concierto del futuro un *impromptu* de Louise Ferrenc, o un *rondó* de Elizabeth Jacquet de la Guerre, ya pasados de moda, volvieran a la palestra, obedeciendo a órdenes del día. Y tampoco contribuirían en forma positiva las acicaladas y solitarias artistas de famosas figuras de mascarones.

Las mujeres no anhelan ser invitadas a los círculos masculinos con sonrisas desagradablemente condescendientes y se sienten gratificadas si actúan por iniciativa propia; sin embargo, esa incisiva independencia de relaciones, cuyas diferencias producen (malos) efectos en la vida musical, sólo podrían erradicarse si se descubrieran las causas que impelen a las artistas, más allá de su apariencia externa.

Este problema tan específico debería realmente ser analizado por la crítica histórica: en enciclopedias, por medio de

análisis musicales académicos, con la música misma, por supuesto. Cuando la obra de la mujer sea conocida en la sociedad, podrán escindirse las diferencias y abrirse una nueva ruta. Acerca de esto no debe haber la menor duda; sin embargo últimamente la creación artística se basa en las técnicas.

Se dice que la composición de la música y a quien deba servir, es siempre determinada por aquéllos que ejercen el poder. Falta hasta ahora una investigación definitiva para demostrar (por una parte) en qué medida la música (y esto significa "masculina" hasta el presente), y (por otra) la música religiosa, ejercieron sus dominios. Un ejemplo de cómo la música estaba al servicio del sexo masculino, lo provee el período burgués del siglo XVIII. Existen paralelos desconcertantes entre la música de aquellos tiempos y las nuevas atribuciones de los sexos. A fines de dicho siglo se juzgaba "natural" y congénita la ocupación de ama de casa y madre. Consecuentemente a la mujer, pasiva por naturaleza, se le atribuía la subordinación, así como al



Sara Caldwell

hombre la actividad, el poder de raciocinio y el dominio. En 1800, cuando este criterio alcanzó su ápice, expresó un musicólogo:

La diferencia específica de los diversos sentimientos musicales está en el contraste entre lo masculino y lo femenino... Los efectos producidos por los primeros son de carácter potente, alerta, tranquilo, alegre, porque emanan de un sentimiento de dominio. Las melodías de esta música contienen atrevidos arranques de ansia y agitación. En cambio, el carácter femenino de la música se proyecta a través de la dulzura: se encamina plácidamente hacia su meta; favorece lo delicado, y lo tranquilo, en contraposición con la resistencia, la fuerza, la pasión violenta que son proyecciones de los sentimientos musicales masculinos.²

No precisan grandes sutilezas para exponer la polarización de la música de aquella época. Tan pronto como los compositores comenzaron a ocupar el centro, aparece la forma *Sonata*, que abarcó todos los ámbitos de la creación musical, desde la obertura hasta la música de cámara. En esta forma dominó el principio masculino del tema principal, de manera

que lo femenino fuese pasivo y gracioso (aun en detrimento del gesto heroico y señorial que le es propio a la sinfonía).

Podría objetarse que tales contradicciones dan al traste con lo romántico y que los elementos femeninos vuelven a aparecer. Replicárase que lo romántico, de acuerdo con los musicólogos, debería llamarse la época de la blandura femenina.³ Pero otros dirían que debe tomarse en cuenta el hecho de que las compositoras reforzaran por sí mismas los elementos "femeninos" más allá de lo que la creación musical podría habérselo demandado. Este desorden obró en menoscabo propio. Y finalmente llama la atención que el culto del genio se haya vinculado con la creación musical: compositores como Weber y Liszt eran conocidos des-

² Michaelis. Suplemento sobre miscelánea de observaciones sobre música en la revista *Berlinische, Musikalische Zeitung*, año I (36/1805). Gracias a Freia Hoffmann por haber encontrado el artículo.

³ *La fuerte y segura naturaleza de Beethoven formó un contraste con el afectuoso, oscilante sexo de lo romántico.* Walter Georgii, *Música para piano*, Friburgo, 1950, p. 301.



María Teresa Rodríguez

de un punto de vista narcisístico — como *sacerdotes del arte* y aun como seres dotados de características divinas. Al manejar la producción musical, el hombre manejaba, por consiguiente, la alternativa del medio estético. La música le sirvió como medio de identificación, así como de signo de otras galanterías a las que pertenecía, igualmente, el cuadro de sus mujeres.

Más bien su inteligencia propia que la identificación masculina de los componentes integrales de la producción estética les fue favorable a las mujeres artistas. Así puede contemplarse a la mujer en contraposición con el arte en que ella se coloca como sujeto y no como el hombre la ve y la representa.

Hubo quien predijera, en los últimos tiempos, lo siguiente:

Si la comprensión significativa, las condiciones de material y materia, la percepción del estímulo visual y acústico... les proveen a las mujeres diferentes significados de cualidad, la lógica adquiere formas especiales que se transforman miméticamente.

Pero, ¿cómo se producen esas *formas especiales*? Las formas musicales artísticas, intangibles y vagas, no admiten representaciones absurdas. Por tanto, conjuntar voces de alegría, tristeza, calma, etcétera, le es accesible a ambos sexos, con claras posibilidades de distinción.

Este determinado cuadro musical suele agigantarse, confrontando a los hombres por medio de tambores y fanfarrias, exactamente como acació en tiempos del emperador Federico II, de Guillermo II, de Hitler; y también con los Beatles y las canciones de protesta. Cuando la música, en su arcaísmo casi extra temporal, funciona con un sentido diferente (nacional, agresivo, devastador, o de integración social), entonces se produce una estética femenina, o, por lo menos, un estilo determinado de manera y forma, conforme a las circunstancias.⁴

El perder la música algunos de sus componentes culturales, por medio de símbolos, asociaciones y tradiciones, se

⁴ Silvia Bobenschen, acerca de la pregunta: ¿Hay una estética femenina?, en *Estética y comunicación*, 25/1976, p. 47.



Margarita González

debe, en parte, a influencias y faltas de identificación. Las diferencias ocurren por experiencias de los sexos y es entonces cuando a las mujeres les es dado desarrollar algo que les es propio. Ora dentro, ora fuera del movimiento feminista, las mujeres adquieren una fuerte y potente personalidad, cuyas posibilidades les confiere sabiduría.

En su libro *Menschenheben* (Temblor humano) Robert Jung prevé el amplio desarrollo y cooperación de las mujeres y su movimiento en pro de la paz.

El papel de la mujer como oprimida social la hizo sensible a determinados atributos que los hombres poseyeron desde siglos atrás, como los de poder, agresividad y fuerza. Cuando las mujeres comenzaron a manejarse por sí mismas, se avocaron al dominio de los hombres, los animales y las cosas. No es, pues, ninguna casualidad que las artistas usaran nuevamente sus cuerpos como centro de atracción artística creativa. Con la expresión coreográfica, las mujeres se interesaron en el arte del cuerpo, del am-

biente, de la nacionalidad y de la representación.

El arte corporal se consideró más bien como una asociación del cuerpo femenino; sin embargo, la mujer pudo enorgullecerse de sí misma. En el sector musical se muestra como una nueva unidad que ella misma ha propiciado (ora en la sala de conciertos, ora en la discoteca; así como hacia la separación de la música U y la música E* y entre el cuerpo, y el espíritu.⁵

Esta actividad con el cuerpo no significa un paso regresivo de las mujeres, en lo que ellas mismas dictaron como alternativa de sus propias creaciones. Hay en sus filas mujeres críticas que se ocupan de las tradiciones y experiencias femeninas, del papel motor del cuerpo, de la naturaleza y las cosas. Naturalmente, no se tomó en cuenta, de ninguna manera, las limitaciones relativas a los típicos temas femeninos generalizados: lo que el hombre explota, como la destrucción del mundo, el cuadro universal de los princi-

⁵ Peter Gericke, *La política de la canción*, Bonn, 1967, p. 47.



Angélica Morales

pios de dualidad (naturaleza-técnica; espíritu-cuerpo; comprensión-sentimiento; hombre-mujer, etcétera). Y como consecuencia, el deber de conciliar un avanzado concepto del arte con estas cerradas categorías.

Las mujeres tuvieron por fin la oportunidad de usar su sensibilidad para las cosas de la antigüedad; su intuición y simpatía hacia lo vital, ya no solamente como una hipoteca del pasado, sino como una fortaleza para el futuro. Así despertaron las artistas a la posibilidad de presentar en forma positiva las largamente obstruidas tradiciones. Ciertamente tenían que mostrarse en las creaciones femeninas algunas características que les eran ajenas, desde mucho tiempo atrás, tales como el poder, la fuerza, la conciencia del propio valer, para que pudieran así desaparecer las pasivas y contentadizas condiciones del viejo cuadro.

En dominios de la música lo más importante es, ante todo, las voces femeninas que incitan a reflexionar sobre la mujer y sobre una específica estética femenina. La ejecución independiente, la

exposición libre del material musical; la propia voz de Meredith Monk, por ejemplo, son todavía componentes de experiencia femenina, así como la interpretación del *Ave Maria* de Bach-Gounod, de acuerdo con Ingrid Caven.⁶

La idealización de la mujer, de acuerdo con esta pieza y como los tenores la presentan, con chispeantes sollozos de *belcanto*, es destruida por Caven. Cuando ella presenta una versión vulgar de aquella interpretación idealizada, provoca el pensamiento de que la mujer no es solamente venerada como reina, sino más bien, sería condenada como prostituta por los hombres.

Es, pues, necesario dar a conocer los sufrimientos que le producen a la mujer su molesta dualidad y, finalmente, ella debe ser alertada contra los dogmas.

En un artículo relacionado con la música de encargo, se dijo:

Es imposible ejercer un control absoluto sobre la música de encargo. Las planteaciones siguen procediendo de los "altos círculos".⁷

⁶ Ingrid Caven, Vida en Hamburgo, RCA P1 28 396.

⁷ Hans-Klaus Jungheinrich, *Se puede girar con la música*, en *Entre las culturas*, editada por Hans Werber Henze, 1979, p. 70.



Guadalupe Pérez Arias

Y lo mismo cuenta para nosotras. El arte continuará siendo creado sobre temas desconocidos y su imposición le será ingrata a la mujer. Y en consecuencia, así seguirá considerándose el arte femenino, aunque sólo sea superficialmente.

La música es también un juego y como tal puede servir intereses ideológicos y cimentar relaciones corruptas. No es posible, pues, llegar a la conclusión de que la música rompa con lo más superficial. Deberá siempre mediar un intermediario aceptable. Si las mujeres han de componer música, todo aquello que sobrepase la biología de su femineidad seguirá siéndoles propio y por tanto será necesario dejar a las sorprendidas artistas a solas consigo mismas.

Pero estas predicciones no indican que la actual política estética dominante de corriente externas sistemáticas cese de introducir cambios en el transcurso de la música. Precisa, entonces, hallar el justo medo que ate los cabos en muy buena medida, así como un entendimiento que

una a las mujeres artistas, no solamente como clase separada, sino como sexo actuante, necesitado de recuperar su solidaridad.

Traducción del alemán por Esperanza Pulido, con permiso de la revista *NZ Neue Zeitschrift für Musik*. Maguncia, Alemania.

EL COMPOSITOR DE MUSICA DE ARTE EN LA SOCIEDAD

Aurelio de la Vega

Cada época, en los anales de toda civilización, queda marcada por eventos históricos fluctuantes. Pero lo intrínsecamente permanente, expresado en ciencia, en arte, en pensamiento, es lo que forma la cultura de esa civilización. El espíritu humano, siempre en búsqueda de sus momentos mejores, se nutre de las preguntas que hacen los filósofos, de los mágicos descubrimientos de los científicos, de las gloriosas expresiones de los artistas, y de las supuestas soluciones que proponen los gobernantes de turno. Si lo más aparentemente permanente de cada civilización parece quedar plasmado en monumentos, en ciudades, en obras públicas, en comodidades proveídas por el desarrollo de lo utilitario, sabemos que guerras y desastres naturales pueden barrer con estos documentos de la historia del hombre. Pero lo que nunca puede ser destruido en una civilización es la presencia de las creaciones artísticas que nacieron en su seno. Toda creación artística forma parte del acervo cultural de toda civilización. Civilización y cultura son cosas distintas pero complementarias. Las conquistas materiales de una civilización permiten el crecimiento y nutrición de una cultura, que viene a constituirse en la faceta espiritual de esa civilización. En el panorama del hálito cultural, el artista creador —músico, poeta, pintor, dramaturgo o novelista— es quien mejor describe un tiempo histórico, dejando obras que en sus momentos más gloriosos se transforman en monumentos eternos de la grandeza del hombre, y logrando con la inherente universalidad de sus creaciones atraer la gratitud y el regocijo de otros grupos humanos y de otras generaciones posteriores.



Wolfgang Amadeus Mozart

Todo gran artista, todo genio creativo, actúa como barómetro de su época. Documenta su momento, descubre las glorias de la civilización a que pertenece, y a menudo se erige en crítico de sus fallas. Por ello es reverenciado, temido y a veces vilipendiado. Porque el gran creador vive en el futuro, casi siempre es incomprendido o ignorado. Sólo más tarde, subsiguientes generaciones logran entender lo trascendental de su creación y glorifican la herencia. Es así que recordamos a un Beethoven cuando han desaparecido del recuerdo reyes, emperadores, ministros, alcaldes, comandantes, e imperios comerciales o económicos de su tiempo. Y cuando leemos una novela de Flaubert recreamos una época con una realidad y una claridad que opacan totalmente las personalidades que ostentaban el poder en Francia a mediados del siglo XIX.

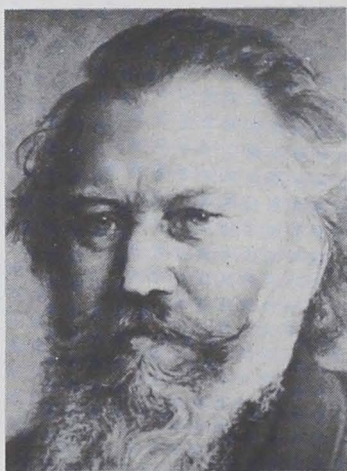
Toda gran civilización, todo pueblo maduro, venera y ensalza a sus artistas. Desde esos pináculos originales que crean grandezas culturales baja hasta la masa anónima una continua corriente de luminosidad y belleza que parece hacer la vida más llevadera y menos absurda. Aún cuando no comprenda del todo la majestuosidad del producto, el ciudadano común de ese tipo de civilización se siente orgulloso de sus héroes culturales. Nada ocurre por casualidad en el esquema misterioso de la historia de la raza humana. Los grandes artistas creadores aparecen invariablemente en civilizaciones y pueblos preparados históricamente, por su desarrollo cultural, económico y poético, para esos nacimientos. Aristófanes es un exhumado de un momento glorioso de la cultura griega, Leonardo es hijo de Florencia, como lo fue Shakespeare de Londres; Goethe nace en Frankfurt, Brahms en Hamburgo, Monet y Debussy en París, Schoenberg en Viena y García Lorca cerca de Granada. Ninguno, como por equivocación, brota de las selvas amazónicas, es hijo de esquimales o aparece en Tanganyika. Pueblos aún no desarrollados, que todavía no han logrado una madurez política o una estabilidad económica, y en el seno de los cuales la subsistencia diaria es problema permanente, no logran producir esos grandes artistas creadores que añaden estatura. La presencia de esos hacedores, que proveen trascendencia cultural, no depende del número de



Ludwig van Beethoven

habitantes de un país o de la cantidad de kilómetros cuadrados que constituye la superficie de una nación. La proporción, pues, no es numérica sino cualitativa. Estre otras cosas, como factor importantísimo en el desarrollo cultural de un pueblo, está la necesidad de que un grupo humano respete y venera a sus artistas creadores. La naturaleza rara vez se equivoca, y a un pueblo que consume cultura y reclama figuras de alto nivel artístico, esa naturaleza les regala grandes creadores. Pueblo que comienza a exigir cultura es pueblo maduro que ha salido del crepúsculo angustioso del subdesarrollo.

Posiblemente el hombre cantó antes de pintar, y ciertamente antes de escribir. La música en su forma primaria es, pues, una de las expresiones básicas del hombre. Por siglos, la música, con su poder rítmico-melódico, y con su facultad de crear estados psicológicos diversos, fue usada descriptivamente o empleada utilitariamente en función de subrayadora de marchas, procesiones religiosas, y ritos danzables, o como comentario a obras teatrales y recitaciones. pero la música elevada a categoría de arte libre no utilitario, empleando sonidos en forma abstracta para crear con leyes propias arquitecturas sonoras capaces de comunicar de por sí estímulos intelectuales y emociones estéticas, sólo aparece en cada cultura tardíamente. Cuando pueblos y grupos humanos han desarrollado altas y elaboradas formas de teatro, de filosofía, de pintura, de ciencia, de estructuras políticas, de escultura, de poesía y de narrativa, la música llamada de arte aparece mucho después en cada cultura, cuando ya ésta es muy madura. Véase cómo este fenómeno se repite en la Antigua Grecia, en el Medievo, en el Renacimiento, en los países de América. Por su característica abstracta, esta música no es de fácil comprensión. Sin embargo, a su inherente poder sugestivo, une en toda cultura desarrollada una carga estructural asombrosa. La música de Machault, de Palestrina, de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, de Mahler, de Stravinski, marca gigantescos avances culturales en la historia de la humanidad. Esta es la música que permanece por siempre, tan repleta de misterio que nunca parece agotarse, tan



Johannes Brahms

comunicativa que es capaz visceralmente de conmover y convencer. La música como expresión popular anónima informa el folklore de una civilización, de una nación, de un grupo de pueblos. De ella van a nacer con el devenir de los siglos dos tipos de música, dos vertientes fundamentales que informarán las etapas de los diversos grupos humanos. Una es la música popular en todas sus formas, desde la canción ya firmada por autor, pasando por formas bailables y llegando, a partir del siglo XIX, a las expresiones más diversas de música comercial, que se convierte en nuestro tiempo en un fenómeno vastísimo de verdadera industria. La otra vertiente es el desarrollo de las formas artísticas, que transforman la música en complejas arquitecturas sonoras de refinadísima elaboración. Es dentro del marco de esta música de arte donde se concentran los asombrosos experimentos armónicos, instrumentales, melódicos y estructurales que subrayan el desarrollo de las grandes culturas.

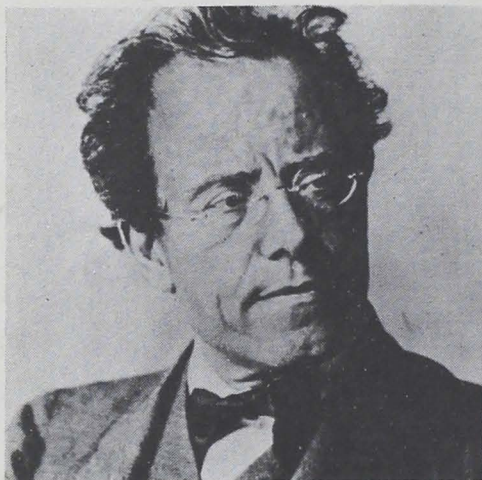
Antiguas civilizaciones, de Egipto a China, si bien no produjeron músicos memorables exhibieron otras manifestaciones durante su desarrollo histórico que muestran conquistas espléndidas para su tiempo. Estas civilizaciones pasan por un período de decadencia y estancamiento para luego desaparecer. Fueron sustituidas por el paulatino auge de ese fenómeno europeo extraordinario que se extiende de la Grecia antigua a nuestros días en una sucesión ascendente de culturas expansivas donde se concentra el avance científico y artístico del hombre por casi dos milenios. A mediados del siglo XVII ya es claro que cinco complejos culturales no sólo dominan política y militarmente el mundo sino han desarrollado paralelamente una gran cultura. España, Francia, Alemania, Italia e Inglaterra son los grandes centros productores de diversas formas artísticas. Nótese que estos grupos culturales, aunque en su seno se desarrollan todas las manifestaciones artísticas, van a ir mostrando, en siglos sucesivos, una identificación productora con una o varias de las ramas artísticas como manifestación preponderante de esa cultura. España es literatura y pintura; Inglaterra es productora de gran literatura; Francia nos da literatura, pintura y música, en ese orden de importancia;



Giuseppe Verdi

Italia —la más vieja de las culturas universales que ha producido por más tiempo y con mayor continuidad arte en todas sus formas— explota en un mágica orgía de pintura, música y literatura, a nivel de igual importancia; Alemania inicia su gran período de total hegemonía musical, con una literatura importantísima y una pintura no tan notable, salvo en el caso de Durero. En relación al hemisferio occidental tendremos que esperar al siglo XX, y en realidad sólo a partir de los años veinte, para contemplar los primeros aportes artísticos americanos de importancia.

Dentro de toda civilización, ¿cuál es el papel del artista en general? ¿Y cuál el del creador de música de arte específicamente? A través de la historia todo grupo humano organizado cuida de sus artistas en una forma u otra. A mayor desarrollo cultural, a mayor poderío, a mayor madurez histórica, mayor patronazgo a las artes. La tradición europea de corte aristocrático estableció por siglos un mecenazgo de las artes que se dividía entre la protección de la Iglesia y la protección del emperador, del rey, del príncipe, del duque o de la corte de turno. Tras el gran impacto de la Revolución Francesa, que cambia para siempre el panorama político de Europa, y por ende el del mundo entero subsiguiente, el Estado, como entidad abstracta, sustituye a las clases aristocráticas seculares o religiosas. Esa ininterrumpida continuidad del patronazgo —del rey o del papa al Estado— permite al artista creador europeo florecer en forma conmovedora. En nuestras Américas, por desgracia, este tipo de protección al artista no existió nunca, o sólo apareció limitadamente en los virreinos españoles de la época colonial. De ahí la falta de esas figuras geniales a nivel de un Miguel Angel, de un Cervantes, de un Mozart, de un Wagner, de un Balzac, de un Picasso. Hay que esperar a los años de la Segunda Guerra para encontrarnos en las Américas con algunas figuras literarias y pictóricas de primer orden. Curiosamente, el coloso norteamericano, capaz de establecer un orden de cosas efectivísimas a nivel económico, político e industrial, alteró ese orden europeo del patronazgo artístico, proclamó las artes como patrimonio personal y no estatal, e infiltró en las formas artísticas un elemento comercial que



Gustav Mahler

delineó dudosos gustos estéticos. Mientras en Alemania hay noventa y dos casas de ópera que funcionan todo el año, en los Estados Unidos la proporción de dineros públicos aplicados a fomentar las artes es de un octavo del uno por ciento del presupuesto nacional. La inmadurez histórica juzga bromas pesadas en los pueblos. Véase que aunque biográficamente Norteamérica es hoy una de las dos grandes super-potencias que dominan el mundo contemporáneo, su madurez artístico-cultural y social deja mucho que desear.

De todos los creadores, es el compositor de música de arte el que ha mantenido siempre, con contadísimas excepciones, una vida más precaria. Parecería que los Bach, los Beethoyen, los Verdi, los Brahms, los Stravinski, de la historia lograron una existencia cómoda, pero sabemos que no fue así. Mientras el pintor, el novelista, el dramaturgo de turno logra en diversos niveles vender sus productos, el compositor de música de arte, casi como regla general, no recibe en vida una remuneración conmensurable con su esfuerzo creativo. Curiosamente, los años subsiguientes a su muerte hacen de su arte algo más vivo y permanente que la literatura o el teatro de su época —que son por lo general las manifestaciones artísticas que más sufren con el devenir del tiempo, tras gozar de una popularidad temporal a menudo espectacular. Es esa permanencia de la música, pese a sus dificultades de producción, la que la convierte en el arte más vital de todos. Mientras los grandes libros pasan a la categoría de curiosidades bibliográficas, mientras la gran pintura —arte de por sí estático— entra en los museos, la gran música permanece viva, directa, recreada cada vez en tiempo y espacio con la misma agilidad novedosa con que se la oyó sonar por vez primera. Cada vez que se escucha un Nocturno de Chopin, una sinfonía de Brahms o una ópera de Puccini se está asistiendo al espectáculo en vivo de unos sonidos que para ser actualizados deben de volverse a recrear. La música es, por tanto, el arte recreativo por excelencia, lo que le da siempre una presencia vital extraordinaria. Decía Martí que “el color tiene límites; la palabra, labios; la miseria, cielo. Lo verdadero es lo que no termina; y la



Giacomo Puccini

música está perpetuamente palpitando en el espacio". El compositor de música de arte paga un precio muy alto por producirla, pasando por miserias económicas increíbles, pero intuye que, de tener valor, será el suyo el arte más vivo cuando él ya no exista.

Cuando las dificultades de la vida se envuelven en sonidos se hacen siempre más llevaderas. La canción popular, los movimientos del cuerpo frente a ritmos y melodías, son expresiones indispensables para el hombre como formas de relajamiento y de expansión. Pero una minoría dentro de la humanidad descubre otras alturas, y se entrega a la tarea de subir unas montañas que tienen en sus cimas sinfónicas, óperas, ballets y cuartetos. Desde esas alturas se contemplan valles, verdes, laderas, ríos, horizontes y quebradas de una belleza lírica o agreste que no se descubrían al ras del suelo. Al esfuerzo de subir sigue el goce de la perspectiva que nos da la conquista. Cuando la tradición cultural, la educación colectiva y la madurez de una nación proveen a sus hijos con los mapas de las rutas para alcanzar altos niveles artístico-espirituales, ese pueblo se hace más fuerte, más glorioso, más civilizado. En esa conquista de lo mejor las sociedades tienen una responsabilidad. Los gobiernos — o el Estado — son reflejos de toda sociedad. Estado que patrocina arte es indicio de sociedad desarrollada. Uno de los ejemplos más conmovedores de la historia fue contemplar esa burguesía europea del siglo XIX, constituida por industriales, comerciantes y profesionales que eran herederos de la antigua aristocracia tronchada por la Revolución Francesa, dada a la tarea de patrocinar las artes de su momento en forma entusiasta y activa. En nuestro siglo toca el turno a las Américas de enfrentar con igual entusiasmo esa gran tarea colectiva que permita la continuidad y crecimiento de un gran arte continental americano. La tierra en el hemisferio occidental está aún muy virgen. El artista creador es como una semilla maravillosa que necesita suelo fértil para germinar. En las Américas, que recién comienzan su gran expansión histórica, van a fructificar los próximos grandes momentos estelares de la humanidad. En ellos, el arte — específicamente la música de arte — va a ocupar un lugar magnífico. ¿Ayudarán los



Igor Stravinski

americanos de hoy y de mañana a la aceleración de ese proceso para que se haga prontamente inevitable? ¿Será posible conquistar hambre y desasosiego político para gozar más pronto de formas, colores y sonidos? Las naciones de América, si quieren llegar a niveles de civilización realmente memorables, van a tener que cuidar mucho de sus artistas creadores. Y tendrán que hacerlo con madurez y con desinterés. El patrimonio nacional no es factor utilitario, ni es cosa de compra y venta. Dentro de ese patrimonio, el artista creador ocupa un lugar muy importante y trascendente. Se le deberá cuidar por lo que es, sin exigencias de producción y sin dictámenes. El verdadero arte creativo no puede ser ni mercenario, ni mercantil, ni doctrinario. No puede venderse por toneladas o por metros; no puede estar al servicio de un Estado totalitario, donde el arte público se limita a desarrollar una tesis partidista, impuesta y sobrentendida; y no puede caer en la trampa o en la tentación que lo convierta en una mercancía dentro de un sistema capitalista, donde el creador pasa al plano de productor. Que las naciones de nuestro hemisferio nunca olviden que el arte creativo no es un oficio; es un sacrificio y una fatalidad, un placer y una maldición. Que no olviden tampoco que toda gran obra de arte es un desafío, y que por lo tanto, implícita o explícitamente, esa obra de arte es una manifestación y un canto de libertad. Estas naciones nuestras de América, paralelamente con madurez política y económica, habrán de exhibir una preocupación igual por educar mejor a sus ciudadanos, haciéndoles saber de la grandeza de sus artistas creadores. No hay que olvidar que hombre



Penderecki

capaz de gozar y entender las formas artísticas es hombre más espiritual, más rico más en paz consigo mismo. A mayor capacidad de goce artístico, mayor generosidad. La religión del arte es siempre humanística. Ayuda a transformar la devoción que antes se sentía para con dioses y metafísicas en respeto contemporáneo para nuestros semejantes en la concreción de este mundo. Si hacemos mejor el mundo estaremos afirmando la posible grandeza del hombre. Ojalá que las artes de las Américas en general crezcan y se reproduzcan. Específicamente, por su contenido emocional tan vivo, esperemos que la música de arte se haga más robusta, más alta, más espectacular. "La música —de nuevo nos dice Martí— es la más bella forma de lo bello." Cuando el canto se transforme en portales de grandes catedrales sonoras habremos conquistado la primera etapa de la gran dignidad americana. Y entonces las carreteras de asfalto, las flores multicolores, las conquistas científicas, los utensilios, los olores de nuestros océanos, los hijos de los pueblos, los sistemas políticos, la educación colectiva, los colores de cada cielo, darán frutos mucho mejores. El hombre americano no será perfecto, pero sí más feliz, más maduro, más importante, más completo. A la gran raza cósmica de Vasconcelos hay que mecerla con arpas. Y cuando nazca el gran genio artístico americano —nuestro Sigfrido multifacético— habremos conquistado el hambre de justicia y de belleza que borrarán todas las hambres biológicas. Entonces seremos realmente libres.

Northridge, febrero de 1984.



MARCHA NACIONAL

DEDICADA

A LOS MEXICANOS,

compuesta

POR

HENRI HEITZ.

OP. 166.

MARCHA NACIONAL,

DEDICADA

A LOS MEXICANOS,

COMPUESTA
POR

Heinrich Herz.

OP: 166.

Esperanza Pulido

El 11 de julio de 1849, cuando el pianista y compositor franco-austriaco vino a México, su nombre era ya conocido aquí; no es, pues, de extrañar que un buen número de músicos mexicanos salieran a recibirlo al Peñón Viejo y que más tarde, si decidiera el artista tocar en el interior de la República, el Presidente José Joaquín Herrera acordara con su ministro de guerra se diera orden a los gobernadores de proporcionarle escoltas para su protección.

Nacido en Viena el 6 de enero de 1806, Heinrich Herz fue hijo de un músico judío, quien lo envió al Conservatorio de París desde temprana edad. Un primer premio en ese plantel aseguró sus éxitos futuros permanentes. En 1842 fue nombrado profesor del mismo y poco después abrió una sala de conciertos con su nombre y fundó una fábrica de pianos cuyos instrumentos obtuvieron un primer premio en la Exposición de París de

1855, donde se consideró que podían competir con los Pleyel y los Erard. Como compositor escribía en un estilo grato al público de conciertos y a un grupo de compositores mexicanos. Herz lo sabía, por lo que llegó preparado para alucinar a sus auditorios con variaciones y fantasías sobre arias de óperas. Así, pues, la recepción que le otorgaron los mexicanos lo llenó de euforia y envió un desplegado a la prensa para agradecerla.

Ya para entonces se hallaban en esta ciudad la gran cantante inglesa Ann Bishop y su compañero, el arpista y compositor francés Robert Bochsa. Herz convenció a la Bishop para que unieran sus fuerzas en los conciertos, pero antes se presentó él solo con una orquesta eventual dirigida por José Ma. Chávez (el primer Chávez director que hubo en México).

Como al principio le fuera difícil con-

MARCHA

La Marcha Nacional, No. 1

seguir el Teatro Nacional, Herz se presentó en el salón de La Lonja, donde ejecutó su *Concierto serio*; la orquesta tocó, asimismo, unas cuadrillas llamadas *Las elegantes*; una *Polka del Siglo*, escrita expresamente por él para el periódico del mismo nombre y la tanda de valeses *Los segadores*. El resto del programa fue cosa del pianista, con unas *variaciones sobre le Pré-aux Clercs*, y una fantasía sobre *Lucia de Lammermoor*. El público aplaudió frenéticamente todas estas obras del afamado artista.

Herz quedó muy impresionado por tan clamoroso éxito, y para corresponderlo —previendo pingües ganancias, dice Mayer-Serra, pidió a la Junta Patriótica que se pidiese al público, por medio de la prensa, le fuesen enviadas composiciones poéticas para la composición de un himno patriótico, del que carecía México.

La Academia de San Juan de Letrán* correspondió a la fineza de Herz, al aceptar una petición que le hiciera dicha Junta Patriótica de convocar, por iniciativa de la Academia, a un concurso de poetas.

Fueron enviadas 16 composiciones que habrían de ser juzgadas por don José María Lacuza, don Joaquín Pesado, don Andrés Quintana Roo y don Alejandro Arango y Escandón, resultando premiadas las de Andrés Davis Bradburn y Félix María Escalante. La del primero comenzaba así:

Quando la trompa guerrera
suena, volad animosos;
de lauros siempre gloriosos
vuestras frentes coronad.
Combatid siempre ardoros
sin partidos, como hermanos,
por la patria, mexicanos,
y tendréis la libertad.

Estos fueron los versos elegidos por Herz para su himno: una marcha nacional dedicada a los mexicanos por Henri Herz, Opus 166. Según Olavarría y Fe-

*La Academia de San Juan de Letrán fue fundada en el siglo XVI por el virrey don Antonio de Mendoza. Tras una corta vida, no hasta junio de 1836 se le reinstaló en el Colegio del mismo nombre, con Andrés Quintana Roo como primer presidente. Fue un centro cultural de gran importancia, pero los sucesos políticos de 1856 la hicieron desaparecer.



rrari (Reseña Histórica del Teatro en México, Editorial Porrúa, 1961, México D.f., pp 486-489), Herz había terminado la composición de esta pieza en los últimos días de noviembre, "fecha en la que corrigió las pruebas finales que le remitiera a Guadalajara su editor, don Ignacio Cumplido", quien, una vez publicada la marcha, la puso a la venta al precio de un peso el ejemplar. Agrega Olavarría y Ferrari que "el dicho himno no dio efecto y al poco tiempo sólo de vez en cuando se le oía en tal o cual procesión". En el mismo párrafo dice el autor que tampoco tuvo éxito la colección que hizo Herz de aires nacionales mexicanos, en la que incluyó aquella *Polka del Siglo* que se había tocado en su concierto de debut en La Lonja y que el *Album Mexicano* publicó en uno de sus números.

Pero Herz continuó recibiendo muchos favores de los músicos y aplausos del público mexicano, lo cual no era óbice para que la prensa se metiera con él en algunas ocasiones; y tampoco para que Bochsá, copañero y repetidor de la Bishop, tratara de menospreciarlo y despreciarlo. La mala voluntad que le inspira-

ba Herz por haberle ofrecido un himno patriótico a la Junta, le indujo a propalar la noticia de que el pianista austriaco-francés estaba aprovechando su estancia en México para vender una partida de pianos fabricados por él. Los profesores mexicanos se indignaron y entonces Bochsá les comunicó que él era también compositor y para probarlo le puso música a un *apropósito*** en un acto, sobre un texto escrito por un poeta mexicano (poeta solían llamarle a cualquiera que escribiera versos rimados). Y pensaba estrenarlo bajo el título de *El ensayo*, con la Bishop, Zanini, Valtellina y los coros; pero entonces los partidarios de Herz hicieron circular la voz de que dicho *apropósito* denigraba a los mexicanos y Bochsá tuvo que suspender la función que pensaba ofrecer en el Nacional. Por otra parte, Herz ya había logrado alquilar el gran teatro para sus conciertos y funciones privadas, lo cual le impidió a Bochsá salirse con la suya. En una de tales funciones privadas dio la casualidad de que la Cosío (una cantante de prestigio) se viera obligada, por equis motivo, a cortar el aria de *Los Puritanos* que cantaba, y

**Composición dramática corta.

---nad; comba-tid siem-pre ar-do-vo---sos am par-li-dos, co-mo her---
 ma---nos, por la pa---tria me-xi---ca-nos y ten-dre-is la li-ber---

La Marcha Nacional, No. 2

entonces Bochsa demostró públicamente su satisfacción "sin fijarse que a la vez ofendía a los mexicanos, lo cual no dejaron de explotar Herz y sus partidarios" en beneficio propio —dice Olavarría y Ferrari.

Poco después los amigos de Herz dieron una función a beneficio suyo, con la participación del beneficiario, quien improvisó variaciones sobre temas franceses, italianos y mexicanos —estos últimos previstos a última hora por gente del público. Esa noche se presentó, además, la *Marcha Nacional* de Herz.

En el mismo concierto de beneficio, Herz ofreció al público su *Obertura de Guillermo Tell* a ocho pianos, con sendos pares de ejecutantes, cuyas dieciséis manos eran las de J. M. Aguilar, A. Balderas, P. Fluteau, Antonio y Alejo Gómez, José Ma. León, Felipe Larios, J. M. Marsán, P. Mellet, A. Michel, J. M. Oviedo, J. N. Retes, C. G. Ureña, J. Vázquez y el propio Henri Herz (uno se le quedó al informante en el tintero). Tan aparatoso concierto se repitió con carácter de despedida. En este último tomó parte el

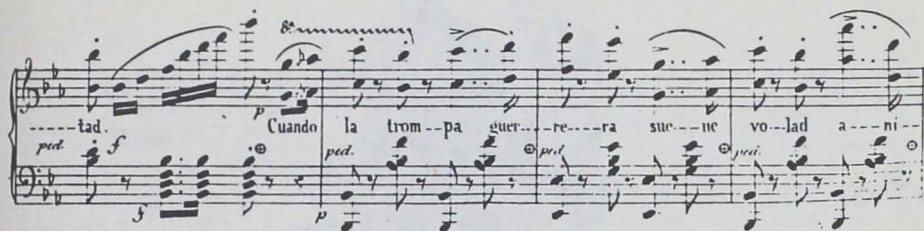
violinista Coenen (previamente introducido en esta ciudad por Herz), acompañado por Eusebio Delgado, quienes ejecutaron, entre otras cosas, un *Carnaval arreglado*, anunciado como *duetto chistoso* (sic).

Tras el fracaso del *Himno Nacional* de Herz, Carlos Bochsa (cuyo nombre de pila era Robert Nicolas Charles), compuso su canto patriótico con gran éxito, tanto así que se lo envió al Presidente de la República, Joaquín de Herrera, quien le escribió agradeciéndoselo. Pero no obstante la buena acogida que el público le había dispensado a la música de Bochsa, la obra tampoco alcanzó popularidad.

Boscha escribió su canto patriótico sobre una poesía del cubano Juan Miguel de Losada que comenzaba así:

No más guerra, ni sangre, ni luto
 cesen tantos y tantos horrores,
 que la sien coronada de flores
 triunfadora levante la paz.

Nuestros campos bañados de sangre
 se engalanan doquier de esmeraldas,
 y las ninfas nos tejen guirnaldas
 de Anáhuac en la orilla feraz.



La Marcha Nacional, No. 3

Y seguían cuatro estrofas en el mismo tenor, hasta desembocar en la cuarteta del coro:

Mexicanos, alcemos el canto
proclamando la hermosa igualdad,
y a los ecos los ecos repitan
¡Libertad, libertad, libertad!

El inquieto arpista entró al concurso con el siguiente lema:

Volemos al combate, a la venganza
y el que niegue su pecho a la esperanza
hunda en el polvo la cobarde frente.

Puedo asegurar que esta pieza de Bochsa fue publicada, porque en dos números del periódico *El Siglo* (de 1850) aparecen sendos anuncios de la misma, para adquirirla en las oficinas del propio diario; pero actualmente se ha hecho ojo de hormiga y no ha sido posible hallarla por ninguna parte. Y quizá haya sido una buena obra, pues Bochsa, aparte de hombre disipado, tenía fama como buen compositor y excelente arpista. Cuando Herz andaba cosechando triunfos en Califor-

nia, regresó a México Ann Bishop, quien ya sin el famoso pianista se adueñó del campo. Después de varios triunfos en esta ciudad, en su presentación del 24 de febrero de 1850 fue aclamada por sus arias de *Robert Devereux* y *El Barbero de Sevilla*, al término de las cuales brindó el *canto patriótico* de su compañero Carlos Bochsa, que se vio obligada a repetir a petición reiterada. Según un cronista, "Ana, representando a la diosa de la libertad, ha cantado este himno con una voz arrobadora, que contrasta con la elegante y noble interpretación del carácter de la reina Isabel y con la dulzura y gracia de la mimada poblana que nos encantó en *La pasadita*" (del propio Bochsa).

El cronista O. y F. se regocijó por la entrega de una medalla de oro al poeta Andrés Davis Bradburn, alumno que fuera de la Academia de Letrán, por su poema, considerado como el mejor para aquella primera convocatoria, provocada por la oferta de Henri Herz, de proveer al país de un himno patrio. Como quiera que sea, Herz merece el beneficio de la inicia-



tiva. Los himnos patrios son como un sello de identidad nacional, inventado por Lecomte de Lisle al darle a su patria *La Marsellesa*. Bellos, o inócuos, los himnos nacionales tienen el privilegio de hacer vibrar a los pueblos, tanto como el despliegue de las banderas de sus países.

Por tal motivo, la *Marcha Nacional* de Henri Herz debe ser apreciada desde este punto de vista, independientemente de cualquier otra consideración musical. Las razones que me inducen a aseverar que esta *Marcha Nacional* puede ser identificada como el *Himno Nacional* de Herz, son las siguientes:

En primer lugar, Olavarría y Ferrari publicó en 1849 los versos de Andrés Davis Bradburn, ganadores del primer premio en el mencionado concurso, como aquellos que Herz aprovechó para su "himno". Tengo a la vista las dos versiones de dicha obra: una publicada en México poco más o menos en los últimos días de noviembre de 1849 por Ignacio Cumplido (un buen litógrafo de aquellos tiempos). Esta la consideraremos como *pri-*

mera versión.

Comienza con una introducción (en anacrusa) de 14 compases, en *Mi bemol mayor* (por cierto que el copista se equivocó al colocar los tres bemoles como *La, Re, Sol* en la armadura de la clave, que rectificó al entrar la marcha de 26 compases en seguida. Creo que esta introducción debería ser tocada por la orquesta sola, en caso de que existiese una orquestación original de Herz). Después entra la voz para cantar, con exactamente la misma melodía, las dos cuartetas de octosílabos del texto transcrito al principio.

La falta de correspondencia entre los acentos de las palabras y los de la música me induce a pensar que Herz compuso primero la marcha y luego trató de adaptarle la melodía. Tal como la presentó se escucha así:

Cuándo lá trompa guerrera
suene, vólad animo-osos
de laurós siempre gloriosos
vuestras fre-ente-es coronad.

---mo---bos de lau---ros siem---pre glo---rio---sos vues---tras fren---tes co---ro---

La *Marcha Nacional* No. 4

Combatid sie-empuré ardoró-o-osos
sin partido-os comó herma-a-a-anos
por la pa-a-atria, mexicanos
y téndreís la libertad.

Y termina con una larga coda de 16 compases, en la que se repite cuatro veces "la libertad, la libertad, la libertad, la libertad".

Aunque es probable que Herz no conociera del español ni los artículos, el hecho de que haya hecho imprimir una segunda versión de su obra en Hamburgo pudiera significar que se había dado cuenta de los errores de su primera versión. Esto me lo hace pensar el hecho de que le haya añadido un bonito *trio* de 26 compases en *Si bemol mayor*, con un *da capo* a la marcha e *poi la coda* (al principio y después la coda) y que haya suprimido el texto.

Esta segunda versión (¿o fue la primera?) de la *Marche Nationale* de Henri Herz, con el mismo número 166 de opus, fue impresa por la editorial Jean Aug. Bohme de Hamburgo, Alemania, sin una sola errata.

El primer intento fallido de un himno nacional para México, dio pie para que algunos patriotas indujeran al general Antonio López de Santa-Anna (entonces Presidente de la República) a ofrecer un premio para que los poetas presentaran nuevamente composiciones poéticas que sirvieran de texto a un canto patriótico. El 12 de noviembre de 1852 fue expedida una convocatoria. Las obras tenían que ser juzgadas por Bernardo Couro, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado. El 3 de febrero de 1853 se llevó a cabo la auscultación, resultando elegida la de Francisco González Bocanegra para el primer premio.

Inmediatamente después fueron convocados los compositores para que le pusieran música al texto. El jurado estaría formado por don Agustín Balderas, don Felipe Larios, don José Antonio Gómez y don Tomás León, cuatro de los mejores músicos del momento, quienes, trece años después, serían los pilares de un conservatorio de música que demandaba la ciudad de México. Este jurado eligió la obra de J. N., quien envió su



La Marcha Nacional, No. 5

pieza bajo el lema de *Dios y Libertad*. Tras las debidas indagaciones estas iniciales le correspondieron al catalán Jaime Nunó.

Entre las 26 composiciones enviadas, aparte de la de Nunó, sólo la del contrabajista Juan Botessini produjo alguna impresión, sin llegar al éxito.

Y como parece que entonces se desató una especie de fiebre nacionalista entre los compositores y músicos, aun maestros y empresarios de ópera, como Maretzek, escribieron himnos patrios. En un concierto especial, este maestro presentó una marcha militar, juntamente con un *himno nacional*. En dicho acto hizo su debut una formidable contralto mexicana que habría de conquistar grandes éxitos como cantante de ópera: Eufrosia Amat. Jaime Nunó la acompañó en una ocasión. Maretzek gustaba de organizar conciertos con cantantes eminentes, en consorcio, como la Steffanone, la Costini, los Montplaisir, etc., mezclados con músicos mexicanos de consabida eficiencia, como don Tomán León. En el Teatro Nacional, o Santa-Anna, como se

le llamaba indiferentemente, se cantó, por primera vez en México, el *Stabat Mater* de Rossini, con Steffanone, Bertucca, Amat, Benvenuto, Forti, Rossi y Quinto como solistas.

Para terminar con el Himno Nacional, éste fue estrenado la noche del 16 de septiembre de 1854 en el Gran Teatro Nacional. Cantaron las estrofas la Steffanone y Lorenzo Salvi, con asistencia del presidente Santa-Anna y su comitiva.

El historiador Francisco Sosa no pudo averiguar qué premios recibieron Nunó y Bocanegra, porque las convocatorias no lo especificaban, pero se supo que Santa-Anna le había obsequiado a Bocanegra una colección de libros empastados y a Nunó le concedió que les vendiera a las bandas de música cuantos ejemplares quisiera de su orquestación y al precio que le conviniera. En aquellos tiempos no se acostumbraba todavía recompensar el mérito por medio de atractivas divisas...

Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas

Por encima de la música

José Bergamín

Sobre el piano, rodeado de la silenciosa superficie sucia del muro, un retrato de Lenin. Fijo en la pared, no hay cuidado que baje, traicionando, a entremezclarse turbiamente con arpegios y notas, entre marfiles y maderas, como en la equívoca y ambigua pintura falsa de Dalí. Aquí es un testimonio de la verdad, POR ENCIMA DE LA MUSICA como la voz mensajera de la muerte en la tragedia shakespeariana. Para Silvestre Revueltas la verdad era una sola en todo. Por eso destruía el engaño de su corazón, noblemente, con ironía, por la verdad más exigente: la popular, la suya.

La música enseñó a este hombre de veras a desconfiar de sí mismo. El violín de su juventud primera le enredó feminamente en la trama espesa y fina de esa red de ilusión que habría de romper su desengaño. Era fuerte y grande, auténtico. No podía prenderse en la versatili-

dad tan frágil de la sedosa trampa. Ni en lo literario ni en lo político. Buscó la verdad de su ser en todo, hallándola en la música verdadera como en sí mismo, como en su propia sangre, mensajera de mortal angustia. Desdeñoso de esteticismos fue a la entraña viva, ensangrentada, de la verdad, para sacar luz, música, palabra, de ese material y espiritual entendimiento. Jugó su vida a la verdad y la ganó perdiéndola. Supo ocultar pudorosamente, enmascarándola de aparente gozo y dolorosa burla, su desazón primera. Pero su corazón zozobrado tenía que romperse, estallar, saltando POR ENCIMA DE LA MUSICA, como una cuerda rota de violín, para trascender su deseo infinito, para sucumbir en ese empeño.

Lo ví por vez primera en Madrid al finalizar el verano de 1937. En nuestro Madrid cercado, sitiado de mentirosa muerte. Me recibió dentro de aquel abrazo



Silvestre Revueltas

ancho y bien respaldado en el que entregaba generosamente toda su amistad de una sola vez, de un solo golpe. No hubo más qué decir. Ardían a nuestro alrededor las fogatas que millares de obuses encendían en la noche madrileña. La clara sonrisa de Revueltas parecía desasirse de su habitual amargura; sus ojos brillaban infantilmente como si vislumbraran en lo nocturno, entre el clamoroso silencio del espanto, la esperanza postrera: "La estrella nunca vista". Al verle de ese modo alguien, creo que Malraux, me murmuró al oído: "la música en persona".

Después, aquel abrazo madrileño, español, aquel abrazo mismo, me recibió aquí en México, cuando recién llegado

dolorido él sólo podía darme aquella auténtica, generosa acogida.

Hoy, que he visto abrirse a mis pies la hondura que ha tragado para siempre en la tierra su dolorosa muerte, me parece que siento el golpe musical de su sangre con un latido exacto que atestigua en mi propio corazón, volcado en esta sima, su más vivo recuerdo: tal cual era: poderoso de haber sufrido tanto, de haber logrado tanto ser, para la vida, como para la muerte, como para la música y, POR ENCIMA DE LA MUSICA, un hombre entero y verdadero.

El Nacional,
domingo 6 de octubre de 1940.

CRONICA

LIBROS

LA MUSICA DE LAS ESFERAS.
A PROPOSITO DE UN LIBRO DE
HANS SCHAUVERNOCH*
Dr. Gerd-Klaus Kaltenbrunner

Incluso las obras de referencia más importantes, tales como, por ejemplo, la última edición de la Brockhaus Encyclopaedia, dedican tan sólo unas cuantas líneas a la música de las esferas, y la idea de un universo armonioso se menciona solamente como una curiosidad en obras recientes sobre historia de la filosofía. Empero, constituye una de las ideas básicas de la tradición occidental, misma que ha encontrado expresión en una serie interminable de nuevas formas en los reinos de la religión y la teología, de las ciencias y las matemáticas, así como en las artes y la poesía. Esta idea se encuentra indisolublemente vinculada con el pensamiento cosmológico de Pitágoras, quien vivió en el siglo VI A.C. y cuya sabiduría lo ha convertido en hombre de leyenda. Pitágoras enseñó que el universo estaba dominado por una música secreta que debía sus orígenes a las subli-

mes órbitas de los planetas, y que sólo los espíritus favorecidos poseían oídos suficientemente agudos para escuchar esta armonía sinfónica de los cuerpos celestes en sus esferas.

Por siglos —de hecho, por milenios— la idea de una música de las esferas ha cautivado la imaginación de filósofos como Platón, Cicerón, Filón y Boecio; de astrónomos como Ptolomeo, Kepler y Newton; de teólogos como los Padres de la Iglesia Clemente, Orígenes y San Agustín, y de poetas de la altura de Dante, Shakespeare y Goethe. de entre los mu-

* El presente artículo fue tomado de: *Philosophy and History, German Studies (Section I)*. XVII/1, 1984, pp. 38-40.

SCHAUVERNOCH, Hans. *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung (La música de las esferas. Historia de la idea de una armonía cósmica y su influencia en el alma)*. Friburgo: Verlag Karl Alber, 1982, 277 pp.

chos nombres que podrían ser aún mencionados, que el erudito austriaco Hans Schavernoch trata en su reconocido libro, he seleccionado tan sólo a Copérnico, Giordano, Bruno, Leibnitz, Kant y Schelling, y del mundo de la poesía a Milton, Klopstock, Matthias Claudius, Holderlin, Brentano y Eichendorf. Desafortunadamente, he buscado en vano en la monografía de Schavernoch los nombres de tres figuras obsesionadas por la idea de una música de las esferas, de un orbe cósmico o de un universo rítmico y musical, aquéllos de los filósofos Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), Gustav Theodor Fechner (1801-1887) y del poeta Alfred Mombert (1872-1942).

Los orígenes de estas ideas se pierden en la noche de los tiempos, ya que hasta los filósofos, pensadores cosmológicos y poetas más antiguamente conocidos no inventaron la idea de una armonía de las esferas celestes, sino que la encontraron ya existente, se apoderaron de ella y la reformularon, elaboraron sobre ella o trataron de encontrarle una explicación con la ayuda de argumentos astronómi-

cos, matemáticos u otros. Según esta teoría, no le cabe ninguna duda a la experiencia humana subyacente de ser una con un cosmos que es visto como el reino luminoso de causas y efectos divinos o demoníacos.

Pero demos la palabra al propio Schavernoch:

En el comienzo, entonces, encontramos un conocimiento inconsciente de un vínculo invisible entre los cuerpos celestes y el alma del observador afinada con la armonía inaudible del mundo. Para el hombre antiguo esta armonía brotaba de la riqueza de la creación. La alternación entre el día y la noche, la secuencia de las estaciones, la transición de lo frío a lo caliente y de lo seco a lo húmedo, todo ello formaba parte de la pulsación melódica de una vida interminable. En la canción del viento, en el murmullo de la primavera y en el crujido del fuego él percibía las voces de los elementos.

Vistos así, la danza, el canto y la música parecerían ser un eco o reproducción mimética de la música de los cielos. Un cantante, un músico o un bailarín poseído rítmicamente no hacen más que interpretar una solemne *imitatio mundi*:

ellos traducen en algo audible y visible para todos, aun para los más terrenales, esa armonía cósmica que de otra manera sólo sería perceptible para el sabio iniciado, los santos agraciados y los niños inocentes.

No es cuestión de arte o de procurarse un placer con juegos matemáticos o imágenes míticas. Si es aplicable en cualquier parte la audaz proposición de Wittgenstein: "Ética y estética son una sola", entonces puede aplicarse precisamente a la idea de la música de las esferas. Ya tan tempranamente como en la época de Pitágoras, y tan recientemente como en los últimos años de Goethe, encontramos el exaltado concepto de "moralidad de las estrellas" —para recordar el título del poema de *Frohliche Wissenschaft* de Nietzsche. El alma sobrecogida, inmersa en los circuitos celestiales, percibe la quintaesencia de la pureza humana en el orden astral. La ética posee aquí una dimensión que trasciende lo "social" o lo interpersonal. El hombre no es solamente una criatura social sino también una criatura cósmica, un microcosmos

dentro del macrocosmos, un "cosmopolita" en el más original y en el más amplio sentido de la palabra, una mónada que refleja al universo y que se encuentra en concordia con él. Goethe dio profunda expresión poética a esta conexión entre la armonía "mundana" —de los mundos o planetas—, la ética de una devoción hacia la naturaleza y la trayectoria del hombre hacia el autoconocimiento en los capítulos eminentemente pitagóricos de su obra tardía *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Los años de viaje de Guillermo Meister*).

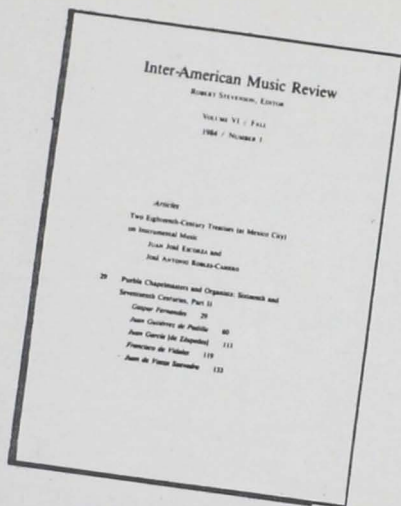
Uno podría ser disculpado por pensar que tales ideas mucho tiempo ha que se volvieron obsoletas, o que en el mejor de los casos fueron adaptadas para servir como metáforas poéticas o como objeto de estudio mitológico. Sin embargo, el lector atento del claramente presentado y sutilmente interpretativo libro de Hans Schavernoeh, con su riqueza de material, no dejará de percatarse hasta qué punto la idea de una música de las esferas, arcaica y ciertamente primigenia como es, converge con los descubrimientos

de las más progresivas investigaciones en astrofísica y en física atómica. Podría decirse que la armonía "mundana" pitagórica y Kepleriana es una anticipación de lo que hombres como Einstein, Planck y Heisenberg han debatido después en nuestro propio siglo. El autor nos informa sobre experimentos llevados a cabo muy recientemente en los Estados Unidos de Norteamérica, los cuales parecen verificar la añeja visión de una música de las esferas. Estos experimentos, usando computadoras conectadas con sintetizadores, han producido resultados sorprendentes: Mercurio emite la aguda escala ascendente y descendente del *piccolo*, Júpiter suena como un espléndido bajo gruñón, Venus varía sus vibraciones entre una sexta mayor y una sexta menor y nuestro propio planeta produce una sensacional segunda menor.

Existe, entonces, algo semejante a una tradición astro-musical, una cosmofofía esotérica que se extiende a través de los milenios hasta el presente inmediato. Lo que la piedra filosofal fue para el alquimista, lo es la armonía de las esferas para

la línea pitagórica de la filosofía europea, de la ciencia natural y del esoterismo, una línea que se ha conservado intacta hasta nuestros días. Como Hans Schavernoch lo sugiere tentativamente en las páginas finales de su libro, se trata de un punto en el cual podría darse una eventual reconciliación entre la religión y la ciencia a un nivel superior. Siendo como es, esta historia de la idea de una armonía cósmica y su influencia en el alma, como reza el subtítulo de esta muy legible monografía —recomendable aun para aquellos con poco o ningún conocimiento previo sobre la ciencia o la historia de la filosofía—, es una insuperable novela de aventuras en esos dominios de las ideas donde prácticamente todos los grandes escritores, pensadores y científicos de la Antigüedad, la Edad Media y la Europa moderna han jugado un papel ya sea decisivo o subsidiario.

Traducción del inglés:
José Antonio Robles-Cahero.



REVISTA DE REVISTAS

INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW. Volumen VI, Otoño de 1984, No. 1. El Dr. Robert Stevenson, fundador y editor de esta magnífica revista, dedica su último número a México, en dos extensos artículos. El primero es una traducción al inglés de un artículo del propio Dr. Stevenson, publicado en el número 84 de *Heterofonía* y traducido al inglés por él mismo. Se trata de *Explicación para tocar la guitarra de punteado, por música o cifra y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (Veracruz, 1776), que Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero están actualmente editando para el Archivo General de la Nación, el cual la publicará con todas las reglas del arte, acompañándola de las trece sonatas que Juan Antonio Vargas y Guzmán le adjuntó a su obra. Dicen los dos jóvenes comentaristas que pese a que no se nombra explícitamente a ningún compositor de dichas sonatas, podría adjudicársele la paternidad al propio Vargas y Guzmán, mientras

no pueda probarse lo contrario. "Las innegables virtudes de este *Tratado* incluyen el hecho de ser el más antiguo método de guitarra escrito en la Nueva España (y posiblemente el primero que se escribiera en el Nuevo Mundo). No solamente menciona Vargas y Guzmán guitarras de seis y siete cuerdas, también proporciona sus afinaciones precisas y su encordadura. Estas novedades colocan a Vargas y Guzmán en el frente mundial de los tratadistas de guitarra de su época."

Las 111 páginas restantes de esta edición las dedica el Dr. Stevenson a la segunda parte de su propio anónimo artículo *Maestros de Capilla y Organistas de Puebla: Siglos XVI y XVII*. (En *Heterofonía* intuimos que todos los artículos no firmados de la revista del Dr. Stevenson, le pertenecen por derecho propio. Son de su puño y letra.)

A cinco maestros de capilla les dedica el autor su jugoso artículo: Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de (Zéspedes), Francisco Vidales y Juan Vaeza Saavedra. Seguramente que

todas son transcripciones del Dr. Stevenson de villancicos, xácaras y negrillas. Sólo del segundo: Juan Gutiérrez de Padilla usó Stevenson una estrofa de Venantius Fortunatu, transcrita por Padilla.

Si Fernández era portugués, Gutiérrez de Padilla procedía de Málaga. Durante la Colonia los maestros de capilla eran mal tratados y peor pagados. A Padilla lo iban a despedir de su trabajo, pero él pensó a tiempo que más valía "malo por conocido..." y se quedó. El *Juego de Cañas* que de él se ofrece es a 3 ya 6 voces y se antoja de inmediato escuchárselo a un buen coro, con los debidos créditos al transcriptor.

De García de Zéspedes tenemos un *Romance a 4* que con la *Guaracha* de la colección de Saldívar constituye dos obras latinas sobrevivientes (la primera en los legajos de la Catedral) de este compositor.

De Francisco de Vidales hay una bonita *Xácará* y de Juan de Vaeza una *Negrilla* muy graciosa.

REVISTA MUSICAL CHILENA. Año XXXVII, No. 168, Julio-Diciembre de 1983. De los cuatro artículos de fondo de este número: "Cronología Epistolar de Pablo Garrido, por Juan Pablo González Rodríguez; *Carmen Peña Fuensalida*, como aporte de la revista *Marsyas al medio musical chileno*; *Elvira Savi Talento y Tenacidad*, por Luis Merino, director de esta revista y *La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983*, de Mario Silva Solís, nos referimos ahora al segundo, porque la colaboración de la mujer en la música nos es siempre digna de especial atención.

Luis Merino le dedica una corta reseña a esta distinguida paisana suya, para celebrar su recepción como miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile en 1983. Estudió en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile, donde obtuvo una licenciatura en Humanidades, con mención en piano. A los cinco años de edad fue presentada como pianista por primera vez, cuando tocó una *Sonatina*

de Beethoven. Tuvo la suerte de contar desde entonces con un equipo formidable de maestros. Desde muy joven se integró al Conservatorio como maestra. Ha desarrollado ahí una carrera ejemplar. Como concertista comenzó desde temprano a ejecutar la música de los compositores chilenos contemporáneos. Del siglo pasado ha divulgado a Guillermo Deichert, Guillermo Frick, Antonio González, Federico Guzmán, Antonio Neumann, José Zapiola, Isidora Zegers; y del actual le son deudores Luis Advis, Pedro Humberto Allende, René Amengual, Gustavo Becerra, Próspero Bisquertt, Carlos Botto, Ramón Campbell, Fernando García, Pablo Garrido, Federico Heinlein, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso y Miguel Letelier, Marcelo Morel, Juan Orrego Salas, Diana Pey, Abelardo Quinteros, Carlos Riesco, Domingo Santa Cruz, León Schildowsky, Darwin Vargas e Ida Vivado (¡vaya que florece la composición en Chile!). Y ha realizado un buen número de grabaciones de música de compositores chilenos y estrenado en su país obras de compositores extranjeros de re-

lieve. En fin, Elvira Savi es una gloria de su país.

REVISTA DE MUSICA
LATINOAMERICANA,
Vol. 5, No. 2, Otoño-Invierno de 1984.

Este número de la Revista de Música Latinoamericana es realmente un jugoso libro de 316 páginas, dedicadas a asuntos y problemas de la música latinoamericana, entre las que se cuenta la de las diversas razas indígenas que aún pueblan diversas regiones de América, como la de los Amuesha del Perú, que habitan tres regiones de la jungla central de este país sudamericano. Richard Chase Smith vivió entre ellos cosa de seis años y así le es posible describirlos con gran autoridad en su artículo titulado *El Idioma del Poder: Música, Orden y Rendición*.

Laura Graham escribe acerca de los indios *Shavante* (=Xavante en portugués) del Brasil. Su artículo se titula *Semanticidad y Melodías: Parámetros de Contraste en la Expresión Vocal Xavante*.

Jorge Duany se refiere a la *Música Po-*

NOTICIAS

pular en Puerto Rico. Hacia una Antropología de Salsa.

Sigue Gilka Wara Céspedes con *Nuevas Corrientes en la Música Folklórica de La Paz, Bolivia*, terminando los artículos de fondo con Céspedes en un trabajo de El Guitarrista-Cantante de la Literatura Pregaucho de 1900 y otro de Ronald R. Sider relativo a Los Compositores Contemporáneos de Costa Rica. En la sección de Revista de Libros hay magníficas apreciaciones de obras de Max H. Brandt (*Música y Poesía en un pueblo colombiano* (George List); y Américo Valencia Chacón, *El Siku Bipolar Altiplán* revisado por Thomas Turino. Lester D. Brothers revisa la grabación de *Música Barroca en México*, llevada a cabo por el A Cappella Choir de UCLA bajo la dirección de Roger Wagner.

JULIO ESTRADA

El azar nos permitió escuchar parte de una conversación que tuvo un locutor de Radio Educación con Julio Estrada. El locutor le preguntaba a Julio qué había provocado la discontinuación de su ya largo programa en Radio Universidad. Este le contestó que habiendo invitado un día a un compositor (cuyo nombre no pudimos captar) a tomar parte en dicho programa, al ponerse en el tornamesa el disco de una obra de dicho compositor fue preguntado por los técnicos si el disco estaba rayado. Julio contestó negativamente, pero sin interrumpir la transmisión. Entonces se presentó el director de la transmisión y al volverle a preguntar a Julio de qué se trataba y contestarle éste que de una obra contemporánea, ordenó que se suspendiera y entonces Julio, indignado, se retiró de la estación.

En el programa que escuchábamos se oyó en seguida a Julio hablando ahora de Carrillo y sus microintervalos, antes de que el interlocutor pusiera en el tornamesa el disco de una obra de don Julián compesta, naturalmente, por microintervalos a los que ya se han acostumbrado bastan-

tes oídos después de alguna práctica. Carrillo grabó en París un buen número de obras que ya ha escuchado uno varias veces. Julio dio plausibles explicaciones.

FESTIVAL CERVANTINO

Diversas circunstancias concurrieron para que los tres últimos números de *Heterofonía* no salieran a tiempo; pero tenemos que dejar testimonio en esta revista de un acontecimiento que ha producido anualmente una secuela de buenos comentarios. Los de los últimos dos años se han significado por la participación destacada de elementos nacionales, si bien es cierto que a juzgar por los extranjeros presentados aquí, fueron más de cincuenta y dos países los que mandaron grupos de cámara, danza, ópera, teatro, conjuntos vocales, solistas, etc., mediante arreglos especiales con el gobierno de México. Hasta la República Popular de China envió conjuntos acrobáticos y Alemania Oriental, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Cuba y Yugoslavia se hicieron presentes. Quienes asistieron a lo principal de tantísimos actos, entre los periodistas, enviaron noticias halagadoras a

sus respectivos periódicos. No se referían especialmente a faltas graves de organización. Si no las hubo, los organizadores merecerían laudos.

ENCUENTROS SABATINOS CON LA MUSICA ANTIGUA

El 1 de enero de 1985 se formó la Asociación Civil Música Hermética (Instituto mexicano para el estudio de la teoría, ejecución, enseñanza y difusión de la música antigua), bajo la iniciativa de músicos especializados en este campo y de entusiastas deseosos de organizar un movimiento promotor de la música antigua en México. Esta asociación recibió inmediatamente el apoyo de grandes personalidades musicales a nivel internacional, como son Leo Brouwer de Cuba, Diana Poulton de Inglaterra, Javier Hinojosa, mexicano residente en Francia, todos ellos pertenecientes a la asociación como Miembros de Honor. Sin embargo, los apoyos de México fueron también invaluable: el doctor Miguel León Portilla, el maestro Manuel Enríquez también son Miembros de Honor de nuestra asociación.

El primer evento, organizado en los pri-

meros días de enero de este año, fue el curso de Guitarra Barroca de una semana, impartido por el maestro Javier Hinojosa. En marzo, Música Hermética organizó su segundo evento: todos los sábados de este mes, con el apoyo incondicional de la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH, se llevaron a cabo conciertos de música antigua. El primero, de vihuela sola, con un programa incluyendo los siete vihuelistas españoles, fue ofrecido por la vihuelista francesa Isabelle Villey; en el segundo participaron el laudista Antonio Robles y el Trío Música Hermética (laúd, flauta y canto); el tercero fue tocado por un nuevo grupo —“Almire”— integrado por alumnos de la Escuela de Música de la UNAM; el siguiente concierto lo ofreció el dúo Villey-Hinojosa (laúd y teorbo, y voz); y el último de estos encuentros fue un órgano y voz, interpretado por Felipe Ramírez y Carlos Hinojosa. Especial relevancia tuvo el primero de estos encuentros sabatinos, el 2 de marzo, por la organización, además del concierto, de una jornada entera, dedicada al tema de la vihuela. Tres conferencias (la primera sobre las variacio-

nes en la música de los vihuelistas, y la segunda sobre la técnica para tañer laúd y vihuela, estas dos impartidas por Isabelle Villey, y la tercera por José Antonio Robles, sobre la evolución del laúd, la guitarra y la vihuela), clases prácticas, y un corto recital de canciones para vihuela y voz fueron, además del recital, los momentos fuertes de esta jornada. La afluencia y el interés de todos los participantes a este evento, demostraron la legitimidad de la asociación, y la alentaron para seguir en esta dirección.

Música Hermética, A.C. tiene muchos proyectos, tales como jornadas sobre otros temas específicos, recitales y conciertos, ediciones de artículos, con la finalidad de fomentar el estudio de la música antigua (en Europa, desde el siglo XII hasta el XVIII, y en México, la época virreinal) y el deseo de que su difusión sea masiva, no tan sólo en el círculo de los músicos, sino también del público en general.

ISABELLE VILLEY

ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE ORQUESTAS JUVENILES, COMPOSITORES, CRITICOS Y DIRECTORES. La Municipalidad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (República Argentina) ha organizado el II Encuentro Latinoamericano de Orquestas Juveniles, Compositores, Críticos y Directores, por estimar que el establecimiento de una normalidad democrática en la hermana república les permite "realizar actividades que esclarezcan la identidad nacional inserta en el contexto latinoamericano". El hecho de que sean incluidas en este evento las orquestas juveniles le presta un atractivo mayor al acto, porque habiendo proclamado la ONU este año de 1985 como *Año Internacional de la Juventud*, la Argentina se une así, honrosamente, a tan feliz iniciativa de las Naciones Unidas.

El acto se verificará, pues, en la ciudad de La Plata, entre el 29 de septiembre y el 6 de octubre. Para su organización han sido consideradas las conclusiones tomadas en el I Encuentro Lati-

noamericano de Compositores, Musiólogos y Críticos realizado en Caracas, Venezuela, en noviembre del año de 1983, al que *Heterofonía* fue amablemente invitada.

La Dirección de cultura de la Municipalidad de La Plata, que preside el Profesor Ramón Antonio Aùn (Pasaje Dardo Rocha, calle 50, entre 6 y 7 (1900), La Plata) ha tenido a bien invitar a México, cubriendo los gastos de estadía en la ciudad de La Plata y transporte desde el Aeropuerto Internacional de Ezeiza, o Aeropuerto Jorge Newbery. El boleto aéreo correrá por cuenta de los invitados. Si los gobiernos de nuestros países contribuyeran con los pasajes aéreos, podrían formarse interesantes delegaciones en estos momentos, cuando está de por medio la necesidad de que se haga todo lo posible por unir a nuestros pueblos situados al sur del Río Grande. Así sería más fácil que todos nuestros países organizaran diversos actos latinoamericanos en campos de la música.

Con la Música, más que con ninguna

otra de las bellas artes, es quizá posible que se logre el acercamiento humano efectivo que hasta ahora se ha quedado en buenas intenciones.

BERNARD FLAVIGNY. Escucharle una lección al pianista francés Bernard Flavigny (de quien son acreedores nuestros buenos estudiantes) fue como asistir a un ensayo de orquesta de gran categoría. ¡Qué maravilla puede ser un buen piano Steinway o un Bossendorfer!; con sólo sus pedales de resonancia y apagadores y sus incomparables mecanismos, más los músculos, brazos, dedos y el gran talento artístico de un pianista, que es al mismo tiempo incomparable maestro, se puede dar la impresión de estar escuchando tubos y cuerdas y hasta percusiones. Flavigny es de los pocos maestros que imaginan transformar el mecanismo del piano en diversos instrumentos de cuerdas y alientos.

Por otra parte, su manera de comprender y explicar el impresionismo de Debussy (se trataba de *Pour le Piano*)

era tan patente como si fuese gráfica. Pienso que un buen estudiante de dirección de orquesta podría derivar provechosas enseñanzas de una de estas lecciones de Flavigny. *Pour le Piano transformé en Orchestre* (Para el piano transformado en orquesta). Escuchar los efectos que obtenía del instrumento no eran sólo ilusión de acústica (claro que un "oido imaginativo" ayudaba). Tuvo el maestro un muchacho muy inteligente, en quien pudo percibirse, al final de la lección, una transformación evidente: habiendo comenzado con un sonido brusco que nada tenía que ver con Debussy, terminó imitando bien los maravillosos efectos obtenidos por el maestro. Es evidente que solamente estudiantes sumamente talentosos son capaces de derivar provecho de una ingrata lección.

ANGÉLICA MORALES. Contemporáneamente tuvimos en México a dos grandes artistas y maestros de piano. Angélica Morales, nuestra eximia pia-



nista, vino invitada por la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México para un mes de enseñanzas únicas sobre Juan Sebastián Bach ejecutado en el piano. Contó la maestra con un grupo de alumnos interesados en aprender algo nuevo; pero no todos estaban preparados para ello. Aquellos pocos que sí lo estaban pudieron derivar óptimas enseñanzas de una gran artista que para grabar los *Cuarenta y Ocho Preludios y Fugas del Clave bien temperado* con destino al mundo internacional de la música, se preparó con todo lo que hay escrito sobre la materia y, como Flavigny, comunicó todo lo necesario a los alumnos con su proverbial generosidad y grato cumplimiento de un deber cumplido. Era, pues, obligación de los receptores de tal privilegio aprovecharlo al máximo. ¿Pero fue así?

Sería muy deseable que Angélica Morales regresara el año entrante para un curso sobre Liszt, de quien, por medio de su esposo, Emil von Sauer, recibió directamente una escuela especial de

técnica e interpretación pianística, basadas en las enseñanzas del autor de la *Sonata en Si menor* y los *Años de Peregrinación*. Esto sería motivo de regocijo general entre los jóvenes pianistas mexicanos de ambos sexos que se hallan ahora aspirando a una carrera de concertistas. ¡Que así sea!

NUEVO DIRECTORIO DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNIVERSIDAD. Tras una serie de contratiempos la dirección de la Orquesta universitaria fue dispuesta así: Director Artístico: Jorge Velazco. Director Asociado: Armando Zayas. La primera Temporada del conjunto fue programada del 8 de marzo al 21 de junio. Aparte de tres conciertos dirigidos por Jorge Velazco en el mes de mayo, más el inicial del 8 de marzo y otro el 19 de abril, en resto de los programas tuvieron como huéspedes a Icilio Bredo, Manuel de Elías, Akiro Endo y Robert Gerle. Armando Zayas solamente cerró la temporada el 21 de junio, lo cual



Uwe Frisch Guajardo

fue una lástima, porque entre los directores mexicanos él es uno de los más conscientes y serios. Entre nuestros concertista figuraron Guadalupe Parrondo (Grieg), Carlos Barajas (Tercero de Beethoven), Román Revueltas (Quinto de Mozart para violín), Manuel de la Flor (Primero de Chaikovski), Carlos Prieto (Ricardo Castro - Concierto para Violoncello), María Teresa Rodríguez (Ricardo Castro - Concierto para piano y orquesta), José Kahan (Mozart, Concierto No. 21 para piano). Fueron también solistas el violinista Fren-dell Lack, la violinista Carmit Zari; la pianista Abbey Simon, la violinista Ida Handel y el contrabajista Andrzej Kalaru. Como obras de México, *Don Lindo de Almeria* de Halffter, *Ritual* de Manuel Enríquez, *Sonata No. 8* de Manuel de Elías, *Conciertos* para violín, cello y piano de Ricardo Castro y *Ficciones* de Mario Lavista.

PREMIOS DE LA UNION DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA. Este organismo entregó sus diplomas

anuales a quienes consideraron supremos ejecutantes y artistas durante el año de 1984. Helos aquí: Pilar Rioja; Isaac Salinas; Manuel López Ramos; Dúo Cecilia López-Jesús Ruiz; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; "Espectáculos sin Límites", programa del Canal 11 de TV; Maestro José Rodríguez Frausto; Gloria Contreras; Julio Briseño. Y *post-mortem* a Uwe Frisch Guajardo, en reconocimiento a una labor de toda su vida en pro de la investigación y difusión de la música en México.

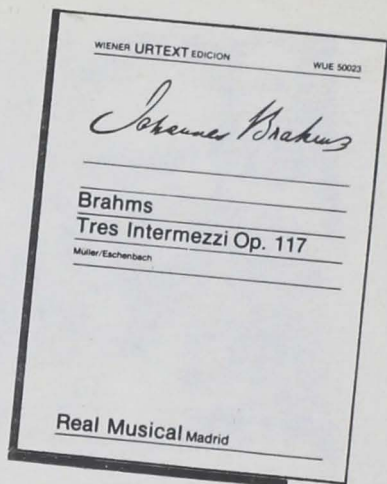
FALLECIMIENTO DE UWE FRISCH GUAJARDO. Entre los acontecimientos luctuosos del año pasado, la muerte por accidente de Uwe Frisch fue algo de lo más lamentable en el medio musical de nuestro país. Murió en aras del cumplimiento de sus obligaciones con la Compañía Aeroméxico, para la que trabajaba como Director General de Planeación Económica. Así se ganaba la vida, porque su otra profesión de musicólogo apenas le habría dado para

subsistir. El hizo estudios serios de música con Rodolfo Halffter y Gerhardt Muench (parece que también con Blas Galindo) y escribió ocho o diez partituras, de las cuales solamente una fue estrenada. A su muerte estaba llevando a cabo una serie de programas de educación musical que alcanzó gran popularidad entre los amantes de la música. La pérdida de Uwe ha sido muy sentida.

AÑO BACH EN SAN LUIS POTOSÍ. En la República Mexicana, la ciudad de San Luis Potosí es una de las más musicales. Del 18 al 30 de marzo de este año se instituyó una "Semana Bach" bajo el patrocinio del gobierno del Estado, el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de S.L.P. y otras instituciones, para conmemorar dignamente el Tercer Centenario del nacimiento de Juan Sebastián Bach. Participó la Casa de la Cultura de S.L.P., el organista Alfonso Vega Núñez, Eva María Zuk y la Orquesta y Coros del Conservatorio Na-

cional de Música. El Lic. Ernesto Báez Lozano ofreció una conferencia y fue presentado un audiovisual sobre el compositor.

JOSE LUIS ARCARAZ. Este talentoso y activísimo pianista y maestro mexicano está celebrando este año el 25.º aniversario de la fundación de su Estudio de Piano, para lo que cuenta con más alumnos de los que ya son capaces de colaborar con su maestro. En primer lugar, su hijo José Luis Arcaraz López —hechura musical suya—, ha formado con su padre un dúo de pianistas que desde hace algunos años ofrece conciertos en esta ciudad y en la provincia. José Luis Arcaraz Nuñez es autor de un método de enseñanza que le ha producido toda la satisfacción esperada. En su cuarto año de vida el Estudio ha presentado 230 alumnos —productos del sistema o método especificado. El autor, su esposa y sus dos hijos, se hallan capacitados para la más estricta colaboración mutua. Del 3 al 21 de junio próximo el Dúo Arcaraz



realizará una gira en Italia. Pero antes llevará a cabo una serie de conciertos en México. Nos place poner como ejemplo a tan eficientes artistas, cuyos currículos llenan todos los requerimientos profesionales.

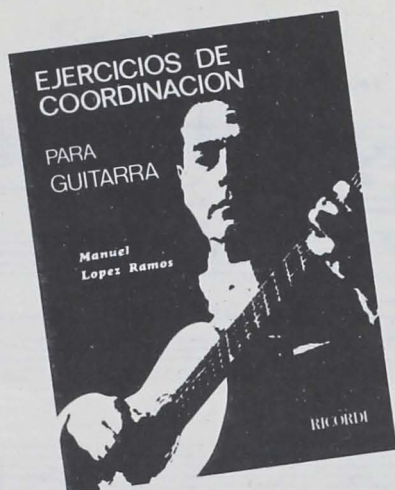
GIRA DEL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO. El Maestro Leopoldo Téllez, Director del Conservatorio Nacional de Música, realizó una larga gira de conciertos por la Unión Soviética y Corea. Al escribir estas notas no recibíamos aún noticias detalladas del evento (*Heterofonía* anda bastante atrasada), pero seguramente sería todo un éxito. Teníamos entendido que llevaba preparadas algunas de las *Suites* de Juan Sebastián Bach para violoncello solo, más algunas obras para su instrumento y orquesta del propio Bach, que tocaría con orquestas locales. Como acompañante llevó el Maestro Téllez al subdirector del Conservatorio, el competente pianista...

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO. Este año ha sido sumamente

rico en acontecimientos musicales.

EDICIONES MADRILEÑAS "UR-TEXT"

El Director de REAL MUSICAL de Madrid, don Ramón Jiménez, nos envió una bella copia de *Tres Intermezzi* de Brahms, Op. 117, con bastante literatura sobre esta editorial tan importante que ha obtenido de la Wiener Urtext Edition de Viena autorización para publicar una gran cantidad de las obras que este organismo edita con apego estricto a las más exigentes normas de autenticidad. El crítico español Ramón Barce dice: "Ediciones críticas son una práctica habitual de la literatura desde hace mucho tiempo: se supone que sólo la lectura correcta de una obra puede servir de base para su comentario, valorización e interpretación. Para la música, la práctica de las ediciones críticas es muy reciente: no se remonta apenas a más de medio siglo. Pero la vieja costumbre de aceptar cualquier edición, incluso mutilada y corregida, es preciso que desaparezca por completo. Solamente una edición crítica debe



servir de base para la ejecución o para el estudio”.

Con la nítida edición de los *Intermezzi* llegó un catálogo editorial de *Real Musical*, que abarca 23 páginas de obras universales, más nueve de músicos españoles, entre los que encontramos algunos conocidos nuestros, como Adelino Barrio, María Rosa Calvo Manzano, Samuel Rubio, y nombres internacionales como Ernesto Halffter, Teresa Berganza, Joaquín Rodrigo, etc. Y publican también ahí algunos libros de interés musical. Es muy útil poder contar con ediciones “Urbtext” de música, pero, ¿su costo?

CONCURSO EN CARACAS. Del 13 al 20 de octubre próximos se llevará a cabo el VII Concurso Internacional de Guitarra “ALIRIO DIAZ”, bajo la organización del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Emilio Sojo” de Caracas, Venezuela.

Del 9 al 15 de septiembre el propio Instituto patrocinará el Tercer Con-

curso Latinoamericano de Canto “Carmen Teresa de Hurtado”, en los departamentos de Arte Lírico, Oratorio, Lieder y Opera.

Del 23 al 29 de septiembre, bajo los propios auspicios, el VI Concurso Latinoamericano de Piano “Teresa Carreño”.

Las inscripciones para el primero vencerán el 20 de agosto; para el segundo, el 9 de julio y para el tercero el 23 de julio. Dirigirse al Apartado 70537, Caracas 1071.

METODO GUITARRISTICO DE MANUEL LOPEZ RAMOS. Publicado por la Editorial Ricordi, este método titulado por su autor *Ejercicios de Coordinación para Guitarra*, ofrece las ventajas enormes que su autor ha obtenido durante su larga y fructífera carrera magisterial; un buen número de nuestros mejores guitarristas dedicados al concierto de ahí proceden. Con sólo una vista rápida a este método pueden apreciarse sus “modernas” y originales superioridades.

Concatenation

L'ing Istr'ian

V Molto quieto e semplice
(senza misura)

for piano.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains similar notation. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Pedal markings are present below the bottom staff, with the word "Ped" written under specific measures. The word "simile" is written above the top staff in the middle section.

Un poco più vivo

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation to the first system. Dynamics include *p* and *ff*. Pedal markings are present, with "Ped" written under the bottom staff. The word "simile" is written above the top staff. The word "senza Ped" is written below the bottom staff, indicating a change in pedal use.

Handwritten musical notation for the third system. It shows a few final measures of music. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). A double bar line is present at the end of the system. Pedal markings are present below the bottom staff.

1975/76

Entrevista con ISTVAN LANG

Tuve el gusto de conversar un poco con un compositor que nació en Hungría y se educó social y musicalmente en ese país, donde la música suele tener sus raíces en el pueblo, pero no para quedarse ahí, sino para unirse con la de otros mundos que la hacen avanzar por ambientes de lo universal.

Vino a México, invitado por el Conservatorio Nacional de Música, para que los estudiantes de composición recibiesen de él, aunque fuese a vuelo de pájaro, algo de lo mucho que sabe y desea compartir con generosidad. Es una lástima que no sea posible contratarlo aquí, siquiera un año entero. Desafortunadamente a algunos artistas extranjeros de su saber, temple y características, no es posible retenerlos largo tiempo en un solo sitio, ajeno a sus ambientes y obligaciones sociales.

Opuesta como soy a los cursillos rápidos, me parece, no obstante, que en el caso del que está impartiendo el compositor Istvan Lang, los estudiantes bien preparados pueden derivar suficiente provecho, si se lo proponen. Hablé con algu-

no de ellos y percibí entusiasmo. Pero creo que el compositor Istvan Lang supera al maestro (lo cual sucede casi siempre con los grandes creadores de música). A sus 50 años de edad tiene ya en su haber cuatro sinfonías (de la cuarta les habló a los estudiantes con entusiasmo); un *Concertino* para xilófono y orquesta; *Impulsioni per oboe e un gruppo di strumenti*; *Tres Sentencias de Romeo y Julieta* para cuerdas; *Laudate Homini*; *Música de Funeral*, etcétera. Una gran cantidad de música de cámara y diversos trabajos instrumentales. Entre sus obras de orquesta no dudo que el *Concierto para Violín y Orquesta* ocupe un lugar preponderante. El compositor lo analizó en clase con sus extemporáneos alumnos mexicanos.

Istvan Lang ha sido el primero en usar en una sinfonía (la Cuarta) saxófonos altos en vez de los cornos usuales. El resultado le fue muy satisfactorio.

En esta lista no están todas sus obras, ni tampoco su ópera para la televisión, de la que me habló en nuestra breve conversación. Apenas el año pasado (en

julio) se estrenó en Budapest, donde fue transmitida por el canal 1 por todo el país. (En Budapest sólo hay dos canales.) Su intención, al escribir esta ópera, fue la de renovar el drama lírico, sin menosprecio del pasado. Antes pensaba lo mismo para sus ballets.

Me comunicó que sus colegas lo prevenían contra las dificultades que una obra tal presentaba, pero él llevó con felicidad su proyecto hasta el fin.

Para orquestrarla usó 28 instrumentos, entre cuerdas, alientos, arpa y bastante percusión, pero hizo caso omiso de los coros. Por la expresión de su rostro puede colegir el éxito de su empresa, ya que rehuye elogios desmedidos a los que somos muy aficionados los mexicanos. Además, puesto que próximamente será llevado este drama televisado a Berlín, para los expertos en televisión especial, debe augurársele a su autor un grande y estimulante éxito.

En dicha ocasión se sentarán los expertos en el centro del salón y se colocarán pantallas en torno a ellos. Aunque no se trata de una novedad, sí lo será en

campos del drama lírico televisado. Se ha traducido el texto a varios idiomas. El maestro Lang nos hará el favor de facilitarnos una copia en español.

En 1960 compuso otra ópera —ésta sí para los escenarios operísticos— y nos aseguró que en su país la Unión de Compositores Húngaros demuestra gran interés por la ópera televisada; no así los coreógrafos, a quienes los movimientos de las cámaras y el realismo de los escenarios disminuye su creatividad en gran medida.

El maestro Lang compone ahora un ciclo de canciones para bajo y orquesta. Laszlo Polgar lo estrenará. Lástima que nos separen tan enormes distancias. Quienes hemos estado, aunque brevemente, en una ciudad tan bella como Budapest, añoramos conocerla a fondo. Y también a su gente. **E.P.**

to György Pauk

VIOLIN CONCERTO

LANG István

Molto quieto $\text{♩} = \text{ca } 1\frac{1}{2}''$

vi.

Violin part, first system. The staff contains a series of sixteenth-note passages with slurs and accents. The dynamic marking is *pp*.

a.

Piano accompaniment, first system. The staff shows a sequence of time signatures: 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4.

vi.

Violin part, second system. Includes a *p* dynamic marking, a *sul sol* instruction, and a *mp* dynamic marking. Circled numbers 1 and 2 indicate fingerings.

a.

Piano accompaniment, second system. Includes a *p dolce* dynamic marking, a *mf* dynamic marking, and a *cresc.* marking. Chord symbols are present: $\text{Do}^{\flat}\text{Re}^{\flat}\text{Mi}^{\flat}\text{Fa}^{\flat}\text{Sol}^{\flat}\text{La}^{\flat}\text{Si}^{\flat}$, $\text{Mi}^{\flat}\text{Fa}^{\flat}\text{Sol}^{\flat}$, $\text{Si}^{\flat}\text{Do}^{\flat}$, $\text{Fa}^{\flat}\text{Mi}^{\flat}$, and $\text{Do}^{\flat}\text{Si}^{\flat}\text{Fa}^{\flat}\text{Sol}^{\flat}\text{La}^{\flat}$.

vi.

Violin part, third system. Includes a *poco f* dynamic marking and a circled number 4.

cor. (fa) I.

Cor Anglais part, first system. Includes a *pp dolce* dynamic marking and a *mp* dynamic marking.

a.

Piano accompaniment, third system. Includes a *f* dynamic marking and a *mf* dynamic marking. Chord symbols are present: Sol^{\flat} and $\text{Fa}^{\flat}\text{Sol}^{\flat}$.

DIGEST

Volume XVIII of *Heterofonía* begins with an article commemorating the bicentennial of Johann Sebastian Bach's death (1685-1750) which the Spanish musicologist Adolfo Salazar wrote in 1950. Future numbers of this digest will include articles on Bach by well-known musicologists.

Barry S. Brook and David Bain publish in this number an exhaustive essay on the ambitious editorial project "Música en la vida del hombre", *La música del mundo* ("Music in the Life of 'Man'", *The Music of the World*). This study was presented in the international session of the organizing committee which took place in Mexico last February. Dr. Brook is the director of this project for Latin America.

"Creación musical femenina" ¿Estética femenina? ("Feminine Musical Creation" Feminine aesthetics?) by Eva Rieger was published in *Neue Zeitschrift für Musik* and translated by Esperanza Pulido. The author attempts to evaluate women's active participation in the creation of music.

Aurelio de la Vega, Cuban critic and composer, writes about "El compositor de música de arte en la sociedad" ("The Composer of Art Music in Society"). He analyzes the phases of the composer who pays a high price to produce his art in facing great economic disadvantages.

In her article "La marcha nacional de Heinrich Herz" ("The National Anthem by Heinrich Herz"), Esperanza Pulido follows the attempts of this Franco-austrian composer, pianist and piano maker to create a National Mexican Anthem.

In the section dedicated to Silvestre Revueltas there is a beautiful and sensitive article by the Spanish writer José Bergamín which he wrote upon the death of the Mexican composer.

Translation: Carolyn F. Malloy





Instituto Nacional de Bellas Artes



México, D.F., 1985.

