

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

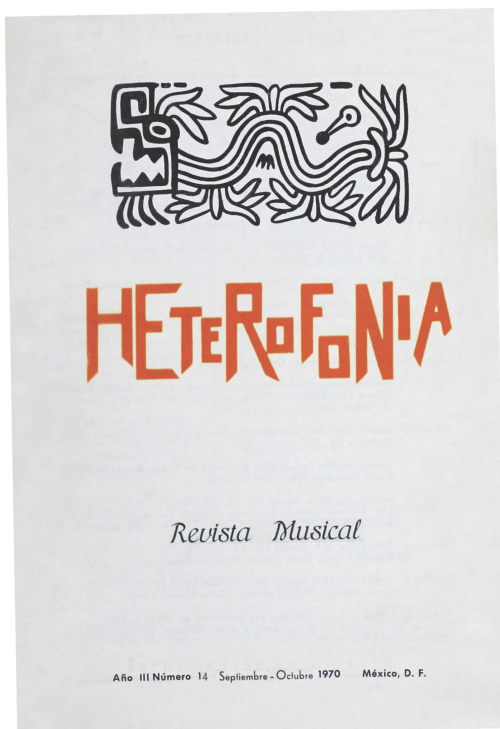


INBA



INBA  Digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 14, México, septiembre-octubre de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 14, México, septiembre-octubre de 1970, pp. #-#



# HETEROFONIA

*Revista Musical*

Año III Número 14 Septiembre - Octubre 1970 México, D. F.

CONCIERTOS  
MÚSICA

**CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

Masaryk 582, México, D. F.

**CONCIERTO DE INAUGURACION DE CURSOS**  
Miércoles, 9 de Septiembre de 1970, a las 18 hs.

**ORQUESTA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
DEL CONSERVATORIO**

Director, Fernando Lozano

Sinfonía No. 5 en Si bemol mayor de Schubert

Sinfonía No. 1 en Do mayor de Beethoven

Entrada: \$6.00

Estudiantes con credencial: \$3.00

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD**

**AUTONOMA DE MEXICO**

Rivera de San Cosme 71

Tels.: 5-35-03-44 y 5-35-03-42

CARRERAS UNIVERSITARIAS: INSTRUMENTOS, CANTO, COM-  
POSICION. DIRECCION DE ORQUESTA, FOLKLORE, MUSICA ES-  
COLAR. CURSOS INFANTILES (SISTEMA TORT).

**I N V I T A C I O N**

**Curso de Apreciación Musical - Primer Ciclo:**

**Tres Románticos del Piano: Chopin - Schumann - Liszt**

**Todos los Lunes a las 19 horas**

**C I C L O   B E E T H O V E N - Homenaje a Ludwig van  
Beethoven todos los martes, a las 19 hs.**

**Comentarios a cargo de FAUSTO GARCIA MEDELES**

**P A T R O C I N A D O R**

**FORUM MUSICA Y CULTURA, A.C. — PALACIO DE LA MUSICA  
SALA WAGNER — Durango 269, (entre Salamanca y Conzumel)**

**S U M A R I O**

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**

ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**

Ignacio Medina Alvarado

**Relaciones Públicas**

Alberto Pulido Silva

**Redacción**

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

**Correspondencia**

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 13. Julio-Agosto

|   |    |
|---|----|
| ● Cartas a la Redacción   | 2  |
| ● De los Editores   | 3  |
| ● FRANCISCO CURT LANGE<br>Pasado, presente y futuro de la musicología contemporánea | 5  |
| ● PABLO C. DE GANTE<br>Correspondencia de Szimanowski con su amigo Smeterlin        | 10 |
| ● ESPERANZA PULIDO<br>Mis recuerdos de Hermann Scherchen                            | 13 |
| ● IGNACIO MIER ARRIAGA<br>La Escuela de Organo de México                            | 16 |
| ● E.P.<br>Ediciones Mexicanas de Música, A.C.                                       | 18 |
| ● Fichero de Compositores Mexicanos   | 19 |
| ● ESPERANZA PULIDO<br>Algo sobre las Teorías de Augusto Novaro                      | 20 |
| ● MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS<br>Método objetivo de lectura musical               | 21 |
| ● ESPERANZA PULIDO<br>Técnica pianística de Tobías Matthay                          | 26 |
| ● Conciertos  | 28 |
| ● Reseña de Libros  | 30 |
| ● Grabaciones   | 33 |
| ● Revista de Revistas Musicales   | 35 |
| ● Noticias del Extranjero   | 40 |
| ● Abstracts in English  | 41 |

De los artículos firmados y con seudónimos, son responsables sus autores.

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

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

|                             |         |
|-----------------------------|---------|
| Número suelto .....         | \$ 5.00 |
| Número atrasado .....       | 8.00    |
| Un año (seis números) ..... | 30.00   |
| Correo aéreo .....          | 55.00   |

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| Un año .....        | Dls. 6.00 |
| Número suelto ..... | " 1.00    |

Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.



## CARTAS A LA REDACCION

RADIO UNIVERSIDAD

Querida Esperanza:

Tengo el agrado de participarte que fui designado con el honroso cargo de Director General de Radio Universidad Nacional de México.

Reconociendo que la revista HETEROFONIA, a tu digna dirección, es una de las publicaciones más importantes de nuestro tiempo, mucho he de agradecerte contar con la crítica, siempre constructiva, de esa prestigiada publicación; ello a fin de que Radio Universidad, así estimulada, guíe sus pasos, día a día, con mayor eficacia, hacia todos los círculos que forjan la opinión artística, científica y técnica de México.

Al rogarte recibir mis renovados saludos, te presento las seguridades de mi más alta y distinguida consideración.

Raúl Cosío

Director General, Radio Universidad

*Gracial mil, querido Raúl, pero esta revista también necesita quien la critique y ayude a superarse. Así, pues, mutuamente hemos de poner todos nuestros esfuerzos al servicio de una causa común, cual es la de procurar que nuestro nivel musical mejore cada día. Tu labor será más árdua, porque abarca no solamente el campo artístico, sino el técnico y el científico; pero tienes todo lo necesario —el talento por delante— para cumplir tu misión. Ayúdanos también tú a nosotros al logro de nuestros anhelos. Te saluda amigablemente, E.P.*

*Bio-bibliografía*

Recibí "Heterofonía" No. 11, muy bien presentada, bien fresquita, con la continuación de su lindo estudio sobre la técnica pianística de Matthay, el trabajo de Stevenson y, *muy importante*, su bio-bibliografía de Manuel Enríquez. Le diré que la inclusión de elementos menores de 45 años, como constante preferencia sobre músicos-compositores nuevos, es ciertamente una valiosa contribución suya.

La abraza cordialmente,

Francisco Curt Lange

Director del Instituto Interamericano de Musicología  
Montevideo, Uruguay.

### FESTIVAL LATINOAMERICANO

En el Festival anual "Bach", de Carmel (cerca de Monterey, California), se llevó a cabo el 22 de julio pasado un espléndido programa latinoamericano histórico. Los diarios de San Francisco se deshicieron en elogios sobre una obra de *Gaspar Fernández*, maestro de capilla de Puebla, que murió en 1629. Esto puede interesar a los lectores de HETEROFONIA.

Robert Stevenson  
University of California  
Los Angeles.

## De los Editores

Como nos parecen importantes las declaraciones a "Excelsior" de Eduardo Mata, Joaquín Gutiérrez Heras y Mario Lavista, respecto a ciertas fallas de la vida musical en México, hemos de referirnos a ellas.

Mata envió por escrito las suyas. "No soy uno de tantos inconformes... Por lo contrario, soy el más ardiente defensor de actos como el Festival de Música Contemporánea. Mi pecado es deplorar profundamente su desaparición. Miguel García Mora, Jefe del Dep. de Música del INBA defiende exactamente lo que estamos tratando de defender Enríquez, Savín y yo, entre otros. Lo que Miguel no puede soportar es que se pongan a descubierto los servicios de administración y de política del INBA, de los que él es más víctima que cómplice... El funcionario público tiene que luchar hacia adentro y hacia afuera. Hay que pelear los presupuestos, que convencer a los jefes y que exigirles mantener su palabra cuando la hayan dado. Hay que hacer de empresario, de gestor, y a veces hasta de mecánografo. Miguel ha empleado con vehemencia, es ocasiones, ideas, proyectos. Esto me consta. Pero ha sido débil. Insisto en que la música ha resultado el "patito feo" de la administración del INBA. No culpo a Miguel García Mora de ello, por lo menos no totalmente. Lo culpo, en cambio, de que una creación propia de altura, como es el Festival de Música Contemporánea, se le haya ido de las manos".

Por su parte, Joaquín Gutiérrez Heras expresó: "...La educación musical en las escuelas —desde el nivel básico de la enseñanza— se ha descuidado totalmente. Esto constituye, a mi juicio, el verdadero "patito feo" del actual programa de educación general del país, uno de cuyos efectos es, por ejemplo, el poco público que asiste a festivales como el de Música Contemporánea... Si, a causa de la mala educación musical se explica por qué a la gente no le interesa la música contemporánea".

Mario Lavista dijo que "al suspender este año el Festival de Música Contemporánea, las autoridades de Bellas Artes han disuelto al mismo tiempo una comunidad que en los años anteriores se había formado sobre la base de una libre asociación y de una identificación personal. Esta medida constituye un acto que atenta contra la libertad individual, al disimular las posibilidades de hacer uso del libre albedrío, impidiendo por la fuerza que el individuo "dialogue" y establezca un contacto directo con las últimas manifestaciones musicales".

\* \* \*

HETEROFONIA está parcialmente de acuerdo con lo expresado por estos tres jóvenes compositores mexicanos. Sabe que Miguel García Mora es un hombre perfectamente bien intencionado, honrado y amante de su profesión; pero también nosotros lamentamos que, en México, a un funcionario de esta categoría no le quede más remedio que doblar las manos o marcharse con su música a otra parte. Miguel, que al principio objetaba la asociación del INBA con una empresa privada de organización de conciertos, en lo relativo a Opera Internacional, tuvo que ceder. Su cariño por el Festival de Música Contemporánea, del que fuera uno de los promotores, terminó en aversión (no una aversión sincera, estamos seguros). Y así otras muchas cosas que le tocó en mala suerte sufrir, porque a los meros jefes no les gustaba la Música (con mayúscula). Esperamos que en el próximo régimen dirija el Instituto de Bellas Artes una persona que esté empapada en todas las artes y no solamente en una de ellas.



Por otra parte, como para desmentir aquello de que el Dep. de Música del INBA no hace nada por la educación musical en las escuelas, fueron presentados un gran número de conjuntos corales, instrumentales y estudiantinas en Bellas Artes, que abnegados maestros como Rodolfo Ascensio, Judiht Amezcua, David González, María Vallín, Lucrecia Méndez, Consuelo Luna, Estéban Contreras, Carmen Méndez, Adolfo Mejía, Adoración Fabila, Pilar García, Francisco Pichardo, Alarii Valle, Aurora Ortigoza, María Elena Campbel de Bátiz y Lionel González, preparan con verdadero ardor pedagógico. Nos complace mencionar aquí a estos maestros, por su labor callada, árdua y digna de estímulos.

\* \* \*

“No hay mal que por bien no venga” —proverbio aplicable en este caso a la supresión del Festival de Música Contemporánea y nacimiento del grupo “Proa”. Organizado por Quintanar, Enríquez, Savín, Mata, Lavista, de Elías, Valle y González, este octeto de jóvenes compositores mexicanos se propone realizar una amplia difusión de la música contemporánea en nuestro medio. Les sirvió de presentación un par de conciertos en la Pinacoteca Virreinal— el menos apropiado de los locales, pero el único accesible para ellos en el momento requerido. Estos importantes actos serán reseñados en el próximo número de HETEROFONIA. (La edición de Julio-Agosto está ya en la imprenta).

Como parte de sus actividades, “Proa” quisiera difundir la música contemporánea en las iglesias. ¿Acaso no se dan cuenta estos jóvenes compositores que, exceptuando dos o tres templos, la inmensa mayoría de los otros carece de las más elementales condiciones acústicas propias para transmitir la “verdad” de las obras? ¿O desean añadir los ecos y los falsos rebotes de los gruesos muros de cantera a sus producciones aleatorias? Esto estaría mejor para el grupo “Quanta” de Mario Lavista, a quien, después de leer la entrevista que le hizo Alberto Dalall, comprendemos mejor. Los del “Quanta” sólo improvisan y aspiran a que todo aquello que les rodea —inclusive el silencio— comulgue prácticamente con ellos. “Proa” necesita subvenciones — fuertes subvenciones de empresas privadas, para que logre en un cercano futuro organizar por sí mismo un resucitado Festival de Música Contemporánea, que fuese iniciado sin grandes pretensiones sinfónicas: Música de cámara, música instrumental, música electrónica, requieren desembolsos más modestos.

En el segundo concierto del “Proa” se estrenó el *Concierto para ocho* de Manuel Enríquez, obra escrita el año pasado por encargo del “Musika Nova Ensemble” alemán. Ocurrió la feliz coincidencia de que dicha obra estaba siendo estrenada exactamente la misma noche y a la misma hora en el Festival de Avignón (Francia), dirigida por Daniel Chabrun, con el Conjunto de Música Contemporánea de París. Enríquez está ahora tomando parte en los cursos de música contemporánea de Darmstadt, junto a Sockausen y otros grandes compositores. El se encargará de la Gráfica Musical y dará clases de Violín. Después ofrecerá una serie de conferencias en Inglaterra, España, Alemania, Holanda y Polonia. En el “Otoño de Varsovia” será estrenado su “Si Libet”, bajo la dirección de Carvalho. Así nos complace ver trabajando al gran compositor Enríquez.

## Pasado, presente y futuro de la musicología en América Latina

Por FRANCISCO CURT LANGE  
(continúa)

Cuando la marea de los folkloristas, acicalada por una corriente chauvinista que levantó un oleaje muy alto en varios países, digamos, una enfermedad bastante contagiosa, para una posición de suficiencia y de los valores propios y que en la Argentina condujo a la creación no de una sino de varias "Academias de Danzas nacionales" (o criollas), en cada ciudad, Carlos Vega, que a su vez había hecho uso de este mal colectivo, se volvió desesperado. Sentíase lesionado en su condición de "legítimo folklorista o musicólogo", proponiendo para una adecuada diferenciación entre los improvisados y los eruditos la denominación "folklorólogo" para el segundo grupo, una propuesta que no pudo prosperar, como era de imaginarse, desde que la opinión pública, incluidos los poderes públicos de muchos países, todavía no sabían exactamente y tampoco lo saben hoy, en la mayoría de los casos, en qué consiste la musicología como ciencia. Para la opinión de la gran mayoría, Carlos Vega era un folklorista como los demás.

Cabe agregar a las referencias dadas más arriba sobre bibliografía extranjera dedicada a temas latinoamericanos, que en muchos casos los etnomusicólogos encargados de la transcripción, análisis y clasificación del acervo traído por expediciones, tal es el caso de von Hornbostel, Bose, Waterman, Kolinski y Herzog, nunca pudieron estar *in situ* para corroborar inúmeros detalles que no siempre se conservan, comenzando con deficiencias de grabación y concluyendo con peculiaridades del instrumental. El estudio de éstos, cuando emprendido mucho tiempo después del arribo de la expedición, puede sufrir serios inconvenientes. Esto acontecía cuando se trataba de grabaciones en cilindros o de las primeras grabaciones en discos y se acentuaba, como ya se insinuó arriba, cuando se deseaba estudiar la técnica y de tocar las posibilidades sonoras de aerófonos, cordófonos e idiófonos. Instrumentos estacionados mucho tiempo y sometidos a temperaturas diferentes del lugar de origen, sufren deterioros, como lo demuestran en grado superlativo estudios organográficos en colecciones de instrumentos precolombinos, o aquellas que expediciones diversas acumularon en Europa, (Francia, Bélgica, Suecia, etc.). Desde que la expedición no ha podido permitirse llevar consigo a un musicólogo, este escollo subsistirá, dado que los etnólogos incorporaron al acervo recogido y previamente observado los elementos musicales como pertenecientes al hábitat cultural y a lo que Herskovits delineó como Antropología cultural, pero sus conocimientos musicales y sus observaciones tenían que ser limitados. Al referirnos al almacenamiento de instrumentos indígenas en Museos etnográficos cometeríamos una grave omisión si no exaltásemos la obra de Karl Gustav Izikowitz, "Musical and other Sound instruments of the South American Indians", su tesis doctoral en forma de estudio etnográfico comparativo, que aun hoy conserva su imponderable valor.



Los observadores del desenvolvimiento de la etnomusicología en los Estados Unidos deben haber notado la rapidez con que ésta alcanzó su alto nivel de competencia que no siempre se justifica con el eterno slogan que alude al dinero "que allá sobra". Quien conoce a ese país universitariamente, sabe cuán difícil resulta conseguir recursos para una determinada tarea de investigación proyectada. Lo que realizó la Library of Congress con la restauración de la música grabada en cilindros por Frances Densmore, en notables trabajos, resultado de largas convivencias con tribus indígenas, ha sido una hazaña tan notable como lo fué la de Mantle Hood, quien instalóse en Java, orientado por Jaap Kunst, llegando a dominar de tal manera el complicadísimo arte de dirigir y de participar como componente de las orquestas nativas (Gamelan), compuestas principalmente de idiófonos, que él fué considerando por aquellos conjuntos orientales, de severa disciplina, un maestro de igual competencia que ellos. No satisfecho con esta extraordinaria capacidad de adaptación y compenetración, Mantle Hood creó en la Universidad de California con sede en Los Angeles un conjunto similar, integrado por estudiantes norteamericanos y perfeccionado de tal manera que los músicos profesionales de Java no encontraban diferencia entre los conjuntos nativos y el californiano.

Volvamos a insistir que hay garantías mayores para obtener la perfección de un trabajo de campo si el autor lo realiza *in loco*. Por esta misma razón, la formación de etnomusicólogos competentes en nuestro continente es un imperativo categórico si pretendemos en hora bien tardía salvar manifestaciones auténticas o ligeramente cubiertas por la costra de la música comercializada. Pero al mismo tiempo, la realidad de nuestra situación impone que nosotros aceptemos y hasta pidamos la cooperación de profesores extranjeros en aquellas naciones que todavía no alcanzaron un nivel aceptable para la sistemática recopilación de los materiales existentes, su estudio, análisis y cotejo con regiones colindantes o distantes, incluyendo los aportes europeos a las modalidades nativas en instrumentos, danzas, cantares y melodías, en una palabra, la morfología de los elementos etno-musicales. Contra esta necesidad impostergable, debido a la vituperación de música de toda clase hacia las poblaciones aun dotadas de autoctonía o regionalidad, decantando sus perfiles legítimos, conspiran por un lado la insensibilidad de los gobiernos y por otro un espíritu de suficiencia que no realiza y tampoco deja realizar. Hace bastantes años publiqué un estudio sobre "La Muerte del Folklore Musical", Revista Polifonía, Buenos Aires, números 79-81, 82-83 (1954), y algo más tarde, Luis Felipe Ramón y Rivera manifestó en su Boletín de Folklore lo mismo con peculiar énfasis sobre el área que con tanto amor y competencia venía cultivando: Venezuela.

No estaría demás insistir en el chauvinismo, manifestación enfermiza, que mantuvo en considerable atraso a muchos de nuestros países, creando al mismo tiempo una postura de autosuficiencia individual. Asociado este mal a la aversión hacia la madre patria, lusitana y española, hoy bastante superada, conspiró contra la primera etapa del progreso intelectual y científico, pues si hay realmente necesidad de echar mano a profesores extranjeros, se sobreentiende que la segunda etapa y las subsiguientes deben estar en manos de elementos nacionales. Es un punto de vista inalterable que la primera etapa de asistencia técnica, digamos de auxilio, debe ser no sólo aceptada sino requerida con una política de puertas abiertas, siempre que los invitados a cooperar

traigan consigo el necesario tacto y la indispensable identificación con el medio. Esto me hace recordar siempre la formación de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de Sao Paulo, ciudad altamente nutrida de extranjeros provenientes de todas partes del globo terráqueo. Y dotada, por tanto, de mayor ecuanimidad que las ciudades característicamente brasileñas en aquellos años de un nacionalismo exacerbado. Se contrató un equipo de profesores franceses altamente calificados quienes, en una tarea por demás loable, formaron la primera generación de brasileños, con las etapas indispensables: alumnos, asistentes, y por fin, cumplida la misión, como reemplazantes de sus maestros en cargos en los que estos brasileños de ambos sexos han demostrado su elevada competencia. La gente de hoy olvida que en medicina, ingeniería, agronomía y otras profesiones de las llamadas liberales, nuestros países dependerían en buena parte de esa primera fase de formación de extranjeros, muchos de los cuales se asimilaron al medio para siempre. Por qué vamos entonces a rechazar a los profesores competentes en musicología, previamente escogidos, para que vengan a auxiliarnos con el fin de salvar cuanto antes lo que palidece y muere por los crímenes impunes que el comercio de la explotación del espacio aéreo, llamado Radio y Televisión, comete a toda hora, con la complacencia de los poderes públicos?

¿Cuál es hoy la situación de las investigaciones etno-musicológicas en la América Latina? Antes de llegar a un examen, y volviendo por instantes al párrafo anterior, no cuesta mucho recordar a Italia, donde nunca la musicología llegó a alcanzar el nivel y la densidad que merecía una nación acumuladora de infinidad de tesoros sonoros. Sobre ella se precipitaron profesores de varios países europeos, — pensemos solamente en Edward Joseph Dent y en Alfred Einstein, pero no dejemos de tener presente lo que realizó la musicología alemana en ese país al correr de largos años, llegando a instalar inclusive un Instituto de Musicología germano-italiano en Roma. Ciertamente, nuestra observación se refiere a la musicología histórica, porque la etnomusicológica fué cuidada desde tiempo atrás por movimientos convergentes hacia la figura del Profesor Giorgio Nataletti y el Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, instalada en la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma ¿Alguien en Italia se ha sentido molesto, o ha protestado por el extraordinario auxilio que los extranjeros prestaron al levantamiento y la difusión universal de sus tesoros musicales? La América Latina se halla demasiado distante de Europa como para despertar sino un limitadísimo interés, casi inexistencia, a lo que se suma, comparativamente hablando, que Italia representa la cuna de la civilización de Occidente desde el nacimiento del Cristianismo y mereció, consiguientemente, la máxima atención. Otro inconveniente que ha conspirado contra una mayor participación en asuntos etnomusicológicos nuestros es el desconocimiento de los idiomas español y portugués, porque ambos siguen siendo lenguas secundarias en Europa y Estados Unidos. De estos hechos se desprenden las causas, al menos en buena parte, del desconocimiento y de la crasa ignorancia que caracterizan a muchos europeos en lo referente a nuestra Historia y nuestra Cultura.

El lector ya sabe que nuestros países no se asemejan sino que se desemejan entre sí por los agudos contrastes de sus economías y los tumbos que revoluciones, asonadas y cuartelazos provocaron en su accidentada existencia. Visto desde el Cono Sur, los que se encuentran en marcha hacia la meta pro-



puesta de progresivas realizaciones son Chile, Argentina, Venezuela y Cuba y en forma menos desarrollada Colombia. Cuba se ha sentido impulsada debido al apoyo que todos los regímenes socialistas prestan a problemas nacionales de cultura. En La Habana tienen en Argeliers León un guía y un realizador competente. Chile está siguiendo los ejemplos dados por Carlos Isamitt y Carlos Lavín en las figuras de Urrutia Blondel, Manuel Dannemann y María Estér Grebe. Las contribuciones de Pablo Garrido fueron más bien esporádicas, debido a sus largas ausencias del país. La evolución musical chilena en el campo de la enseñanza musical superior sobre un nivel estrictamente universitario, un verdadero milagro obtenido en pocos decenios, ha ejercido sus frutos, como puede apreciarse a través de las etapas que los chilenos han venido logrando sistemáticamente, contando además con un órgano de aparición regular, ya ultrapasado en su centenar de números, receptáculo de una labor desde todo punto de vista admirable, la "Revista Musical Chilena".

En la Argentina, luego de la inesperada desaparición de Vega y Wilkes, resta Julio Viggiano Esain, quien ha hecho un levantamiento virtualmente total e internacional. Hacemos votos que su "Cancionero popular de la Provincia de Córdoba" pueda en breve ser publicado íntegramente. Fuera de algunas incursiones de índole particular, la creación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Pontificia Universidad Católica, confiada a la capacidad profesional del experimentado compositor y organizador Roberto Caamaño, está llevando a cabo una tarea parecida cuando no similar a la que realizó la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. En organismos de esta envergadura, lo esencial será siempre la conservación, en el futuro profesional, de la práctica musical para no crear musicólogos incompletos, es decir, carentes del ejercicio permanente de la música, pues de otra manera, en ambos campos, la musicología histórica y la etnomusicológica, habrá situaciones que sólo la práctica musical podrá salvar y no solamente el saber y la experiencia adquiridos en la investigación y vertidos en el papel. Roberto Caamaño me dijo en cierta ocasión que todavía no se enseñaba musicología, porque los profesores no eran musicólogos. Con esta frase reconoció claramente que tanto su Facultad como posiblemente la de Chile —de la que faltamos hace tiempo, no pudiendo juzgar su actual plan de enseñanza y la índole de su profesorado—, se hallaban en una etapa intermedia de la que había necesidad de emanciparse más adelante. El no ser musicólogo no es un calificativo que pretendía disminuir, en instante alguno, la capacidad de un profesorado muy homogéneo como lo es de la Facultad de Buenos Aires. Siendo la musicología una especialización y los encargados de enseñarla elementos formados rigurosamente en ella, el plan de enseñanza, la función de los seminarios, todo cuanto concierne a la protección y al estímulo de los educandos nacen de otra experiencia. Y ésta se adquiere solamente en los Institutos, Departamentos o Seminarios musicológicos de Universidades europeas y estadounidenses.

Me he anticipado a otro punto de este artículo y vuelvo a nuestro panorama circunstancialmente abandonado. Causa satisfacción observar un grupo de jóvenes argentinos de ambos sexos, alumnos en su integridad de la Facultad mencionada que han hecho sus primeras armas con trabajos de campo, ya poseen su licenciatura, equivalente al Master, preparándose algunos para su doctorado y la tesis correspondiente. Lo que sorprende sobremanera es el co-

nocimiento que todos ellos poseen de la literatura etnomusicológica universal, condición indispensable para acumular su saber sólido. La Argentina ha sido suelo poco propicio para la vigencia inalterada de Institutos de Musicología. El de Carlos Vega nunca pudo tomar mucho vuelo, quizá porque él fué en cierto modo muy personal, pero su obra le daba derecho para pedir mayor amparo. En cierta ocasión, sin que fuera advertido o llamado, su Instituto fué eliminado de la planilla presupuestaria, causándole ingentes disgustos hasta que pudo convencer a la autoridad competente que este Instituto había llenado una misión importante en su país y que merecía por lo menos seguir vegetando. Cuando fundé y dirigí el primer Departamento de Musicología universitario en la Universidad Nacional de Cuyo, luego de haber transformado a esa entidad en centro de interés internacional y de positiva contribución para la musicología argentina, un interventor que consideraba la musicología un lujo, la eliminó del presupuesto conjuntamente con el Instituto Internacional de Investigaciones Matemáticas, sin previo aviso a sus Directores y profesorado. Considero por tanto menos expuesto, podríamos decir, virtualmente inmune una organización privada que sepa cuidar el alto nivel de su enseñanza y proteger el futuro de sus ex-educandos. Por los accidentes a que me he referido más arriba, nunca acepté inmediatamente las numerosas ofertas recibidas en mi vida profesional para crear una institución en determinada Universidad, cuyos Rectores dependían de la política general, siendo designados por el Poder Ejecutivo con nombramiento directo o previa formación de una terna, que viene a ser lo mismo. En algunas ocasiones, antes de que formulara un plan, el Rector ya había tenido que renunciar a su cargo, perdiéndose de esta manera un protector de las ciencias musicales si su permanencia en el cargo hubiese sido prolongada. Recuerdo, para citar apenas algunos casos, las invitaciones extendidas por las Universidades Nacionales de San Miguel de Tucumán y de Buenos Aires, las Federales de Minas Gerais y Rio Grande do Sul, la de Sao Paulo y la de Brasilia y del mismo modo la de Panamá.

La Argentina, como sintiéndose ya semiagotada y sin regiones vírgenes, dignas de una investigación, debido a la titánica labor de Vega, Aretz y Wilkes, y a las incursiones de Bruno Jacovella en la coreografía, busca a través de los jóvenes los núcleos indígenas camino de la extinción en el Chaco argentino o en el Gran Chaco que comprende a su vez al Paraguay. En general, el Cono Sur, por peculiaridades propias de su evolución etnomusicológica tiende hacia lo latinoamericano en una natural expansión, favorecida por el conocimiento de sus áreas a través de publicaciones que ya hemos mencionado y de las cuales conviene recordar el Boletín Latino-Americano de Música, la Revista de Estudios Musicales y la Revista Musical Chilena. Y esta tendencia se tiene que dirigir forzosamente hacia problemas comparativos, migraciones y otros que ya hemos señalado. Recuerdo de los licenciados dotados de esta visión y dinámica a Mabel Inés Mambretti, actualmente en Caracas junto a Ramón y Rivera y Aretz, Angel Jorge Novati y su esposa Irma Ruiz de Novati y Ana María Locatelli de Pergamo, sin que por ello concluya la nómina de los que se inician con un buen bagaje. Aplicando la retrospectiva queda a la vista un trecho bien extenso recorrido desde Manuel Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta hasta los egresados de hoy. Conviene agregar que este país carece de elementos afro-argentinos cuya presencia hubiese enriquecido el mapa etnomusicológico.

(continuará)



## CORRESPONDENCIA DE SZYMANOWSKI CON SU AMIGO SMETERLIN

Por PABLO C. DE GANTE

Por los años 1910 Jan Smeterlin no era todavía el gran pianista virtuoso que hizo honor a su patria Polonia. Pero ya formaban parte con el compositor Karol Szymanowski, los pianistas Arthur Rubinstein y Henryk Neuhaus y el director de orquesta Fitelberg, todos polacos, del grupo de íntimos amigos cuyas estrellas estaban subiendo en el cielo musical de Viena. Después de la primera guerra mundial Smeterlin fue pronto reconocido en sus jiras por Europa como el mejor intérprete de Chopin y finalmente se estableció en Londres, donde se casó con la chelista inglesa Edith Manneberg. Szymanowski creó sus composiciones, entre otras, sus famosas mazurkas, sus sonatas para piano y sus conciertos para piano y para violín, en Varsovia, donde Smeterlin hizo una jira en 1926 que confirmó su fama entre sus compatriotas. Su amigo Szymanowski era entonces director del Conservatorio, pero ya en 1929 tuvo que renunciar a este puesto porque se habían agravado los primeros síntomas de la tuberculosis que iban a llevarlo a la tumba en 1937. Su precaria salud fue causa de que se retirara cada vez más de la vida social y se confinara, entre ocasionales viajes a París, en su pequeña casa campestre de Zakopane en Polonia. Este aislamiento contribuyó mucho a que sus grandes obras no recibieran el merecido reconocimiento en su patria, hasta después de su muerte, y fuera causa también de su muy mala situación económica.

Su amigo Jean Smeterlin lo ayudó mucho, pero el mayor apoyo moral que le dió fue la frecuente producción de sus obras en todos los países en que el sompático Jan exhibía su gran talento pianístico.

Algunas de las cartas que se escribieron son verdaderamente conmovedoras. Esta correspondencia fue descubierta hasta después de la muerte de Smeterlin en Londres en 1967, por el conocido musicólogo polaco Boguslaw M. Maciejewski, a quien Madame Smeterlin las facilitó y quien las publicó traducidas en Londres en 1968. (Karol Szymanowski and Jan Smeterlin.—Correspondence and Essays. Allegro Press, Tunstall Road, Croydon, Inglaterra).

Casi todas las cartas están escritas en francés, porque Smeterlin, habiéndose educado en la Polonia ocupada por Austria-Hungría y viviendo después casi exclusivamente en el extranjero, había descuidado algo el habla polaca de su infancia y por tanto le era más fácil comunicarse con su amigo, radicado siempre en su querida patria, en alemán y sobre todo en francés, que ambos hablaban con mucha soltura.

Szymanowski, excesivamente introvertido y sumido en el mundo de su creación musical, era un corresponsal perezoso que, al parecer, sólo hacía el esfuerzo epistolario para merecer y recibir el bálsamo de las cartas más frecuentes de Smeterlin, que eran para él una vitamina que le daba ánimo y sostenía su quebrantada salud. Así es que la correspondencia entre los dos revela menos los aspectos del carácter de Szymanowski que el gran corazón, la profunda admiración y la generosa amistad de su amigo el gran pianista.

Algunos fragmentos transcritos y traducidos a continuación, nos muestran el clima de este sincero afecto entre los dos músicos.

En Sept. de 1924 Szymanowski escribe a Smetelin desde Varsovia: "... He estado trabajando muy duro este verano. Terminé finalmente "El Rey Roger" (*su ópera*), varias mazurkas y también algunos bocetos para mi Concierto para Piano... Para su recital en Londres puede escoger entre las "Metopas" que son menos conocidas y la Sonata, que me parece producir mayor impacto".

El mismo mes Smetelin le contesta de Viena:

"...Berger me habló de Usted. Creo que ha logrado arreglar algo para estrenar su ópera en Frankfurt, pero él está esperando todavía una respuesta de Usted. Tocaré varias veces en Londres, lo que me dará la oportunidad de ejecutar su Tercera Sonata y las Metopas, además de las Mazurkas".

En diciembre de 1924 Szymanowski escribe a Smetelin: "Mon Cher Ami: ...Hasta ahora hay dieciseis Mazurkas, algunas de las cuales me gustan mucho... Desearía tanto que Ud. viniera a Varsovia: el mes de marzo es muy bonito aquí. Au revoir, querido amigo, Karol".

Desde ahora las cartas se hacen más íntimas: los dos amigos han congeñado completamente. Smetelin tocó la música de su amigo en Varsovia en Febrero 1926 y se quedó algún tiempo con Karol. Este estuvo muy animado pues el director Fitelberg iba a ejecutar en abril su Tercera Sinfonía, su Stabat Mater y luego, por fin, la ópera "El Rey Roger".

En mayo de 1926 Szymanowski escribe desde Varsovia: "Querido Smet, Tus cartas son tan encantadoras que siempre me emociona su lectura... El tenerte como amigo es algo verdaderamente admirable. Por tanto puedes estar seguro que te quiero mucho, así como a Didi (bésala de mi parte). Mis largos intervalos de silencio son el resultado de mi tristeza y de mi mal humor... Tengo bastantes razones para ello! ... Querido Smet, el recuerdo de tu estancia aquí todavía me llena de gusto... Los dos libros de Mazurkas están por salir de las prensas pero tu nombre no aparece en ellos, pues he dedicado a tí todo el Tercer Libro y lo estoy mandando a Viena. He escogido todas las que apreciabas más y puedes estar seguro que con todo corazón pongo tu nombre en ellas. Siempre tuyo, Karol".

En julio de 1926, escribe desde París: "...Estuve muy satisfecho con la premiere de mi "Rey Roger" y con la buena acogida del público. Los boletos se agotaron en las tres funciones y el auditorio se mostró verdaderamente entusiasmado".

Cruzáronse otras muchas cartas de 1926 a 1930. En una de marzo de 1930 escribe Smetelin desde Londres: "...Sabes, Karlo, que antier oí tu Concierto para Violín, tocado por Jelly d'Aranyi y dirigido por Malcolm Sargent. Muy buena ejecución y en cuanto a sentimiento, estaba yo a tus pies. Era tan bello... ¿y por qué no has escrito todavía un Concierto para mí?"

El 17 de julio de 1932 Szymanowski escribe de Le Touquet, Francia: "Mi querido Smet: Soy un verdadero puerco por no haberte escrito antes. Pero no tienes idea de lo que mi vida ha sido en París! Vine aquí para gozar algunos días de descanso con Pablo Kochanski y su esposa Sofia. Regreso esta noche a París sólo por dos días, de donde he de ir a Viena y Varsovia y luego retornar a mi pueblo natal de Zakopane. Me duele mucho no poder aceptar tu invitación (*para Londres*) pero no tiene remedio. Si en el otoño se me hace posible abandonar a mi querido, pero irritante país y quedarme algún tiempo en París, espero verte a tí y a Didi. Ahora, respecto a mi Concierto que men-



cionaste en la BBC... estaré encantado de que lo toques. Si Eschig lo publica no habrá dificultades, pues dentro de un mes Eschig podría mandarme las pruebas de la partitura de orquesta y la de piano. Pero si Universal Edition se opone a que lo publique Eschig, podría yo tal vez procurarte una misma copia manuscrita de la parte de piano y mandar hacer en París una foto-copia de la partitura... Lamento tanto no estar en posibilidad de visitarlos en Londres. No teneis idea de cuánto gozo de estar con vosotros dos y cuán alegre y feliz me siento en vuestra compañía... Es muy probable que Artur (*Rubinstein*) y posiblemente Iturbi ejecuten mi Concierto. Te lo digo porque confío en que esto no cambie tus propios planes para tocarlo, pues entonces me pondría muy triste. Con el cariño de siempre para los dos, Tu viejo amigo Karol.

Carta de Smeternin a Szymanowski: Monte Carlo, 31 de Julio 1932. "Mi querido y adorable Karlo. Tu Concierto es más bello de lo que pueda decirse. Recibí la foto-copia ayer, que está muy bien, pero muy difícil de lectura. Con la ayuda de una lupa logré al fin descifrarla y ahora ya puedo tocar la primera parte. Didi y yo coincidimos en afirmar que es una de las obras mejores que jamás se hayan escrito. He recibido una carta de la BBC en Londres, diciendo que quieren absolutamente ver la partitura..."

El 26 de Ago. de 1932 Szymanowski escribe a Smeternin, desde Zakopane: "Mi querido, querido Smet: Tus cartas son admirables y me emocionan profundamente... Tu eres verdaderamente un magnifico amigo! ...Este verano me resulta muy pesado. Pero no obstante mis muchas preocupaciones, he empezado a escribir una nueva obra, bastante larqa, animado, entre otras cosas, por este buen Pawel Kochanski (*violinista polaco* [1887-1934]. El y su esposa están aquí) quien me exprimíó —como de un tubo de pasta dentrífica desecada, créelo o no— un *nuevo Concierto para Violín y Orquesta!* Casi terminé el primer borrador y creo que será todo un éxito, a pesar de ser terriblemente sentimental. Pero esto no tiene remedio... Procuero ser "inédito" rompiendo todos los records del sentimentalismo (como ya lo hice en mi Concierto para Piano) —pero este último no es nada comparado con mi Concierto para Violín. ¡Estoy casi avergonzado de mí mismo!!"

En una carta desde Folkstone Smeternin avisó que el Concierto para Piano sería definitivamente tocado por él en la Royal Philamornic, el 27 de enero de 1933. A esto Szymanowski le contestó: "Mon Cher petit Smet: Ahora, mi querido Smet, por primera vez estoy poniendo mi hija más joven en tus manos (digamos, que la abandono a merced de tu lascivia y pasión) lo mismo como un padre entrega su hija en matrimonio. Estoy muy excitado y haré lo posible para escuchar bien tu ejecución en la radio. Ten la bondad de mandarme un telegrama al Hotel Bristol de Varsovia, dándome la fecha y la hora exacta de la emisión... Au revoir. Tu viejo amigo Karol".

El Concierto tuvo mucho éxito y fue dirigido por el ruso Malko, quien lo encontró "soberbio", lo mismo que el pianista austríaco Artur Schnabel.

En una carta de Zakopane, Karol escribe a Smeternin (Sep. 1934) que se encuentra sin un centavo:

"...En este momento estoy escribiendo una obra para Piano y Orquesta, algo en forma de un Concierto. Lo hago para dejar mi "Smyphonie Concertante" a ustedes los pianistas profesionales y con esta nueva obra aumentar

mi propio repertorio, para así poder continuar tocando mi música en conciertos, lo que es mi única fuente de ingresos. Esto es decididamente un vil recurso! ¿No conoces tú, entre tus admiradores que aprecian mi música, a alguien que estuviese dispuesto a pagarse el lujo de recibir un manuscrito pulcramente presentado de mi "Symphonie Concertante" a cambio de una pequeña suma de, digamos, 500 Libras (o tal vez sólo 300)? Como ves, en medio de mis infortunios estoy obligado a venderme como cualquier mujer pública, tanto más que acabo de tener una pequeña recaída de tuberculosis... Es un SOS desde el fondo de mi miseria... Perdóname, Tu pobre viejo Karol".

Desde entonces, alrededor del año 1935, su producción decayó lamentablemente. Su enfermedad se acentuó. Gracias a la ayuda de Smeterlin y de otros amigos, se trasladó de un sanatorio a otro, hasta que murió el 7 de abril de 1937 en la Clinique du Signal, en Lausana, Suiza.

## MIS RECUERDOS DE HERMANN SCHERCHEN

Por ESPERANZA PULIDO



Invitado por José Y. Limantour, entonces Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Hermann Scherchen vino a México el año de 1951. La orquesta efectuaría su primera y, hasta estos momentos, única temporada de conciertos en la ciudad de México, y Limantour tuvo el acierto de pensar en Scherchen y en el inolvidable Fritz Reiner, como directores huéspedes.

Ignoro qué le haría pensar a Limantour que la autora de estas notas pudiera ser una buena empresaria. Para mal de los pecados de ambos, a ella le confió la organización de dicha temporada. Por fortuna, la presencia y actuación de dos colosos internacionales de la dirección orquestal aseguró el éxito artístico de la empresa y Limantour se portó a la altura de las circunstancias.

Una de las obligaciones de la "empresaria" consistía en atender personalmente a los directores huéspedes en todo aquello que se les ofreciera cátedra y ex cátedra. Reiner trajo a su gentil esposa, pero Scherchen no tenía quien le comprara una corbata de etiqueta cada noche que le tocaba dirigir. La empresaria se veía, pues, obligada a proveerlo de este adminículo, lo cual mer-maba sus no muy brillantes economías, porque el maestro "creía" que las corbatas de moñito crecían en el patio de la casa de su segura servidora.



Dos días estuvo postrado en su cuarto del Hotel Cortés, donde se hospedaba, y, como todo hombre enfermo, exigía atenciones y mimos. Afortunadamente sanó pronto y todo volvió a la relativa normalidad. Hablando de normalidad, en el caso de Scherchen, no puede tomarse el vocablo en su acepción académica, porque un hombre tan robusto e imponente como él, capaz de trabajar diez horas de corrido, como quien le quita un pelo a un gato, cuando le exigía su ritmo a una mujer pequeña como la empresaria, no admitía propiamente el título de normal.

Sus ensayos orquestales se realizaban con la mayor tranquilidad. En este aspecto no era de aquellos capaces de hacer morir de miedo a un ejecutante de viola, como ocurrió en Nueva York en tiempos cuando el maestro italiano dirigía la Filarmónica de la ciudad. A Scherchen le bastaban dos palabras en italiano y unos cuantos movimientos de batuta, para hacerse comprender. La Sinfónica de Xalapa era una orquesta pequeña de provincia, pero Limantour la reforzó con buenos elementos de la capital. Por su parte, Scherchen no le exigió mayor rendimiento del que podía naturalmente proporcionarle, sino, al contrario, le infundió confianza y obtuvo de ella resultados bastante gratos. Los movimientos de su batuta eran en extremo parcos, pero él suplía el resto con la expresión de su rostro. Para el *pianissimo* de un tiempo lento y expresivo aflojaba totalmente los músculos de su rostro y, deteniendo en seco el movimiento de su batuta, ponía ojos tristes. Los músicos sentían el impacto de aquella mirada, infundida por la mente del gran músico y llevaban la expresión al punto máximo de sus posibilidades.

Las obras que no eran de su agarado las dirigía en forma desalentadora. Entre aquellas que le fueron impuestas estaba Poema del Amor y del Mar de Chausson (los alemanes no entienden cierta música francesa). A la cantante norteamericana Leslie Frick le tocó ser la víctima. Ella —uno de los más distinguidos productos de Emilio de Gorgoza— cantaba admirablemente el ciclo de tres canciones, pero al verse desamparada y hostilizada por el director salió del paso como le fue posible. En cambio, la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez le llenó de euforia y más aún cuando se dio cuenta de que en México había muy buenos percusionistas.

Al finalizar su compromiso con la OSX le fue pedido un cursillo sobre la dirección orquestal de las nueve sinfonías de Beethoven. Scherchen aceptó y la empresaria se comprometió así mismo, a servirle de amanuense. Hubiera deseado dictarme sus conferencias en español, pero desconociendo en absoluto nuestra lengua, se le hizo muy fácil proceder un poco en italiano, un poco en inglés (un inglés atroz), un poco en francés (un francés casi incomprensible). Alquilamos una máquina de escribir y nos pusimos a la tarea en su propio albergue. Iniciábamos las sesiones a las nueve de la noche y las terminábamos a las tres o cuatro de la madrugada. Cuando yo pedía paz salíamos los dos de su cuarto. Una vez encontramos a unos músicos de la orquesta, hospedados en el mismo hotel, que regresaban de una parranda y al verme en compañía del maestro trataron de hacerse los disimulados. El maestro me ponía en un taxi con un "a rivederci domani". Al día siguiente se renovaba la carga, que yo aceptaba por el interés que me suscitaban las observaciones del famoso director, ya que no recibiría la menor remuneración económica. De su contacto saqué una clara visión de lo que es capaz de realizar una fuerza de la natura-

leza, que era al mismo tiempo una potencia intelectual de primerísimo orden y un músico altamente dotado en todas las ramas del arte. Nos quedamos en la Sexta Sinfonía, porque de un momento a otro recibió Scherchen una invitación imprevista y se marchó.

Desgraciadamente no hubo la posibilidad de que pudiera conservar una copia de lo que me dictaba Scherchen, pero he aquí algo de lo que aun recuerdo:

Como los jóvenes estudiantes a quienes iba a dirigirse eran totalmente novicios en las lides orquestales, el maestro iba a darles algunas indicaciones generales: Tener presente que el "instrumento" manjado por un director de orquesta debe ser dominado en todos sus aspectos, antes de atreverse el principiante a presentarse en público con él. No es imposible aprender a dirigir a través de la sola práctica ante una orquesta experimentada, pero enfrentarse por primera vez a músicos que dominen la técnica de sus respectivos instrumentos, sin previo dominio de la práctica orquestal, es para críspar los nervios de cualquier músico consciente. El director debe entonces "fabricar" su propio instrumento, antes de pensar en la música. ¿Tiene el director en agraz una amplia cultura? Sin esta condición debe renunciar a la tarea, hasta adquirirla, porque los conocimientos filosóficos abren una amplia perspectiva sobre la forma de concebir el mundo sobre el que está construída la obra de los grandes compositores. La tarea del director de orquesta se funda en un ambiente puramente espiritual y cultural.

La buena memoria es esencial para un director de orquesta. Y es inútil advertir que antes de comenzar la práctica de una obra cualquiera, resulta imprescindible haberla analizado desde todos sus ángulos constructivos. Así, por ejemplo, si en el segundo movimiento de la Primera Sinfonía de Beethoven el director no atenúa, por medio de un movimiento *gracioso y cantabile*, y una técnica adecuada, el contraste que forman el *staccato* y el *legato*, se pierde la interna articulación de la melodía.

Sus indicaciones sobre los movimientos de la mano derecha y la izquierda, para la dinámica, eran meticulosas. Desgraciadamente no tomé tantos apuntes en mi casa como hubiera deseado, pero tenemos la obra de Scherchen *El Arte de Dirigir la Orquesta*, que es todo un tratado de erudición y enseñanzas de primera mano, expresadas con un método pedagógico que no deja lugar a dudas.

Con todos sus defectos humanos, Scherchen fue un músico a quien debe el arte grandes favores. La música contemporánea le es acreedora de un sinnúmero de investigaciones en su laboratorio de electrónica y la publicación d los Gravesanner Blatter, que contienen muy valioso material. En 1924 (tres años después de su terminación), ejecutó en Francfort algunos fragmentos del *Wozzeck* de Alban Berg. El 15 de abril de 1936 estrenó en Barcelona el Concierto para violín (con Krassner como solista) del mismo autor. En 1943 dirigió en Wintertur el estreno de las Variaciones Op. 30 para orquesta de Webern, en presencia del compositor. En 1957 estrenó en Munich *Pithoprakta* de Xenakis, obra en la que, según el propio compositor "la música y la arquitectura encontraron finalmente una correspondencia íntima". Del propio Xenakis estrenó Scherchen en Buenos Aires *Achorripsis* para 21 instrumentos, en 1958. Fundó en 1919 una "Nueva Sociedad Musical". Hartmann, Nono, Maderna, José Manuel Braga, Herrera de la Fuente, fueron alumnos suyos. En 1920



fundó la revista musical alemana MELOS, que el pasado febrero celebró sus bodas de oro. Como editor de la nueva publicación Scherchen propuso cuatro puntos principales: 1) Problemas de la desintegración de la tonalidad. 2) Relaciones entre el sonido y la palabra. 3) El contacto con otras artes. 4) Aspectos sociológicos de la Música. En fin, Hermann Scherchen dejó al morir huellas que no se borrarán fácilmente.

## La Escuela para Órgano en México

Para HETEROFONIA

Por IGNACIO MIER ARRIAGA

(El maestro Ignacio Mier Arriaga es un ilustre músico moreliano: pedagogo y pianista. Estudió aquí y en Europa y ha tenido como alumnos a músicos mexicanos tan distinguidos como Miguel Bernal Jiménez, Alfonso Vega Núñez, la Chacha Aguilar y otros muchos. Pese a sus ochenta y tantos años todavía suele presentarse en público como pianista. Desgraciadamente ha sufrido injusticias en su propia ciudad natal, de parte de ciertas autoridades eclesiásticas. Muchas gracias por el envío (La Redacción).

Haciendo glosa del IV FESTIVAL DE ORGANO, verificado en esta ciudad de Morelia los días 14, 15, 16, 17, y 18 del pasado mayo, diremos que tuvo un éxito sin precedente. Los organistas Norberto Guinaldo (argentino), Rafael de Castro (panameño), Juan Bosco Corroero (mexicano), Harlan Laufman (norteamericano) y nuestro Alfonso Vega Núñez —todos de categoría internacional— dejaron y se llevaron gratos recuerdos.

Debo referirme a las personas a quienes debe México, en realidad, el hecho de que tengamos aquí una escuela de órgano y verdaderos organistas. De un pasado algo remoto recuerdo a dos organistas de la catedral de Morelia (de donde soy originario): el licenciado Ramón Martínez Avilés (el Chatito) y don Francisco Lemus Olañeta, amigos íntimos de mi padre allá por los años de 1896, o 1897, quienes me llevaban durante la Semana Santa a tocar la parte del piano de la *Seña* — música de don Bernardino Loreto. Era una época en la que todavía se escuchaba el piano en las diversas ceremonias eclesiásticas. El *Stabat Mater* de Rossini, *Las siete palabras* de Mercadante, *Visperas*, *Maitines* y *Misas* de Asioli, Valle, Mercadante, etc., llevaban partes pianísticas. No todos los cantos de la iglesia eran de forma litúrgica, sino más bien de tipo profano, sin caer en lo vulgar. Cualquier persona que tocara medianamente el piano se atrevía a meterse con el órgano, ya que los acompañamientos eran pianísticos. Hasta el segundo decenio del presente siglo todos aquellos que se dedicaban a tal actividad eran autodidactas.

Pero el *Motu proprio* del Papa Pío X puso fin a esta corruptela. El cambio resultó tan radical, que hasta los canónigos y las beatas se ausentaron de los templos. En realidad, los motetes de Mohr, que sustituyeron a los *Misterios* de Lemus y Martínez Avilés, daban la impresión de los cantos litúrgicos, tan familiares en los templos evangelistas.

En cambio, hoy se elaboran las misas con temas folklóricos: hay misas mexicanas a base de jarabes, huapangos y corridos; misas españolas con jotas,

bandangos y boleros; misas argentinas con gatos y tangos. "Ahora ya no se trata de una corruptela, sino de una epidemia", decía el curita de Chiquimitío: "Ni tanto que quemé al santo, ni tanto que no le alumbre" añadía. Infinidad de personas aseguran que les es imposible recogerse oyendo melodías que los incitan más a bailar que a meditar. Y es que tampoco la Iglesia se ha escapado de esta intoxicación general.

Todavía después del Motu propio ya citado, vino a Morelia el profesor Francisco Márquez, discípulo del Pbro. Guadalupe Velázquez, a hacerse cargo del órgano de la Catedral y aunque, en realidad, ya tocaba mejor, no estaba capacitado para transmitir a sus alumnos la forma de ejecutar, no digamos una fuga, pero ni siquiera una Invención de Bach.

Fue hasta los años de 1926 y 1928 cuando los alumnos Jesús Estrada, de Guadalajara y Miguel Bernal Jiménez, de Morelia, recibieron becas para estudiar en el *Instituto Pontificio de Música Sacra* de Roma, donde se graduaron con distinciones. Bernal Jiménez obtuvo los títulos de Maestría en Órgano, Composición, Polifonía, Canto Gregoriano, etc., y asistió al Congreso de Organistas de Trento.

Ellos son, realmente, los maestros que formaron una escuela de órgano en México. A ellos van dirigidos estos comentarios, como un humilde homenaje de su servidor y amigo.

He aquí una lista de los discípulos de estos dos maestros:

De Miguel Bernal Jiménez: Jesús Arcos, Jesús Núñez, A. Nicolás Rico, Domingo Lobato Bañales, Alfonso Vega Núñez, Delfino Madrigal, J. Jesús Hurtado de Alba, Jesús Carreño, Primo Cautli, etc.

De Jesús Estrada: Alberto Montero, J. Almaguer, Juan Bosco Correro, Víctor Urbán, Daniel Trejo, Martha Miranda, Consuelo Fernández, etc.

Deseo, además, que la sociedad de Morelia sepa que el mecenas de Miguel Bernal Jiménez fue el insigne canónigo don José María Villaseñor (de feliz memoria) y no como se le atribuye erróneamente al Arzobispado de Morelia. El mismo error subsiste en el caso de los Niños Cantores de Morelia: la base económica de esta agrupación depende de los subsidios federal y estatal que desde hace tiempo reciben. Tampoco la apreciable viuda de Bernal Jiménez ha obtenido ayuda alguna de las autoridades eclesiásticas. Fue el gobierno del señor Dámaso Cárdenas, con quienes varios amigos conseguimos se le diera una modesta pensión a dicha dama, que hasta la fecha no ha dejado de recibir. Ojalá y algún día se reconozca una deuda tan legítima.



## EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.

Por E.P.

Si contamos en esta ciudad con, por lo menos, una editorial mexicana de música, no podemos sentirnos tan desamparados. *Ediciones Mexicanas de Música, A. C.* vio la luz hace 23 años (1947), fundada por Carlos Chávez y el grupo de músicos que lo rodeaba. Comenzaron publicando muy pocas obras por año, hasta que Rodolfo Halffter —uno de los fundadores—, al contar con una subvención más sustancial, incrementó el número de las ediciones y recibió trabajos de algunos de los jóvenes de las últimas generaciones. Desde entonces él dirige la empresa.

Rodolfo Halffter no necesita introducción; solamente recordemos que ha vivido entre nosotros más de la mitad de su vida; es ciudadano mexicano; aquí ha compuesto la gran mayoría de sus obras; aquí adquirió fama internacional; aquí nacieron sus nietos y aquí se siente tan contento como en España, a la que regresó tras 25 años de exilio, siendo recibido con los brazos abiertos, como el "Halffter mexicano", porque es miembro de una ilustre familia de músicos españoles, el más joven de los cuales —Cristóbal (sobrino de Rodolfo)— vino a México hace apenas tres meses, para mostrarnos un poquito de lo mucho que sabe y realiza.

Así pues, Ediciones Mexicanas de Música está bajo la égida de uno de los mejores compositores de la América Latina. Todo lo que sale de esta editorial es pulcro, claro y bien acabado. Su lista registra más de 117 obras orquestales, corales e instrumentales de los siguientes compositores mexicanos, nativos o ciudadanos mexicanos por adopción: ADOMIAN LAN, 2 obras. BAL ROSITA, 1. BAL Y GAY JESUS, 6. BERNAL JIMENEZ MIGUEL, 1. CHAVEZ CARLOS, 3. DE LA PAZ RAFAEL, 1. ENRIQUEZ MANUEL, 5. GALINDO BLAS, 14. GONZALEZ AVILA JORGE, 1. GOMEZ BARRERA CARLOS, 1. GUTIERREZ HERAS IOAQUIN, 2. HALFFTER RODOLFO, 22. HERNANDEZ MONCADA EDUARDO, 3. HERRERA DE LA FUENTE LUIS, 2. HUIZAR CANDELARIO, 1. JIMENEZ MABARAK CARLOS, 3. KURI ALDANA MARIO, 1. LAVISTA MARIO, 1. LOBATO DOMINGO, 1. MATA EDUARDO, 3. MONCAYO JOSE PABLO, 3. MONTIEL OLVERA ARMANDO, 1. MUENCH GERHARD, 1. PONCE MANUEL M., 1. PRIETO MARIA TERESA, 6. QUINTANAR HECTOR, 3. ROLON JOSE, 6. SANDI LUIS, 10. SAVIN FRANCISCO, 1. SABRE MARROQUIN JOSE, 1. SAXE SERGE, 1. SALAZAR ADOLFO, 1. TAPIA COLMAN SIMON, 3. TELLO RAFAEL, 1. VELAZQUEZ LEONARDO, 2.

FICHERO DE COMPOSITORES  
MEXICANOS CONTEMPORANEOS

(menores de 45 años)

JOAQUIN GUTIERREZ HERAS

---

Fecha

BIOGRAFIA

---

- 1927 Nace el 28 de septiembre en Tehuacán, Puebla.
- 1944 Estudia Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México y Música en el Conservatorio Nacional.
- 1949 Obtiene un Segundo Premio en el Concurso de Composición "Chopin" de la ciudad de México por su *Divertimiento para piano y orquesta*.
- 1950 Estreno de esta obra por la Orquesta Sinfónica Nacional.
- 1949 Estreno del *Divertimiento para piano y orquesta*.<sup>1</sup>
- 1957 Estreno del ballet *El Deportista*.
- 1958 Estreno de *Variaciones para clavicímalo*.
- 1960 Becado por la Fundación Rockefeller, estudia dos años en la Julliard, donde obtiene Diploma de Composición.
- 1962 Da 52 conferencias en Radio-Universidad, sobre Historia de la Música.
- 1964 Estreno de *Dúo para flauta en sol y violoncello*.
- 1965 Estreno de *Los cazadores y el Trio de alientos*.
- 1966 Estreno de *Sonata para flauta y piano*. Ediciones "Arión", 1968. Es nombrado Director de Radio-Universidad, puesto que ocupa hasta 1970.

Ha escrito música incidental para teatro y para varias películas de corto y largo metraje — entre otras, *Remedios Varo*, *Pedro Páramo* y *Olimpiada en México*.

-----

1. Todas las obras registradas aquí fueron compuestas el año de su estreno.



## ALGO SOBRE LAS TEORIAS DE AUGUSTO NOVARO

Por ESPERANZA PULIDO

Compuesta con el auxilio de tres intervalos: octava, quinta y cuarta, la escala de Pitágoras nos entrega las siguientes relaciones:

1-9 8 - 81 64 - 1 3 - 3 2 - 27 16 - 16 243 128 - 2

La genial idea de Zarlino de considerar el acorde menor como el mismo acorde mayor visto a través de un espejo, propició el nacimiento del dualismo armónico, cuyo desarrollo sufrió un atraso de tres siglos, por culpa del bajo cifrado.

Mersenne (1588-1648) probó la existencia de los armónicos superiores.

Joseph Sauveur (1653-1716) dio la explicación científica del fenómeno descubierto por Mersenne. Estableció la existencia de los armónicos secundarios y calculó el número de vibraciones de los sonidos, de acuerdo con los batimientos.

Tartini (1692-1770) y Andreas Sorge descubrieron los sonidos resultantes.

Jean Philippe Rameau (1692-1764) fue el verdadero padre de la armonía. Basándose sobre las ideas de Sauveur, dejó un gran número de acordes de un pequeño número de fundamentales.

Los teóricos del siglo XIX regresaron al dualismo armónico, sobre el que se basaron Hauptmann, Oettingen, Riemann y Stumpf para sus teorías respectivas.

Los viejos problemas de las relaciones simples, descubiertas por Pitágoras, hallaron en Augusto Novaro, teórico y sabio mexicano, contemporáneo, una solución de sorprendente y perfecta sencillez.

\* \* \*

Por medio de una beca de la Fundación Guggenheim, Novaro realizó investigaciones en la Universidad de Iowa, al lado del director Carl E. Seashore. Al regresar a México publicó un volumen titulado "La Música", con los resultados de sus largos años de investigaciones.

Después de 1931 trabajó sin descanso, con ayuda de instrumentos acústicos de gran precisión, contruidos por él mismo.

Aparte de los aparatos científicos destinados a sus investigaciones, construyó así mismo algunos instrumentos musicales para algunos de sus sistemas sonoros, entre los que hay un piano de una sencillez maravillosa. Pese a tratarse de un piano de martinetes, el colorido sonoro de este instrumento se asemeja al del clavicímbalo, pero de un clavicímbalo de sonoridades transparentes y puras. La caja de resonancia contiene el secreto de sus cualidades sutiles y refinadas.

Este instrumento, así como los otros destinados al sistema de doce sonidos, eran afinados por Novaro en las dos formas siguientes:

Para el acorde "abierto" Intervalo de octava 3.5 bat. por 5 segundos.

Intervalo de quinta 0 bat. por 5 segundos.

Intervalo de cuarta 3.5 bat. por 5 segundos.

(pasa a la pág. 39)

# METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

Por MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS  
*SIGNOS Y ABREVIATURAS*

(Ver ilustración de signos y abreviaturas en el número correspondiente de la hoja de ejemplos)

1.—LIGADURAS:—Hay dos tipos de ligaduras, una que se llama de unión y que suma el valor de 2 notas del mismo nombre y la de estilo que marca las frases de un escrito musical.

2.—CALDERON:—Indica que la nota que lo lleva encima (o silencio) se puede prolongar a gusto del ejecutante y así dar más lucimiento a determinada nota o en el caso del silencio prolonga la espera dramatizando la interpretación. Por lo general el valor se prolonga al doble del de la nota o silencio que lo lleva, pero hay libertad para hacerlo a placer.

3.—DOBLE PUNTILLO:—Cambia el valor de la nota que lo lleva, aumentando su valor. El primer puntillo le agrega la mitad del valor de la nota y el segundo la mitad del anterior; así pues, una nota de mitad con dos puntillos vale  $1/2 + 1/4 + 1/8$ .

4.—TRINO:—(tr) Cuando encontramos estas letras sobre una nota debemos tocar la nota que sigue a la que está escrita alternando con estas tantas veces como su valor lo permita. Ejem.—Si la nota es DO se toca Re, Do, Re, Do, etc. hasta cubrir el tiempo. Si abajo de *tr* encontramos *inf* quiere decir que el trino se hace con la nota inferior a la escrita en vez de la siguiente, esto es Si, Do, Si, Do, etc. Si lleva arriba de las letras *tr* alguna indicación de alteración (bemol, sostenido, becuadro, etc.) se altera la nota correspondiente anterior o siguiente según el caso.

5.—MORDENTE:—Este signo indica que se debe tocar la nota que lo lleva, la siguiente y nuevamente la que lo lleva. Si el signo lleva alguna alteración se hace en la nota superior. Si el Mordente lleva una línea vertical atravesándolo se convierte en Mordente Inferior (la nota que lo lleva, la anterior y la nota ) y puede tener también alteración. Si el signo MORDENTE se prolonga se toca varias veces el grupo de tres notas en el orden descrito.



6.—GRUPETTO:—Este signo escrito sobre una nota nos indica que se toca la nota que lo lleva, la siguiente superior, la nota, la siguiente inferior y otra vez la nota. Abrevia 4 notas tomando el tiempo de la nota que lo lleva. Puede también llevar algún signo de alteración que debemos aplicar en el lugar correspondiente.

Si el GRUPETTO va escrito entre una nota y otra, se tomará parte del tiempo de la primera para acentuar la segunda. Si el signo está escrito al revés (6a) se toca la nota, la anterior, la nota, la superior y la nota. Puede llevar alteraciones que se aplicarán en el lugar adecuado.

7.—APPOGGIATURA:—(Apoyatura) Toma su valor del de la nota que la lleva y se acentúa al ser atacada. La mitad del valor de la nota que la lleva corresponde a la apoyatura.

8.—ACCIACCATURA:—En este caso el valor de la acciaccatura es mínimo con respecto a la nota con la cual va ligada a diferencia de la apoyatura. La acciaccatura va atravesada por una línea diagonal. Pueden ser una o más las notas que formen este signo tomando siempre su valor de la nota que las lleva.

9.—TREMOLLO:—Cuando se colocan dos notas distintas con valor de mitades, por ejemplo, y se dibujan dos o más barras entre ellas sin llegar a tocarlas, se atacan alternando la primera y la segunda tantas veces como lo indiquen el número de barras que haya, (una barra indica octavos, dos barras dieciseisavos, etc.). En el caso de ser una sola nota se repetirá en la misma forma.

10.—OCTAVA ALTA o BAJA:—Si encontramos sobre un trozo musical 8a. *alta* quiere decir que debe tocarse toda la parte que abarca una octava más alta de como está escrito. Si es 8a. *bassa*, entonces debe tocarse una octava más baja.

## SIGNOS DE REPETICION.

11.—Las Líneas Divisorias que portan Dos Pares de Puntos al terminar una parte de una obra nos indican que debe repetirse desde donde se encuentre la correspondiente Línea Divisoria con los puntos a la derecha, o en caso de no haber esta línea se repetirá desde el principio.

12.—Las BARRAS DE REPETICION nos indican que el primer trozo se tocará hasta el número 1, se regresa al principio y saltando el 1, se toca el número 2 para seguir adelante o terminar.

13.—PARRAFO:—Este signo marca, cuando está arriba, el trozo que se debe repetir al encontrar otro signo igual, solamente que abajo del pentagrama. También se escribe como una nota de mayor tamaño (13 a).

14.—D C al fin:—Si al terminar un trozo encontramos las letras DC al fin, tenemos que repetir como esto nos indica, desde el principio hasta encontrar la palabra FIN. Si en el transcurso de la obra hay partes repetidas y el autor

desea sean suprimidas las repeticiones se pone *D. C. senza replica sino al fine*, o sea, sin repetir en los intermedios hasta llegar al fin.

15.—Este signo se usa para tocar otro compás igual si está entre dos líneas divisorias, o si ocupa el lugar de un tiempo, para tocar otro tiempo igual al anterior.

16.—SIMILE:—Si en el primer tiempo de un compás se pone un arpegio y luego se forma un acorde con las mismas notas del arpegio completando el tiempo del compás y con la palabra *Simile* abajo, se toca igual que el primer tiempo, o sea arpegiado.

17.—STREPPA:—Este no es un signo de repetición, sino significa que las notas escritas en el acorde que aparentemente es simultáneo, deben atacarse arpegiadas, o sea una después de otra. Cuando en la mano izquierda comienza un acorde con *Streppa* que no se corta al pasar al pentagrama superior (de la mano derecha), el arpegiado comenzará abajo con la izquierda y continuará con la derecha. En cambio, si el signo está cortado, esto es, que hay uno para la mano izquierda y otro para la mano derecha, la ejecución del arpegio es simultánea con las dos manos de acuerdo a las notas escritas.

**OBRAS MUSICALES DE COMPOSITORES FRANCESES  
EDITADAS POR LA CASA RICORDI**

**Septiembre-Octubre de 1970—PASEO DE LA REFORMA 481 bis.**

**Tel. 5-25-57-22**

- 1. Jannis XENAKIS—HERMA. Edición Boosey & Hawks.**
- 2. Pierre BOULEZ—Segunda Sonata para piano. Edición Heugel & Co.**
- 3. Eric SATIE—OGIVES. Edición Le Chant du Monde.**
- 4. Jacques BONDON—Concerto de Mars para Guitarra y Orquesta. Edición Eschig.**
- 5. Jean RIVIER—Grave y Presto para Cuarteto de Saxofones. Edición Billaudot.**



I

2

3

11-12

4 tr

tr. inf.

tr<sup>b</sup>

5 w

w

w

6 #

#

7

8

9

10

8a. alta

8a. bassa

13

14

DC al fin

DC senza replica sino allo fine.

15

16

17

16

SIMILE

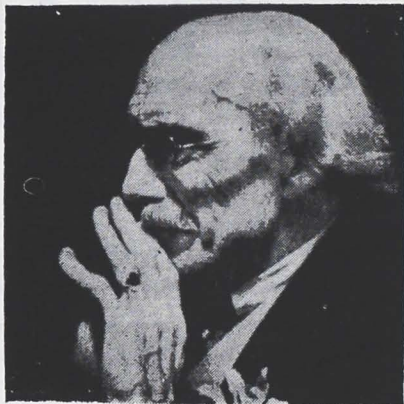
17



# TECNICA PIANISTICA

de TOBIAS MATTHAY

Por ESPERANZA PULIDO



## X

Por casualidad, mientras comenzaba a escribir los párrafos que siguen, escuchaba en Radio-Universidad una nueva música del compositor norteamericano Henry Cowell, dirigida por Jorge Mester, con la Orquesta de Louisville. La gran variedad de timbres y tersa calidad sonora concordaba perfectamente con el tema que iba a desarrollar levemente. Los colores orquestales, tan bien elegidos por el compositor en su *Sinfonietta*, me provocaban un afán de hacerle comprender a quien me leyera, la posibilidad de producir efectos tímbricos en el piano.

Es evidente que ningún aporreador de pianos podría imitar, ni siquiera levemente, algunos "colores" instrumentales en el teclado. En su obra *The Visible and Invisible in Piano Playing*, Matthay explica con toda claridad la razón de esta imposibilidad: al herir las cuerdas defectuosamente, los armónicos (responsables de la diversidad de timbres) no cumplen su función con propiedad. Los armónicos superiores muestran entonces su lado bronco y los oídos finos protestan. Dice el maestro que en el pasado los seudo hombres de ciencia trataron de persuadir a los músicos de que estaban locos cuando creían percibir diferencias de colores en los diversos toques pianísticos. Aquellos señores alegaban que solamente sería posible distinguir entre matices fuertes y suaves, lo cual era confundido por los "alucinados" con el colorido sonoro. Pero creemos que Chopin y Liszt fueron los primeros en obtener de los pianos sus más íntimos secretos, al estudiar el pedal, el funcionamiento de sus músculos y demás factores que contribuyen a la ejecución pianística correcta. Ambos eran grandes compositores, y, como tales, se interesaron en el colorido sonoro, como factor imperceptible de expresividad. Los timbres que ellos escuchaban en la orquesta deberían, cuando menos, dar la impresión de reproducirse en el teclado. Claro está que la imaginación debe entrar también en juego, pues sería pueril pretender producir con cuerdas precutidas una sensación de sonidos sur-

gidos de tubos, o por medio de la frotación de un arco; pero lo que deseamos infundir en el estudiante y en el aficionado es la convicción de adquirir, o exigir, un touché pianístico correcto para toda clase de efectos y ocasiones.

Como ejemplos ofrece Matthay los siguientes: Primero, tocar un acorde cualquiera por medio de un movimiento hacia adelante de todo el brazo, con el antebrazo hacia abajo, lo cual —dice Matthay— no solamente tiende a asesinar a la música, sino también al instrumento. "Puede compararse al K.O. de un boxeador".

Pero, tóquese el mismo acorde con el brazo, o codo, "relaxed", mientras el antebrazo se halla, empero, en posición descendente y entonces será casi imposible producir un sonido canalla. Añade el maestro que es mejor repetir ambos "toques" en *crescendo* y con pedal, para eliminar cualquier sospecha. Al mismo tiempo, téngase cuidado de combinar acertadamente el movimiento de los dedos y la mano con el brazo, de manera que el descenso no llegue demasiado tarde. Esta clase de juego —advierte Matthay— es comparable al que se necesita para cualquier actividad que requiera movimiento controlado, como remar, jugar tennis, golf, etc. La comparación puede ser útil en el caso de personas a quienes les sea difícil comprender estos ejemplos fuera de la práctica. Los que reman, saben muy bien que si no aceleran las remadas con una velocidad en proporción geométrica, la barca se les descontrola. En el piano sucede lo mismo.

Los anteriores ejemplos se refieren, realmente, a la buena o mala producción del sonido, pero el segundo ejemplo resulta imprescindible en cualquier otra clase de efectos tímbricos. Así por ejemplo, al ejecutar obras de clavecinistas en el piano, deberíamos dar la impresión de cambios de registros, por medio de diversos ataques digitales. Un amigo mío me enseñó la forma de producir un efecto parecido a un registro gangoso, por medio de un staccato "de rasguño" hacia adentro, con los dedos flexibles.

Claro está que todo lo que hemos expuesto hasta ahora de la técnica pianística de Matthay les interesa sólomente a aquellos que no buscan en el piano una técnica de alta articulación de dedos, ni sólo la brillantez general, a como dé lugar — características éstas que abundan ahora más de lo que quisiéramos quienes anhelamos que el piano sea un instrumento noble, capaz de responder a un manejo descubierto por grandes artistas, a través de largas búsquedas.

No faltará quien encuentre todo esto pedante y carente de interés; pero es que la gente piensa que todos los estudiantes de piano poseen el don de descubrir por sí mismos lo que les es imprescindible para su desarrollo técnico (el desarrollo musical —aunque parezca paradójico— posee más medios de comunicación). A los necesitados de consejos van dirigidos estos comentarios a las obras de uno de los más grandes pedagogos del piano que ha producido Europa. Ciertamente estas obras son, por lo general, demasiado prolijas y, en ocasiones, difíciles de asimilación rápida; pero, por lo mismo, estamos tratando de resumirlas en la forma más clara que nos es posible. Ojalá que este esfuerzo les haya sido de utilidad a algunos estudiantes, o aficionados al piano.



# Conciertos

JULIO Y AGOSTO

CONCIERTOS POPULARES DE LA OSN.—La Orquesta Sinfónica Nacional organizó tres conciertos populares que llenaron totalmente la capacidad de Bellas Artes. Siempre que son razonables los precios de entrada a espectáculos musicales, el público de México responde.

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Como cada año —desde hace cuatro—, la Orquesta Sinfónica de la Universidad está ofreciendo su temporada del Castillo de Chapultepec, esta vez dedicada al Bicentenario de Beethoven, pero con música de todos los tiempos, entre la que no se ha descuidado la de nuestros días, ni la presencia de directores huéspedes de la América Latina, como Carlos Sorci de la Argentina, quien fue calurosamente acogido. La "Obertura 1812" de Chaikovski, con la participación de la Banda de Guerra del Estado Mayor Presidencial, resultó tan espectacular para el público que fue necesario repetir el programa. Juan José Calatayud ejecutó en esa ocasión el Concierto en Fa mayor de Gershwin. La OSU ofreció anteriormente un concierto "Pro Damnificados del Perú" que tuvo gran respuesta del público mexicano.

RICHTER-HAASER.—El pianista alemán había ya ejecutado en México las 32 Sonetas de Beethoven, pero en esta ocasión las trajo más maduras aún; porque el paso de los años siempre cuenta en la constitución de los verdaderos artistas.

OPERA NACIONAL.—La función culminante de esta Temporada resultó "El Ruiseñor" de Stravinski y "Las mamilas de Tiresias" de Poulenc —esta última "admirablemente realizada". En "El Ruiseñor" María Luisa Salinas cantó como las mejores— en realidad, "insuperablemente". El público mexicano operístico no está aún preparado para esta clase de óperas (como la de Stravinski), por lo que su indiferencia no era de sorprender.

SINFONICA DE GUANAJUATO.—En la capital de Guanajuato tras una presentación en México, D. F.), la Orquesta Sinfónica de aquella entidad realizó su 49ª Temporada anual. Fundada hace 19 años por José Rodríguez Frausto, se ha mantenido incólume a través del tiempo, gracias al tesón de su Titular, quien, en esta ocasión invitó como huéspedes a los directores de las orquestas de Guadalajara y Xalapa —Kenneth Klein y Fernando Avila, así como a Icilio Bredo, titular de "Los Solistas de México".

VLADIMIR ASHKENAZY.—El afamado pianista ruso ofreció un recital único con obras de Beethoven y Chopin.

CUARTTETO DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO.—Patrocinado por OPIC la Secretaría de Relaciones Exteriores. Cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven.

CUARTETO AMADEUS.—Cuartetos de Haydn, Britten y Beethoven en una sola presentación. Entre los críticos este conjunto tuvo mejor aceptación que el anterior.

**DUO KONTARSKY.**—Creemos que este es el único dúo internacional de pianistas que brindan programas dedicados totalmente a música contemporánea. En su única actuación aquí ejecutaron concienzudamente obras de Ravel, Messiaen, Cage y Pousseur, e hicieron una sola concesión a la música romántica: la Sonata Op. 34 de Brahms (muy bien arreglada).

**GLORIA BOLIVAR.**—La joven pianista, nacida en Bolivia, educada en México y actualmente residente en Europa, tuvo varias actuaciones durante su último viaje a estas tierras: dos recitales; solista con la Sinfónica de la Universidad y la Sinfónica de Guanajuato. Sigue en gira a Puerto Rico, cargada de obras de jóvenes compositores mexicanos, que piensa difundir allá y en otros países.

**DUO BARROCO.**—OPIC presentó a un duo de ejecutantes de instrumentos barrocos, formado por Miguel Alcázar (laúd) y Jaime Gonzáles (flauta dulce) en un programa de música ad hoc.

**PLAY BACH.**—Por segunda vez se presenta aquí el trío integrado por Loussier, Michelot y Garros, pianista, contrabajista y baterista respectivamente, que ofrecieron un "programa Bach" jazzísticamente arreglado por el primero.

**HENRYK SZERYNG.**—Múltiples fueron las actividades musicales desplegadas esta vez por Szeryng en su patria adoptiva. La más importante, desde el punto de vista de México, resultó el Curso de Perfeccionamiento que ofreció en el Conservatorio; pero desde su personal *status* artístico, tuvo gran valor la presentación del ciclo completo de las sonatas de Beethoven para violín y piano, que ejecutó admirablemente, con su acompañante oficial, Charles Reiner, sobrino del inolvidable Fritz Reiner. La Esecretaría de Relaciones Exteriores invitó a un programa Szeryng-Novelo, en el que el primero dirigió la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, al mismo tiempo que ejecutaba, como solista, el *Concierto en la menor* de Bach, para violín y orquesta; el K. 216 de Mozart y, por último, el *Concierto para dos violines de Bach*, con Hermilio Novelo.



**FORUM MUSICA Y CULTURA.**—Tras una audición comentada de *Fidelio* de Beethoven, en grabación Deutsche Grammophon, Fausto García Medeles, Director Artístico de la institución, organizó un ciclo denominado "Música y Poesía", con conferencias del propio García Medeles y recitaciones de varios jóvenes. Como continuación del Ciclo Beethoven, Miguel Garnica y Gracia Andrade ejecutaron tres de las sonatas del compositor renano para violoncello.



# Reseña de Libros

---

Por E.P.

GERONIMO BAQUEIRO FOSTER, *La Canción Popular de Yucatán*. Editorial del Magisterio. México, 1970.—Con la colaboración de Miguel Civeira Taboada, Eloísa Baqueiro, viuda del folklorista Gerónimo, Baqueiro Foster se ha propuesto publicar, post mortem, la obra que su esposo dejó inédita. Inició la tarea con *La Canción Popular de Yucatán*, tema que estuvo siempre muy cerca del corazón del autor. Aunque nacido en el Estado de Campeche, Gerónimo se sentía yucateco, por haberse criado en Mérida. Su sensibilidad era, pues, más meridana que campechana. Quienes le tratamos sabíamos cómo gustaba de recordar bombas y quizá inventarlas en ocasiones. El descendió de una familia de músicos y trovadores yucatecos, cuyo principal representante fuera su tío Cirilo Baqueiro Preve, conocido como *Chan Cil*, con quien inició su bien documentada exposición. Chan Cil estudió la música y no fue sólo un empírico. Para sus canciones escogía textos poéticos, o picarescos. Se duele el autor de que las *bombas* "que en un tiempo fueron coplas delicadas y rebozantes de poesía" hayan caído "en un grado de degeneración humillante". Conforme vamos leyendo las poesías que servían a trovadores y cancioneros para sus melodías, nos damos cuenta de que el compositor yucateco ha idealizado a la mujer y se ha desbordado por el lado del sentimentalismo puro. Lástima que no se haya incluido la música de algunos de aquellos *bambucos*, *boleros*, *claves*, *jaranas*, *danzas* de origen habanero, etc., de los que conocemos solamente unos pocos de Palmerín y Guty Cárdenas. Gerónimo Baqueiro aceptaba la teoría de que el bambuco provenga de África —de miembros de las tribus de Messeria, al sur de Abu Zabad, provincia de Kordován, en el Sudán Egipcio, quienes, al ser llevados a Colombia como esclavos, aportaron sus canciones. Las claves y los boleros son "de reconocido origen cubano".

Baqueiro nos pone en contacto con un gran número de cancioneros y compositores yucatecos de música popular y se detiene en algunos tan importantes como Pepe Domínguez, Luis Augusto Basulto, Enrique Galaz y, sobre todo, el famoso Augusto Cárdenas Pinelo (Guty Cárdenas), cuya fama ha traspasado las fronteras de México, con las bellas canciones *Rayito de sol*, *Nunca Flor*, *El caminante del Mayab*, *Yucaltepén*, y otras. Y Ricardo Palmerín. ¿Quién no conoce sus *Golondrinas yucatecas* y su *Peregrina*?

El libro está escrito en un estilo ameno y agradable.

Dr. Dieter Kerner. KRANKHEITEN GROSSER MUSIKER (Las enfermedades de los grandes músicos) Friede-Karl Schattauer, Stuttgart, 1967 y 1969. Dos volúmenes.—En HETEROFONIA del pasado mayo, apenas anunciamos la impresión del segundo tomo de una obra que el Dr. Dieter Kerner está dedicando a las dolencias físicas de los grandes compositores y de las cua-

les todavía —quizá— seguirá ocupándose, porque ha dejado fuera a Bach y sus dos ilustres hijos, entre otros. Si nos interesa tanto la obra (después de haber leído los dos tomos), es por el hecho de comprobar que entre los grandes creadores de la música que Europa ha dado (el único Continente familiar al Dr. Kerner), la mayoría constituye un núcleo de hombres enfermos, un buen número de los cuales falleció en edad temprana. Pero a esto debe agregarse la enorme admiración producida por la actividad creadora, casi ininterrumpida, de esos grandes artistas, en medio de sus dolencias físicas, a veces casi intolerables. Esto obligó al Dr. Kerner a penetrar en dominios de la propia música, así como en los de la vida ordinaria de los compositores, lo cual nos interesa menos, en su caso. Claro que, de haberse sujetado al análisis clínico de los males que le ocupan, no hubiera podido llenar un total de 394 páginas, propias para divulgación popular y no sólo para la especialidad médica. Así, pues, vamos a referirnos ligeramente a los “diagnósticos” finales del Dr. Kerner. El mismo concluye que muchos de esos compositores se llevaron sus secretos a la tumba.

MOZART.—No cabe ya la menor duda de que Mozart murió envenenado; pero el Dr. Kerner no puede asegurar que haya sido Salieri el asesino (aunque tampoco lo descarta). Dice el clínico que en el siglo XVIII era difícil averiguar los crímenes por envenamiento, pero arguye que por aquel entonces se usaba mucho el calomel a base de medicamentos. Y Leopoldo Mozart atendía siempre los primeros síntomas de las enfermedades que atacaron al niño prodigio, zarandeado por toda Europa, con *Schwartzter Pulver*, que eran unos “polvos negros” de calomel. Dice el Dr. Kerner que una cantidad determinada de mercurio se va infiltrando lentamente en el organismo, hasta ocasionar el desenlace fatal, que en el caso de Mozart sólo tomó dos meses. Vivió 36 años.

BEETHOVEN.—Ya desde los primeros diagnósticos de la sordera del compositor renano aparecían neuritis y atrofia de los nervios acústicos, con subsecuente infección, crisis nerviosas, otoesclerosis, otitis crónica, laberintitis, toxicidad alcohólica, “la mayoría de estos síntomas pertenecientes a un diagnóstico de sífilis adquirida”. Según el otólogo norteamericano, Dr. McCabe, quien analizó en 1958 el reporte de los médicos que llevaron a cabo la autopsia de Beethoven, la sustancia sanguinolenta que apareció en los cuatro ventrículos cerebrales, en torno a los nervios de los tubos, es característica de la sífilis, y añade el Dr. Kerner que la pancreatitis aguda o crónica, que también acosó al compositor, suele acompañar en un gran porcentaje a aquella dolencia que, por “vergonzosa”, hacía que sus víctimas la ocultaran, hasta que se convertía en aguda e incurable. Existieron en Beethoven otros síntomas del mal: dolencias intestinales, alteraciones óseas del cerebro, cirrosis hepática. ¡Cómo sufrió ese gran hombre! Murió a los 57 años.

SCHUBERT.—También el dulce creador de inmortales melodías murió de una enfermedad venérea. ¿Sería esa la razón de su introversión y timidez? En 1822 fue llevado al hospital a causa de un agudo ataque de alguna enfermedad venérea que obligó a los médicos a raparlo (por algún tiempo se vió obligado a usar peluca). Unos días después estaba curado aparentemente, pero en 1824 tuvo una recaída. A principios de 1827 le regresaron las terribles jaquecas que



lo habían martirizado por tan largo tiempo. A mediados de noviembre de 1828 (año de su muerte) le escribió a su amigo Schobert que, durante 11 días, no había comido, ni bebido nada (quizá perdió la cuenta y no fueron tantos los días de ayuno), y que se pasaba las horas de la silla al lecho y viceversa. Pero todavía dos días antes de su muerte estaba pensando en un libreto para una nueva ópera, por lo que el Dr. Kerner no aceptaba el diagnóstico de "tifo" que dieron los médicos al morir el compositor, puesto que le parecen ausentes los síntomas de aquella enfermedad. A través de los otros detalles del diagnóstico final piensa Kerner que debe buscarse la verdadera causa en la oclusión de una arteria cerebral ("basal, o en la zona de la Fosa Sylvii"), que quizá haya resultado la crisis final de una temprana infección venérea. Falleció a los 31 años de edad.

SCHUMANN.—El diagnóstico de su mal ha sido uno de los más difíciles para los médicos de este siglo que se han aventurado a explorarlo. Moebius "diagnosticó... en 1906 una "parálisis esquizofrénica progresiva". Según la versión de los médicos que diseccionaron el cerebro del compositor, resultaba una hiperemia cerebral, con expansión ósea, en la base, y atrofia general del cerebro. Kerner ignora si el caso clínico de Schumann pertenece a la medicina interna, o a la siquiatria, pero cree que la verdad se halla en el centro. Por tanto, le parece que, dadas las circunstancias y aconteceres de la vida del compositor, así como la edad y enfermedades de que murieron sus siete hijos (tres de las cuatro mujeres vivieron más de 80 años; los muchachos fallecieron jóvenes, de tuberculosis), se trató, en realidad, de una clásica sicosis arteroesclerótica. Conociendo su vida se da una cuenta de lo complicado que resultaba la personalidad de Florestán y Eusebius (sus dos seres internos). Murió a los 46 años de su edad.

Por falta de espacio continuaremos en el próximo número esta sumaria exposición del libro del Dr. Kerner.

## "LOS GONZALEZ"

Founders of a very special leather handicraft, manufacture  
very exclusive necklaces, earrings, bracelets, broochs, etc.

### "ALL IN FINE LEATHER"

Look for them at Stands 81 and 82, of the Bazaar Sábado,  
Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information  
and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.

## GRABACIONES

Por E.P.

JOAN MANUEL SERRAT. *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Arreglos y dirección orquestal de Ricardo Miralles. Capitol Estéreo SLEM 186. Por fin surgió en España (Barcelona), un joven compositor y cantante de música "pop" que, sin abandonar la tradición española, se adapta admirablemente a la corriente actual de la música popular, adueñada de uno de los más grandes poetas españoles de este siglo: Manuel Machado, de quien eligió poesías bellísimas, de actualidad. Esto significa ya un rasgo excepcional entre los jóvenes de hoy, que nada quieren saber del pasado. En julio se presentó Serrat en Bellas Artes, ante una sala totalmente repleta de juventud, que lo aplaudió delirantemente.

Entre las canciones de este disco nos impresionaron *Cantares*, *Un romance con llanto y coplas* (la historia de un tal don Guido, que murió de una pulmonía); una *Saeta andaluza* de un realismo español (andaluz) increíble; y la *Parábola* (Érase un marinero — que hizo un jardín junto al mar — y se metió a jardinero. — Estaba el jardín en flor — y el jardinero se fue — por esos mares de Dios.) El arreglista de Serrat —Ricardo Miralles— se valió de un pequeño grupo orquestal, en el que el contrabajo funciona con continuos *pizzicatti* y las percusiones no corresponden a la batería del jazz, o del rock; pero los ritmos son, a veces, de jazz o rock, y otras se vuelven españoles. Como cantante Serrat posee una voz grata que, pese a su falta de impostación, sabe manejar sin abusar de su garganta. Como intérprete, conmueve.

BACH (arreglos de Loussier). Quinto Concerto Branderburgo, Aria sobre la cuarta cuerda, Preludio en do menor. Trío de Jacques Loussier (Loussier, piano, Pierre Michelot, bajo, Christian Garros, batería), con la Orquesta Real Filarmónica de Londres, dirigida por Jacques Loussier. Decca PF4176. M.H., *The Gramophone* piensa que Loussier, es un pianista de jazz poco competente y, por tanto, no representa lo mejor que el jazz pueda dar en arreglos de música clásica. En esta grabación, no se adapta el arreglista a las que le sirvieron para sus otros discos de improvisaciones sobre obras para clave de

Bach. Ahora toca todas las notas escritas por el compositor, con ocasionales comentarios jazzísticos, semejantes a los producidos por los Swingle Singers



y otros "y su aceptación general —dice el comentarista— puede tomarse como una señal de que nuestra cultura se está desintegrando".



LOUIS MOREAU GOTTSCHALK, (Antología de numerosas piezas). *Mendel*, pianista. *Desto* Estéreo DC-6470-73, cuatro discos.—El pasado diciembre se conmemoró en los E.U. el Centenario de la muerte de L.M. Gottschalk, el primer pianista norteamericano de fama internacional y el primer compositor que usara el folklore de su país en sus piezas pianísticas. Rafael Kammerer, del *Record Guide*, no cree que Mendel sea el mejor intérprete de la música de Gottschalk y lo considera inferior al compararlo con Jeanne Behrend y Eugene List, cuyas grabaciones para MGM y Vanguard, respectivamente, le superan. Este disco contiene obras con ritmos negros, con influencia sudamericana, con sabor chopiniano, portpourris de melodías patrióticas y piezas de salón sentimentales.

ON THE SEVENTH DAY. (En el séptimo día). *Mercury* Estéreo SR-61248.—Una combinación de canciones de rock con cintas magnetofónicas de varios acontecimientos sobresalientes, de estos últimos tiempos, en los Estados Unidos, como la voz de Martin Luther King, relatos de los sucesos de Oswald y Robert Kennedy, etc. Se trata de un experimento llevado a cabo por los escritores Alan Bernstein y Víctor Millrose con bastante éxito.

**En las agencias de correos existe el servicio de vales Utilícelo usted.  
Anote la Zona Postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.**



## *Revista de Revistas Musicales*

THE GRAMOPHONE.—En su número de junio pasado, Alan Blyth conversa con Benjamin Britten sobre las últimas producciones del afamado compositor británico. De paso le recuerda que *Peter Grimes*, la ópera “que transformó la faz del teatro lírico inglés” acababa de cumplir sus 25 años de vida. Al preguntarle su opinión acerca del futuro de la ópera, Britten respondió: “Creo que la gran ópera seguirá subsistiendo, mientras la gente pueda pagar por verla”. Pero a él le interesan actualmente más pequeñas y versátiles formas líricas. En estos momentos compone su primera contribución operística para la televisión. Se llamará *Owen Wingrave* y en ella tratará de evitar en el género, las características absurdas que hasta ahora ha poseído. Respecto a la música había pensado originalmente en algo semejante a *Peleas*, pero después reaccionó en favor de los cantantes, a quienes les permitirá algún lucimiento (Britten siempre piensa en los intérpretes). “No soy mecánico y seguramente romperé las máquinas” —dijo. Rehuye la música electrónica, con la que tuvo mucho que ver en su juventud. Le duele que los jóvenes actuales nieguen el pasado. “Después de todo, somos hijos de nuestros padres, lo queramos o no, y no voy a dejar de amar a Mozart, ni a Schubert, ni a Bach”. Con excepción de Berg, le disgusta la segunda escuela vienesa. No comulga con Webern y, entre los románticos, ya Brahms —el Brahms de sus últimos tiempos— le deja indiferente; pero rehuye el dogmatismo y respeta las opiniones ajenas. Respecto a interpretaciones musicales de otros, piensa que no debemos despreciarlas, solamente porque son diferentes de las nuestras.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el último número recibido de esta gran revista latinoamericana, el musicólogo chileno Samuel Claro repasa aspectos de *La música virreinal en el Nuevo Mundo*. Se trata de la transcripción de una conferencia ofrecida por él en el Ateneo de Caracas, de la que nos interesa sobremanera la parte dedicada a la música secular, como la que se escucha en los atrios de Iglesias peruanas, a guisa de música incidental de obras teatrales que, en realidad, era música bailada o cantada, “como aderezo indispensable en las representaciones”. Potosí fue en el Perú un rico centro minero, comparable al de Guanajuato entre nosotros. Allá, como en México el género “villancicos de negros” fue de especial interés. En las letras aparecía un “lenguaje deformado por los esclavos negros, su práctica de canto responsorial —donde una voz lleva el papel principal, secundada por el coro— y la



alegría de sus danzas que acompañaban con tambor, flautas nasales e idiófonos, tales como quijadas de caballo, palos frotados y marimbas". A Lima pertenece la primera ópera escrita y cantada en el Continente —*La Púrpura de la Rosa*— de Tomás de Torrejón y Velasco, sobre libreto, ligeramente modificado, de Calderón de la Barca. La música —dice Claro— es de gran calidad, como puede comprobarse por la pequeña muestra que de ella ofrece. Diez años después entró al Palacio Virreinal de México *La Parténope* de Manuel Zumaya, escrita en el estilo italiano de la época, pero de la que nada ha llegado hasta nosotros. Hasta el siglo XVIII comenzaron las representaciones líricas a desarrollarse en el Brasil; y se destacaron allí las *modinhas*, "de carácter a la vez tierno y gracioso".

AMERICAN MUSICAL DIGEST.—En su número 6 y bajo el título de *Cage circense* la interesante publicación, dedicada a condenar artículos musicales de todas partes, nos divierte con uno tomado del "Minneapolis Star". Se trata de cierto acto que Cage tituló *Musicircus* para presentarlo en el *Macalester Field House* hace tres meses poco más o menos. "Ringling Brothers se hubieran sentido orgullosos de Cage", escribió el articulista. Aunque no era cuestión de "gran música" —agrega— fue una función fabulosa, representada por 24 grupos disímiles: danzantes folklóricos suecos, arpistas, una banda alemana, gaiteros, bailes de salón, un coro "soul", gimnastas, un flautista, orquesta de rock, clavecinistas y un fabricante de jaulas de pájaros. Dijo el cronista que la específica contribución musical de Cage resultó lo menos exitoso de la función: dos "clusters" de televisiones y radios, conectados con diferentes estaciones y canales. Arpistas, clavecinistas y orquesta de cuerdas estaban de más: se perdían completamente en el barullo general que divirtió grandemente al heterogéneo público. Está bien que Cage haya escogido un local como el *Field House* para su "happening".

MELOS.—En el último número recibido H.A. Heindrichs informa acerca de una nueva versión del "Teufel von Loudon" (El Diablo de Loudon) de Pendercki, presentado en Wuppertal, con escenificación de Hanna Jordans. El escenario era un barco iglesia, un confesionario, un tribunal, un lugar para proyecciones religiosas, sexuales y sociológicas, todo al mismo tiempo. Una enorme cruz de madera aparecía colocada diagonalmente sobre el foso de los músicos.

LE COURRIER MUSICAL FRANCAIS.—En su último número trimestral, esta revista informa que la Escuela César Franck, fundada hace 35 años por los sucesores de d'Indy, se acaba de reinstalar en la Calle Git-le-Coeur, a dos pasos de la Fontain Saint Michel de Montmartre. El "hotel" que ocupa ahora perteneció en otros tiempos a la princesa de Lamballe. Después del fallecimiento de Guy de Lioncourt, Olivier Alain tomó las riendas de la institución. El maestro Terrasse da las clases de Órgano; las de música de cámara son dirigidas por Jean Pasquier, del célebre *Trio Pasquier*.

Por la misma revista sabemos que en Francia están surgiendo directoras de orquesta notables, como *Catherine Comet*, de 25 años de edad, primer premio del Conservatorio y poseedora de un "Master" de la Julliard. Pierre Boulez la considera una directora de orquesta en extremo brillante.

Y *Clara Gibault*, de 24 años, primer premio de Dirección de Orquesta del Conservatorio, perfeccionada en la Chigiana de Siena. El año entrante dirigirá varios conciertos con la Filarmónica de la ORTF.

## DE MEXICO

Volvemos a la carga con el tema de la crítica musical en México. Nos referimos al artículo de Raúl Cosío, aparecido en el número 11 de HETEROFONIA; a la respuesta que los editores de esta revista le dieron al estimable amigo Raúl, en el número 12 y a un artículo de Luis Fernando Lara, inteligente crítico musical de EL DIA, referente a los dos anteriores. Aunque afirmando que "ambas posiciones son muy defendibles", Luis Fernando adopta la de Raúl Cosío. "Es posible —dice aquél— colocarse en la serenidad clásica, hablando sólo de lo bueno... sin criticar lo malo, atentos a una capacidad de juicio que el público olvida cada vez más? ¿Se puede uno dar el lujo de ignorar los males y de combatirlos en pro de una crítica serena?"

Creemos haber sido mal interpretados. Nunca hemos abogado por una crítica falta de objetividad, sobre todo si proviene de personas suficientemente preparadas para la tarea. Al contrario: pero pensamos de buena fe que entre nosotros hay muy pocos críticos realmente capacitados, desde todos los puntos de vista). Lo que nos preocupa es el insulto y la agresividad, sencillamente por los efectos contraproducentes que suscitan. Bernard Shaw obtenía mejores resultados con ironía, y hasta con buen humor, que con desahogos feroces. El dijo una vez: "Criticar es más ventajoso que suicidarse. El suicida acaba consigo mismo, mientras que el crítico acaba con los prójimos". Y en otra ocasión expresó: "Pese a que los vientos del este (quería decir, la crítica feroz) parecen matar al enfermo de tuberculosis, éste muere, no a causa de los vientos, sino en razón de su propia tisis". Luis Fernando Lara va a objetarnos que estos eufemismos no cuentan para México. El aduce: "No tiene objeto detenerse en la encrucijada de lo objetivo y lo subjetivo, hasta que la indecisión nos haga enmudecer". Porque "los músicos (mexicanos) muchas veces no se cuidan de sus responsabilidades frente al arte y a su público; las escuelas de música son anacrónicas", etc., etc. Siempre hemos abogado porque el crítico guíe certeramente la opinión y el gusto musical del aficionado carente de snobismo, porque al que cree saberlo todo, sin haber nunca estudiado música, las opiniones de todos los críticos le quedan tan amplias como a Charlot sus zapatos. Apenas la lee. Ciertamente el crítico "no puede escapar a su momento histórico", pero la mayoría de los críticos contemporáneos de la prensa diaria tienden, desgraciadamente, a equivocarse cuando toda la música contemporánea —por ejemplo— les parece buena, excelente, etc., demostrando así otra clase de snobismo que Stravinski encuentra peor que los ataques de los ignorantes. La tarea del crítico consciente y bien preparado es más trascendental de lo que a primera vista parece.

PRIMER CONCURSO DE TROVADORES Y COMPOSITORES. El Ayuntamiento de Guadalajara ha lanzado una convocatoria para el Primer Concurso Nacional de Trovadores y Compositores de la canción romántica, que se llevará al cabo en aquella ciudad, del 4 al 10 de octubre próximos. Los interesados deben escribir al Ayuntamiento de la capital jalisciense.



CONFERENCIAS DE CARLOS CHAVEZ.—Como todos los años Chávez ofreció en el Colegio Nacional sus acostumbradas tres conferencias musicales anuales, que versaron sobre los siguientes temas: El Concierto para clavicimbaló de Manuel de Falla, con María Teresa Rodríguez como solista; "Debussy en la Guerra del 14" y "Creación, Renovación".

HISTORIA DE LA MUSICA.—Fernando Lozano y Patricia Rodríguez Ochoa iniciaron un ciclo de charlas sobre Historia de la Música en seis centros populares sociales de esta ciudad, el cual durará cuatro meses (a partir del 21 de julio pasado).

RADIO UNIVERSIDAD.—Raúl Cosío, Jefe de la radiodifusora de la Universidad, está luchando para que se le conceda volver a transmitir con una frecuencia de 50,000 vatios, así como para que las otras radiodifusoras y televisoras cedan tiempo para programas culturales. Ampliará el radio de la música y colaborará con el interior del país y con emisoras latinoamericanas.

EDICION DE OBRAS DE PONCE.—Hace varios años que oímos rumores acerca de la edición total de la obra de Manuel M. Ponce, por la Southern Publishing Inc. de Nueva York, pero hasta ahora no hemos visto una sola obra procedente de esa editorial. Carlos Vázquez, afortunado heredero de los bienes materiales y artísticos del famoso compositor mexicano, anuncia de vez en cuando la susodicha edición y estamos ansiosos de verla ya.

SZERYNG DA UN CURSO DE VIOLIN EN EL CONSERVATORIO.—Nos arrimamos al Curso de Violín que Henryk Szeryng dio en el Conservatorio y vimos allí reunidos a casi todos los mejores violinistas de México, que son bastantes, a partir de Luz Vernova. Szeryng les brindó ejemplos vivos de una gran perfección.

EL TOREO DE CUATRO CAMINOS.—Se está acabando de techar este enorme coso, con cupo para 50,000 espectadores. Al quedar terminada la obra (como para fines de octubre), se realizará el gran estreno con un espectáculo mexicano popular, que ya se está preparando. El Ingeniero Bernal, propietario del inmueble, desea dedicarlo a grandes espectáculos de masas.

TEMPORADA DE LA ORQUESTA DE LA UNAM.—El 21 de julio pasado se inició la Temporada que desde hace cuatro años viene brindando la Orquesta Sinfónica de la Universidad en el Castillo de Chapultepec, ante una concurrencia nutrida. Tomaron parte los solistas Gloria Bolívar, Gildardo Mojica, Louis Salomons, Henryk Szeryng, Angélica Morales y Juan José Calatayud. Aparte de Mata, dirigieron la orquesta Fernando Avila, Isaac Karabchevski, Daniel Chabrun, Gerald Thatcher y Víctor Tebah.

PROYECTOS DE SZERYNG.—Siempre pensando en su patria adoptiva, se propone Szeryng promover un intercambio de instrumentistas, directores de orquesta, compositores jóvenes y pedagogos maduros, entre México y el extranjero. Será una de sus primeras promociones en favor de México, desde que el gobierno mexicano lo nombrara Consejero musical honorario ante la UNESCO. El famoso violinista tiene confianza en el valor artístico de la juventud mexicana. Alaba grandemente el Concierto para Violín de Manuel

Para el acorde "cerrado": Intervalo de octava 0 batimientos por 5 segundos.

Intervalo de quinta 3.2 batimientos por 5 segundos.

Intervalo de cuarta 2 batimientos por 5 segundos.

Pero ¿cuáles son los sistemas sonoros explotados por Novaro?

Daniel Castañeda, quien fuera profesor de Acústica en el Conservatorio de México, resumió en forma sencilla, las complicaciones matemáticas con las que Novaro llenó las páginas de su amplia "Teoría".

La novedad de la doctrina de Novaro, nos dice Castañeda, reside en la división del intervalo de la octava, que el llama el "duplo". Como en el caso de los físicos y los acústicos de casi todos los tiempos, la división matemática de las vibraciones sonoras se encuentra a la base de la invetigaciones del sabio mexicano.

Partiendo del "duplo", Novaro encontró las divisiones más sencillas de este intervalo; pero se trata de una sencilla que se vuelve cada vez más compleja, según se aumenten las divisiones propuestas. En tal forma se obtienen diferentes combinaciones, al dividir la unidad por mitades, tercios, cuartos, quintos, etc., hasta el infinito.

Este nuevo concepto presenta una serie infinita de escalas, cuya sencillez se produce en razón inversa del número de divisiones empleadas.

He aquí las principales escalas fundamentales:

1ª: 1-2

2ª: 1-3 2-2

3ª: 1-4 3-5 3-2

4ª: 1-5 4-3 2-7 4

5ª: 1-6 5-7 5-8 5-9 5-2

6ª: 1-7 6-4 3-3-2-5-3-11 6-2

Las escalas de Novaro —continúa Castañeda— son series naturales de armónicos, a partir de no importa cuál y terminando con su duplo.

\* \* \*

La compositora Emiliana de Zubeldia (española de nacimiento y largamente residente en México, en cuya Universidad de Hermosillo (Sonora) dirige la Academia Musical) estudió aquí y en Nueva York las teorías de Novaro. Antes de publicar sus *Cinco Estudios para Piano, de acuerdo con las teorías de Novaro*, había compuesto infinidad de obras pequeñas y grandes, basadas en las propias teorías, entre las que se hallan *Diez Tientos*, dedicados gentilmente a la autora de estas notas, quien los estrenó en la Sala Ponce, cuando esta Asociación ofreció un concierto con obras de la compositora en cuestión.

Puesto que los instrumentos de intervalos más pequeños que el semitono no se hallaban en el comercio por aquel entonces (todavía no construía Carrillo sus pianos para microintervalos), Novaro trató de imitar, por decirlo así, sus escalas fundamentales, utilizándolas en diversos sistemas temperados, entre los que aparecía el nuestro de doce sonidos. Hasta el momento que el mundo musical acepte de buen grado las deseadas rectificaciones armónicas uno seguirá teniendo los problemas de siempre, las mismas paradojas, los mismos errores.

Por tanto, Emiliana de Zubeldia empleó solamente las escalas de Novaro que se adaptan a nuestro sistema temperado de doce sonidos: la tercera, y fracciones de la cuarta, quinta y octava.

En el próximo número publicaremos un interesante artículo de Emiliana de Zubeldia relativo a sus *Cinco Estudios*, con ejemplos pertinentes.



## Noticias del Extranjero

● Del 7 al 10 de este mes se verificará en Besancon el Vigésimo Concurso, Internacional de jóvenes Directores de Orquesta, menores de 30 años.

● Daniel Paquette fué nombrado Director de un nuevo Instituto de Musicología creado en Lyon, Francia.

● En Sao Paulo, Brasil el Consejo de Estado instituyó un curso para la formación de directores de coros destinados a la provincia.

● Madame Jane Bathori murió recientemente en París. Ella fue la intérprete de una gran cantidad de canciones de Debussy, Ravel, Satie, etc. en primeras audiciones. Entre nuestras cantantes Margarita González recibió sus consejos.

ULTIMO DISCO DE CAGE.—Cage no se cansa de buscar novedades. La última fue un "cluster" de tres obras suyas: "Atlas Eclipticalis", "Winter Music" y "Cartridge Music".

ROSEMARY BROWN.—Según informes de la revista TIME, hay en Londres una mujer llamada RoseMary Brown que, sin haber estudiado nunca la música escribe obras "dictadas" por Liszt, Chopin, Schubert, Schumann, Brahms, etc. Ella dice que Liszt controla sus manos durante algunas barras de compás y luego ella escribe la música. Que Chopin guía sus manos sobre las teclas apropiadas. Schubert trata de cantarle las melodías, pero "carece de una buena voz". Beethoven y Bach prefieren verla sentada ante una mesa, con papel y lápiz. En seguida ellos le dan el tiempo, la tonalidad y lo que ha de escribir en cada pauta. Ya grabó un disco para Philips, con obras de los compositores mencionados, más una de Debussy y otra de Grieg. Ha interesado a muchos músicos, quienes, al examinar sus habilidades musicales, se dan cuenta de que no puede ni siquiera tomar un dictado sencillo y tiene otras muchas limitaciones. Cuando la entrevistan los reporteros se limita a decir modestamente que "solamente concibe lo que le dictan" y añade: "Ahora diríamos que Debussy es un hippy. Me dice que se dedica más a la pintura que a la música". Liszt la acompaña a sus compras y una vez rectificó el precio de unos plátanos. Chopin se ha vuelto aficionado a la Televisión. Schubert ya no usa anteojos y Beethoven carece de esa mirada agria. Dice el periodista que para los escépticos se trata de un caso de trapacería. El contrato de Philips le proporcionó a Rosemary 2 o 3 mil dólares y añade que el mejor medio de probar sus asertos es preguntándole a Liszt por dónde anda un manual de pedagogía pianística que escribió para los alumnos del Conservatorio de Ginebra. Entonces se sale ella con evasivas.

TRABAJO COLECTIVO EN CHECOESLOVAQUIA. En Brno, Checoslovaquia, los jóvenes compositores Alois Piños, Arnost Parsch, Rádols Ruzickay Milos Stedron formaron un grupo para componer obras colectivas, ejecutadas en colaboración mútua. Hasta ahora, han estrenada seis composiciones. Estos muchachos piensan que el rasgo más característico de su grupo es la independencia que cada uno conserva al trabajar en grupo. No se sienten encadenados entre sí.

LOS KAHAN EN GUATEMALA.—José —pianista— y Alejandro —director de orquesta— se presentaron con mucho éxito en un concierto de la Orquesta Sinfónica de Guatemala, dirigido por el segundo de los hermanos Kahan. José fue solista del Tercero de Beethoven y Alejandro dirigió *Tres Piezas para México* de Bernal Jiménez y la Cuarta Sinfonía de Schumann.

OBITO.—El 28 de julio falleció en Londres el director de orquesta Sir John Barbirolli, quien durante las pasadas Olimpiadas trajo aquí su famosa Orquesta Halle de Manchester. Fue un trabajador infatigable.

SIGI WEISSENBERG.—Convertido ya en uno de los más notables pianistas jóvenes de estos tiempos, Sigi Weissenberg vendrá a México para tocar con la Sinfónica Nacional y dar recitales. Su gran talento y asociación con von Karajan le ha abierto amplias puertas a su arte. En sus últimas grabaciones puede apreciarse esta etapa de su notable evolución.

GRUPO "PROA".—Francisco Savín, Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Armando Lavalle, y José Luis González acaban de agruparse bajo el lema de "Proa" y con el fin de intensificar la difusión de la música contemporánea en nuestro medio. Iniciaron sus actividades con dos conciertos en la Pinacoteca Virreinal, que se llevaron a cabo el 4 y el 6 de agosto con música del grupo. Al contrario del grupo "Quanta", los componentes del "Proa" no desean seguir escribiendo música sólo para los archivos. Quieren llevarla por todas partes y organizar conciertos de toda clase de música hasta en las iglesias. Contarán con el apoyo de la Sociedad de Autores y Compositores.

EMILIANA DE ZUBELDIA EN HERMOSILLO.—Con su coro universitario, formado y adiestrado por ella misma, Emiliana dirigió parte de un concierto de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara con gran éxito: su propia *Misa* y el *Aleluya* de Haendel.

## Abstracts in English

---

LETTERS. Dear Editor: I had the honour of being chosen as head of Mexico City's Radio Broadcasting Station. Aware of the fact that HETEROFONIA is one of our time's best magazines, I would greatly appreciate to count with its constructive criticism, so that *Radio-Universidad* can continue striving towards Mexico's every medium of artistic, scientific and technical opinion. RAUL COSIO, General Director.

(A thousand thanks, dear Raúl, but our magazine is also in need of criticism, in order to go ahead with dignity. Let's thus unite our efforts for the benefit of Mexico's music. Having to deal, not only with music, but with science and technical matters as well, your work will be harder. Fortunately your great talent shall help you in your task. Do help us to accomplish ours. E.P.)

Dear friend: I got HETEROFONIA No. 11 with you nice series on Matthay, the Stevenson's article and last, but not least, your bio-bibliography



of Manuel Enríquez. This ever present references to composers of less than 45 years of age, is a worthy accomplishment of yours. FRANCISCO CURT LANGE, Director Inter American Musicological Society, Montevideo URUGUAY.

Dear friend: At the big annual Carmel Bach Festival, near Monterey, California, a splendid historic Latin American program (many premieres) was given July 22, with rave reviews in the San Francisco newspapers, on work by Puebla's chapelmaster *Gaspar Fernández*, who died 1629. Details might make interesting footnote in HETEROFONIA. *Robert Stevenson*, University of California, Los Angeles.

FROM THE EDITORS.—As the statements of Eduardo Mata, Joaquín Gutiérrez Heras and Mario Lavista to "Excelsior" interest us, we must put them on our table.

Mata said: 'I am not a compliant. . . One the contrary, I defended things like the Festival of Contemporary Music. Miguel García Mora (Head of the Dep. of Music of the Fine Arts Institute), agrees with us, but he objects to uncover the vices of the actual regime. The public servant has to fight from inside and from outside. He must fight for budgets, convince his superiors, exact their promises, be a manager. . . Miguel has ideas, but lacks guts. Music has been the black sheep of the INBA. I don't blame Miguel García Mora for everything, but I blame him for the suspension of the Festival of Contemporary Music'.

Joaquín Gutiérrez Heras stated: Musical education has been totally neglected in the schools. To me this is the real black sheep of the present day educational program of the country — the scarce audiences that attend the programs of contemporary music being one of its results.

Mario Lavista thinks that the suspension of the above mentioned Festival means doing away with a community formed in previous years by the right of free association and personal identification. It means attempting against "dialogues" and direct contact with musical progress. HETEROFONIA partly agrees with these young Mexican composers (Mata is the Conductor of the University's Symphony Orchestra as well). We know Garcia Mora's good intentions, but we also deplore that over here a man like him has only to obey, or otherwise fade away. At the beginning of his job he objected to the INBA's association with a private concert managing organization, but he had to bow. Having been one of the Festival of Contemporary Music's promoters, he accepted to kill it, etc. We hope that in the coming regime the Fine Arts Institute shall be headed by a person acquainted with all the fine arts and not only with one. The actual Director does not like Music. . .

Otherwise, as a counterfeit to "false" rumors, the Dep. of Music organized in Bellas Artes a real treat with many musical ensembles (instrumental and choral) from the high schools, ably conducted by humble, but very professional teachers, especially trained for their tasks.

*Past, present and future of Latin American Musicology*, by FRANCISCO CURT LANGE.

(For unavoidable reasons we left out the abstract of Mr Lange's interesting article (second part), in HETEROFONIA's previous issue. We are now condensing both second and third parts. The Editors).

We consider useless the efforts of those folklorists who — due to lack of ethnomusicological training are unable to transcribe the music they have recorded through strenuous research. The Argentinans Carrizo and Carlos Vega lacked literary and humanistic culture. But who would have done otherwise a better job at the dawn of Argentinian ethnomusicology? Without Vega's researches, today's accomplishments would have been impossible. Vega and Carrizo's activities were unique in the surroundings chosen by themselves. I personally have certain objections to Carrizo's theories, but nobody can deny his ethnomusicological qualities. I remember an episode of Carrizo's wanderings through the Puna. Having found himself on a lonely height he forgot the clues to get back. He then was obliged to spend the night on one of Pacha Mama's creases. Before going to sleep he gathered all his papers and wrote a note, advising the rescuers to take very good care of them. He survived.

Vega was a man of no dangerous wandering. His informers had to meet him in comfortable surroundings. By contrast, his pupil, Isabel Aretz, is a woman of great courage. She entered forbidden lands in Tucumán and La Rioja, up to the Andes barest regions. Her two *Cancioneros* and other Argentinian works —not counting her Venezuelan ones— belong to the second period of ethnomusicology, we so much would wish to see expanded in all of our countries. We highly trust the Argentinian Republic, whose musical evolution announces the slow coming up of genuine ethnomusicology. We must remember Josué Teófilo Wilkes, whose works show very serious purposes.

We prefer the transcriptions of those composers who, although not been specialized, possess the proper means for the task. Lack of confidence derives from recopiations done by people without real musical knowledge. We insist on that. When the composers Urrutia Blondel and Andrés Sas —among others— entered the fields of folklore and organography, they opened a path towards a true ethnomusicological goal. This Continent walks painfully towards a wider field, lacking improvisation. For lack of the adequate bibliography and a knowledge of foreign languages, the first Latin American folklorists were humble ones. But even in the best of cases, they would have missed economical aid. Furthermore, some famous anthropologists and ethnologists, before addressing themselves to those colleagues, who had their recordings transcribed by able musicians, asked certain unprepared ones to do the job for their recording cylinders. Koch, Gruenberg, Hornbostel, Melville, Herskovits, George Herzog, Harold Courlander, Mieczyslaw Kolinski, Richard A. Waterman, Fritz Boze, all of these names belong to the World's Bibliography of scholars. Previous to these authors and their works, Curt Sachs', George Herzog's and von Hornbostel's were unknown in our countries.

When the chauvinistic wave produced not one, but several dance academies in every Argentinian town, Carlos Vega had a fit of despair. He felt belittled in his condition of musicologist and folklorist. Since public opinion and the official circles ignored the meaning of true ethnomusicology, Vega's



proposed border-line between the improvised folklorists and the true ones did not succeed.

Some of the above-mentioned authors could not always be *in situ* to corroborate non accurate details, due to poor recordings. That became more difficult when trying to study the instruments technique, and the sounds of aerophones, cordophones and idiophones. Whenever an expedition lacks a musicologist, the trouble begins. Isikowitz's "Musical and other sound instruments of the South American Indians" has great value.

In the U.S.A. it is not so easy to obtain funds for ethnomusicological research. Thus the restoration of Frances Desmore's cylinders of her recordings of the music of several Indian tribes, done by the Library of Congress, was a great accomplishment, only comparable to Mantle Hood's one in Java. Not satisfied with masterfully adapting himself to those oriental orchestras, he created a similar one at the University of California.

We insist on doing field-work *in loco*. That requires able ethnomusicologists, in order to save whatever rests of authentic folklore. But we demand foreign professors in some of our countries lacking the necessary elements of proper research.

I wish to insist on chauvinism, in contact with hostility against Spain and Portugal so apparent in that first period of intellectual and scientific progress. We must not forget that foreign teachers would be required for the first period, with a policy of open doors only for the ones who understand our medium. That tracks my memory to the foundation of the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of the University of Sao Paulo, Brasil, a town full of foreigners from every part of the world and therefore more international. A highly qualified team of French professors was called on to educate a first generation of Brazilian teachers for successive well performed tasks in the fields of the liberal professions. Why should we thus reject able foreign musicological professors to help us from Trade's, Radio's and Television's plunderings? Let us remember Italy's invasion of foreign scholars to save its folkloristic tradition. The Germans founded the Roman-German Musicological Institute. Ethnological musicology had been previously taken care of by the Italians. Who has resented in Italy that foreign "invasion"? Nobody.

Being so far away from Europe, Latin American History and Culture arise very slight interest over there. On the other hand Spanish and Portuguese are still secondary languages in Europe and the U.S.A.

The reader knows the differences between our countries, as well as so many accidents caused by political outbursts. In the southern Continent. Argentina, Chile, Brasil and Cuba (and to a certain extent Colombia) are the only marching countries. Like in every socialistic country, Cuba's culture has been spurred on. Chile has Isamitt, Lavin, Urrutia, Blondel, Dannernann and María Esther Grebe. Its miraculous evolution in a few decades is giving fruits, like the magnificent *Revista Musical Chilena* (over 100 issues so far).

In Argentina outside from Vega and Wilkes, who faded away, there is Julio Viggiano Esain, who has written a *Cancionero Popular de la Provincia de Córdoba* that we hope to see soon published. At the Pontificia Universidad Católica's Facultad de Artes y Ciencias Musicales Roberto Camaño is accomplishing something akin to the same Faculty at the University of Chile. It

shall be essential to preserve the musical practice and not only the theory. Once Camaño told me it was not possible to teach musicology with professors who were not musicologists. By that he meant an urgency to overcome the middle period. At its final end, musicology requires seminars and other stimulus given by European and North American Universities.

Going back to our panorama, it is satisfactory to meet young people of both sexes with master degrees, preparing for the doctorate. They are already doing field work with a surprising knowledge of universal ethnomusicology. After I founded the first Argentinian Department of Musicology, at the University of Cuyo, an agent took it suddenly from the payroll. So, to protect the students, I deemed safer a private enterprise of this kind. I have never accepted too many offers to organize that kind of institutions in universities, whose deans depend directly from the Executive Power. Sometimes, before a plan is accomplished, the dean has to resign his position. Among others, I remember invitations from national universities of San Miguel de Tucumán, Federal ones of Minas Gerais and Rio Grande do Sul, Sao Paulo's, Brasilia's and Panama's.

Vega, Aretz and Wilkes researches have exhausted Argentina's virgin areas. So one looks now over there for young talent to do research among the meager indian groups of the Gran Chaco (partly Paraguayan) and the Chaco. There is a lack of Afro-Argentinian elements and the Indian section cannot bring but little that would allow this country to possess a mosaic of Argentinian folkloristic music.

CORRESPONDENCE BETWEEN SZYMANOWSKI AND HIS FRIEND SMETERLIN, by PABLO C. DE GANTE. About 1910 Smetelin belonged to the group of Polish artists who were climbing up in Vienna. After the World War he was recognized as Chopin's best interpreter. He married the English violoncellist Edith Manneberg.

Szymanowski wrote his best works in Poland, where he directed Varsovia's Conservatory, a position he was obliged to give up in 1929, due to the first tuberculosis signs that would take his life in 1937. He found then refuge in his country home of Zakopane, where he avoided social life, in detriment to his economy and the world's recognition of his art. Smetelin helped him greatly. Some of the letters they wrote each other (published postumely by the Allegro Press of Croydon, England) are really moving. Being an introvert, Szym.'s letters show less signs of his character, than Smet.'s of his tender heart and generosity. In September 1924, Szym. informs Smet. of having finished his opera *King Roger*, as well as some mazurkas and the sketches for his Piano Concerto. Smet. answered that a certain Mr. Berger awaited news from him, in order to proceed with the premiere of his opera. He would play in London his Third Sonata as well as his *Metopas* and *Mazurkas*.

From then on the letters become cozier. In 1926 the pianist goes to Varsovia and pleases the composer as interpreter of his music. In May 1926 Szym. dedicates his mazurkas to Smet. In July of the same year *King Roger* is finally premiered in Paris, with great success. From then, up to 1930, the correspondence increases. Smet. praises the Violin Concerto just heard in London and asks his friend to write a Piano Concerto for himself. Two years later Szym. had the Concerto ready and says there would be a possibility of Rubinstein



or Iturbi playing it, without interfering with Smet's plans. Soon later Smet. writes his "dear and adorable Karl" that the Concerto was some of the best music ever written and advises him to send a score to the BBC.

From Zakopane Szim. announces Smet. that he is composing a long and very sentimental work for the violinist Pawel Kochanski — a concerto that would surpass the sentimentality of his piano one. "I am ashamed of myself!", he bursts out. Smet. informs that he shall finally play the Piano Concerto at the Royal Philharmonic Hall, on Jan. 27, 1933. Szim. answers: "dear, little Smet.: For the first time I am placing my youngest daughter on your hands. I abandon her to your passion and lust, as a father would her daughter in wedlock." Conducted by Molko the "superb" Concerto was a hit. Schnabel liked it very much.

Szimanowki's last years were economically hard. He wrote an SOS to his friend, wondering if any of Smet.'s admirers would buy a manuscript of his last Symphony Concertante for 500 pounds — maybe 300!. In 1935 Szymanowki's production had a collapse. Smeterlin and other friends helped him enter the Clinique du Signal in Lausanne, where he ended his days on April 7, 1937.

MY SOUVENIRS OF HERMANN SCHERCHEN, by ESPERANZA PULIDO.—Invited by José Y. Limantour, (conductor of Xalapa's Symphony Orchestra), Hermann Scherchen and Fritz Reiner came to Mexico in 1951, as guest conductors for a series of concerts the orchestra organized in Mexico City. The author was asked to manage that Season. Among her duties she had to attend the guest conductors all over. Mrs. Reiner accompanied her famous husband, but Scherchen came all alone and every concert evening he demanded a new white bow-tie, the poor "manager" had to buy from her own pocket, as the maestro thought that white ties grew in her private yard. Once he felt unwell, and like every sick man, he demanded lots of attention and care. Two days later he was normal again. But "normal" doesn't suit a man of his guts, who thought nothing of six or seven hours work on a stretch from a tiny person like the writer.

The Xalapa's orchestra was small and elemental, but Limantour reinforced it with good musicians from Mexico City. Scherchen did not demand miracles; on the contrary, he infused confidence and the musicians gave him their best. A few Italian sentences and some very small motions of his stick were enough to make himself understood. For the pianissimi of slow and expressive parts, the muscles of his face were completely relaxed. He then stopped all manual motions and saddened his blue eyes. Mimic supplied the rest. Whenever he disliked a piece, he conducted it as an automat. That was the case with Chausson's *Poeme de l'amour et de la mer*. The singer Leslie Frick (a distinguished pupil of Emilio de Gogorza), who was the soloist, did not get any support from the maestro; but he loved Carlos Chávez's *Toccata for percussion instruments* and praised Mexican percussion players.

At the end of his engagement he was asked to give a short course on Beethoven's Nine Symphonies. As he wished to read his course in Spanish, he asked the "manager" to translate what he would dictate to her; but not knowing a word of Spanish, he dictated in a mixture of broken English, broken French and Italian. Every session began at 9 p.m., and ended at 4

a.m. They were held at the maestro's hotel room. When she could not stand it any more, he put her in a taxi. It happened once that some of the orchestra's musicians coming back at that hour from a revel, looked at her with malicious eyes. If they only knew! . . . As the maestro got a sudden call from abroad, he cut short the course at the six Symphony. And that was the end.

I made a few notes of Scherchen dictation:

As the young people he addressed were inexperienced in conducting he gave them a few general clues: it is not impossible to learn conducting by practicing with an experienced orchestra; but trying to conduct for the first time good musicians, but inexperienced orchestra players, is dreadful. The conductor must then build his "instrument" before thinking of music itself. The future conductor must be a cultured man all through. Good memory is essential, as well as the will to analyze every piece from all its angles. And he gave them tricks for good results, as movements of the hands and arms. But later on I found out that most things he dictated to me could be found in Scherchen's book "The Art of Conducting".

With all his human shortcomings, Scherchen was a musician to whom contemporary music owes great debts. In 1924 he conducted in Frankfurt some parts of Alban Berg's *Wozzeck*. In 1956 he conducted in Barcelona the premiere of Berg's Violin Concerto. In 1943 Webern's Variations Op. 30 for the first time in Wintertur. In 1957 he premiered in Munich Xenakis' *Pithoprakta*. One year later, from the same composer, *Achorripsis* in Buenos Aires. Hartman, Nono, Maderna, José Manuel Braga, Herrera de la Fuente were his pupils. In 1920 he founded the musical magazine MELOS, dedicated to modern and contemporary music. He won't be easily forgotten!

(In spite of his 84 years, master Mier Arriaga —noted pianist and teacher of two generations of Mexican musicians— still gives concerts. He was born in Morelia, Mexico, and lives there.)—I wish to refer myself to the Organ Festival reviewed in HETEROFONIA's May's issue. All the participants left a wonderful impression here.

Among the organists of Morelia's Cathedral, I remember Ramón Martínez Avilés and Francisco Lemus, very close friends of my father, as far back as 1896. At that time the piano was still played in the catholic churches of Mexico. Both organists invited me to play the accompaniment of *La Señal*, a piece by Bernardino Loreto. Rossini's *Stabat Mater*; Mercadente's *Vespers, Masses*, etc., had piano accompaniments. Pianists were self taught and attempted to play the organ as well. But Pio X's *Motu proprio* put an end to that corruption. The change was so radical that even canons and "beatas"<sup>1</sup> fled away from the churches. The new songs sounded to them like Protestant chorals.

But don't forget that today masses are sung to folkloric songs: Mexican masses with mariachis; Spanish masses with jotás; Argentinian ones with tangos. The curate of Chiquimitío says: "Now it is not a matter of corruption. It is an epidemic. A flame has neither to burn the image, nor to leave it in darkness".

I Beata is a middle age spinster, who spends lots of time in churches.



After the Motu proprio came to Morelia another organist —Francisco Márquez— as chapelmaster, but his pupils were not able to play even a Bach's Invention correctly.

In 1926 and 1928, *Miguel Bernal Jiménez* and *Jesús Estrada* got scholarships to study at Rome's Pontifical Institute of Sacred Music, where they graduated with honors. Both of them were really, the founders of the Mexican School of organists. Their principal pupils were:

From Bernal Jiménez: J. Arcos, J. Núñez, Nicolás Rico, Domingo Lobato, Alfonso Vega Núñez, Delfino Madrigal, Jesús Hurtado de Alba, Jesús Carreño, Primo Cautli, etc.

From Jesús Estrada: Alberto Montero, J. Almaguer, Juan Bosco Corro, Víctor Urbán, Daniel Trejo, Martha Miranda, Consuelo Fernández, etc.

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, by E.P.—Counting in Mexico City with at least one Mexican editorial of music is something. E.M.M. was born in 1947 through the efforts of Carlos Chávez and his group, who at the beginning edited a very limited number of works, until *Rodolfo Halffter*, one of its founders, assumed the concern's direction and with an increase of funds, there was also an increase of editions.

Rodolfo Halffter needs no introduction. Let's only remember that he has lived here more than half his life; he is a Mexican citizen and has accomplished among us his greatest deeds. After 25 years of exile, he returned to Spain, where he was granted a warm welcome. He belongs to a very famous family of composers, Cristobal Halffter being the youngest (he came to Mexico not long ago).

So, headed by one of Latin America's most noted composers, Ediciones Mexicanas de Música has thrived, rendering clean, nice, well rounded editions of Mexican music. Its list shows over 117 orchestral, choral and instrumental scores of the following composers: ADOMIAN LAN, BAL ROSITA, BAL Y GAY JESUS, BERNAL JIMENEZ MIGUEL, CHAVEZ CARLOS, DE PAZ RAFAEL, ENRIQUEZ MANUEL, GALINDO BLAS, GONZALEZ AVILAJORGE, GOMEZ BARRERA CARLOS, GUTIERREZ HERAS JOAQUIN, HALFFTER RODOLFO, HERNANDEZ MONCADA EDUARDO, HERRERA DE LA FUENTE LUIS, HUIZAR CANDELARIO, JIMENEZ MABARAK CARLOS, KURI ALDANA MARIO, LAVISTA MARIO, LOBATO DOMINGO, MATA EDUARDO, MONCAYO JOSE PABLO, MONTIEL OLVERA ARMANDO, MUENCH GERHART, PONCE MANUEL M., PRIETO MARIA TERESA, QUINTANAR HECTOR, ROLON JOSE, SANDI LUIS, SAVIN FRANCISCO, SABRE MARROQUIN JOSE, SAXE SERGE, SALAZAR ADOLFO, TAPIA COLMAN SIMON, TELLO RAFAEL and VELAZQUEZ LEONARDO.

## **EMILIANA DE ZUBELDIA**

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música

OBRAS DE

### **ALBERTO PULIDO SILVA**

Gramática Superior Española (2a. Edición, 1967 Editorial Diana)  
Etimología Greco-Latina de Español (Editorial M. Porrúa. 2a.  
Edición 1967).

Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).  
Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966).

Cuarenta Poesías (agotada) (Editorial Cultura, 1966).

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego.

Elegantes Peinados  
Hilton inn Beauty Salon  
Hilton inn  
Aeropuerto Internacional  
El Paso, Texas

TELEFONOS 772-2903

778-4241



rhin 27 46-08-11  
Pianos y 46-08-12



BECHSTEIN  
WEINBACH  
PETROF  
*Rösler*  
MELODIGRAND  
Y  
HAMMOND

## CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana

PASEO DE LA REFORMA 481-A TEL.: 5-25-57-22

(Frente al Edificio del Seguro Social)

UN AMBIENTE PROPIO PARA SUS COMPRAS CON  
LA ATENCION QUE USTED MERECE

Ediciones: RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS