

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 11, México, marzo-abril de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 11, México, marzo-abril de 1970, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL

Año II Número 11

Marzo-Abril de 1970

México, D. F.

FESTIVAL BEETHOVEN 1970

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Departamento de Música

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Primera Temporada

8 Viernes, a las 20.30 hs. 1 Sábado, a las 20.30 hs. 9 Domingos, a las 11.45 hs.
del 27 de Febrero, al 26 de Abril.

I.—Febrero 27 y marzo 10

Beethoven: NOVENA SINFONIA. Mozart, *Concerto* K. 503. Solistas: Jorge Federico Osorio, Irma González, Dinna Petersen, Salvador Novoa, Arnold Voketatis. Director: Herrera de la Fuente.

II.—Marzo 6 y 8

Beethoven: *Egmont y Tercera Sinfonía*. Prokofiev. *Concerto No. 2*. Solista: Nicole Henriot. Director: Herrera de la Fuente.

III.—Marzo 13 y 15

Beethoven: *Concerto para Violín*. Séptima Sinfonía. Solista: Boris Gyordanoff. Director: Herrera de la Fuente.

IV.—Marzo 20 y 22

Beethoven: *Primera Sinfonía*. Lado: *Sinfonía Española*. Dvorak *Sinfonía de "El Nuevo Mundo*. Solista: Ida Haendel. Director Laszlo Somogyi.

V.—Marzo 28 y 29

Haendel: *Música acuática*. Rajmaninov: *Segundo Concerto para piano*. Ligeti *Atmósferas*. Solista: Michel Block. Director: Laszlo Somocyi.

VI.—Abril 3 y 5

Bach: *Concerto para violín*. Beethoven: *Cuarto Concerto para piano*. Brahms: *Segunda Sinfonía*. Solista: Badura-Skoda. Director: Herrera de la Fuente.

VII.—Abril 17 y 19

Beethoven: *Octava Sinfonía*. Chopin: *Primer Concerto para piano*. Rimski-Korsakov: *Shehezada*. Solista: Eva Ma, Suk Director: Herrera de la Fuente.

VIII.—Abril 17 y 19

Beethoven: *Segundo Concerto para piano*. Lubos Fiser: *Página de "El Apocalipsis" de Durer*. Tercera Sinfonía de Brahms. Director: Vaclav Smetacek.

IX.—Abril 24 y 26

Jan Klusak: *Sinfonía Clásica*. Poulenc: *Concerto para dos pianos* Beethoven: *Quinta Sinfonía*. Solistas: Guillermo Salvador y Aurora Serratos. Director: Vaclav Smetacek.

Abonos agotados. Entradas por concierto. de \$ 40.00 a \$ 10.00

TEATRO DE BELLAS ARTES

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr. Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en los Talleres

TECNICA GRAFICA, S. A.

Dinamarca N° 11
México 6, D. F.

Sumario

● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	3
ROBERT STEVENSON	
● Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México	4
MARCEL BEAUFILS	
● Entrevista con Paul Arma	12
RAÚL COSÍO	
● Responsabilidades del Critico	15
EDWARD BLICKSTEIN	
● No era solo un payaso	19
ESPERANZA PULIDO	
● Técnica Pianística de Tobías Matthey	26
MARÍA O. DE LÓPEZ MATEOS	
● Método Objetivo de Lectura Musical	28
E. P.	
● Reseña de Libros	31
● Revista de Revistas Musicales	33
● Conciertos	35
● Grabaciones	40
● Abstracts in English	41
● Fichero de Compositores Mexicanos	48

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

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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 Redacción

Querida amiga:

Noticias musicales hay algunas, como la participación en el Concurso Viñas de Barcelona de dos cantantes nuestros: Marina Argelia López y Carlos Pimentel. Los dos pasaron la primera prueba y aunque no siguieron adelante, este paso era ya difícil, ante competidores extraordinarios de muchas partes del mundo. Ahora, tanto Marina, como Imelda Ribera participan, con pequeños papeles, en el elenco del Liceo. Pero la actividad musical de mayor importancia es la que realiza Salvador Ochoa como maestro interno, repasador y al frente de la orquesta en algunos ensayos y funciones. Su dirección musical de la ópera "La Dolores", de Bretón, fue de gran categoría. Llevó a la orquesta y al coro con gran precisión y nervio, sobre todo en la gran "jota" del final del primer acto, con cuerpo de baile que le fue ovacionada. Salvador Ochoa continuará sus trabajos durante la temporada, dos meses más, y aún tendrá ocasión de demostrar cuánto vale. El reconocimiento principal, que es el de los músicos de la orquesta, lo tiene todo consigo. De Madrid le han pedido su colaboración; lo mismo, al parecer, de la Argentina, pero él no ha querido comprometerse, por estarlo ya con Opera Nacional de México.

Entre mis actividades, entregué el busto que traje de México del escultor Vilar, por su discípulo Sojo. Lo hice en plena sesión académica y con público invitado al acto. De esta manera, como sabrás, se cumplió un deseo de nuestra Academia de San Carlos, que ha esperado para su realización 108 años... Recibe el fraternal abrazo de tu siempre fiel

SALVADOR MORENO
Apartado 5475
Barcelona, España

Redacción de "Heterofonía":

De acuerdo con la entrevista de la Directora de esa revista con el Director del Conservatorio Nacional de Música, este plantel va a dar un paso trascendental en su carrera de más de un siglo: la implantación de un bachillerato para poder conceder licenciaturas en música. ¿No sería mejor comenzar de abajo para arriba y no a la inversa? Como estudiante del plantel puedo decirles que, mientras no se renueve una buena parte del profesorado, resultará inútil el bachillerato. Les suplico conservar mi nombre en el anonimato.

Atentamente,
X. X.
México, D. F.

(¿Por qué tiene miedo, joven, de hablar por sí mismo, sin recurrir a seudónimos? Publicamos su carta porque nos dio su nombre y dirección, pero le aconsejamos exponer sus puntos de vista ante el maestro Savín, que es persona con quien se puede hablar de cualquier problema. Por nuestra parte, creemos que usted no está al tanto de los nuevos y numerosos ingresos de elementos jóvenes a la facultad del plantel.)

De los editores

Nos llegamos a varias sesiones del II Foro Internacional de la Juventud. No nos llevó allí ningún interés musical, puesto que el temario habría de referirse únicamente a Drogas, Erotismo y Violencia; pero el contacto del maestro con la juventud, y el interés por sus problemas, indujo la presencia, en el vasto Auditorio N° uno del Seguro Social, de varios centenares de educadores, entre los millares de espectadores —la mayoría jóvenes—, que asistieron a los actos. Por otra parte, los ponentes y sus oponentes no pudieron prescindir de otras cuestiones de vital interés actual, y las diferentes “porras” se dieron gusto abucheando, silbando insultando, aprobando y aplaudiendo.

Alguien nos dijo: “La juventud nuestra no está, como la europea, a la altura del diálogo sereno”. Y le respondimos: En 1946, cuando Sartre iniciaba en la Sorbona de París sus debates con la juventud universitaria, esto de aquí no es nada en comparación con lo que presenciamos allí: aquello sí era una verdadera batalla campal entre los partidarios de Sartre y sus contrincantes. Y ¡qué bueno! si no fuese así, la juventud sólo serviría para empujar carretillas cargadas de cebollas. “Habiendo los jóvenes logrado que se les tomase en cuenta para los debates públicos y no sólo por medio de preguntas escritas en papeletas, se organizaron los últimos dos días un par de mesas redondas entre jóvenes y adultos: para la primera los jóvenes debían contestar las preguntas de los segundos; para la otra se procedería a la inversa. Y fue justamente allí donde pudimos derivar las siguientes conclusiones: 1.—Salvo raras excepciones, ni los jóvenes, ni los adultos pudieron, supieron, o quisieron contestar concretamente a las preguntas propuestas; esto —pensamos— proviene de falta de experiencia en diálogos tales. 2.—Los jóvenes elegidos —provenientes de diversas universidades y preparatorias del país demostraron su disposición al diálogo con los adultos, convenciéndonos de su sinceridad. 3.—¿Puede ser igualmente convincente la “buena voluntad” con que los adultos aceptaron el reto? El tiempo lo dirá. 4.—¿Tienen los jóvenes un verdadero líder que los empuje continuamente a exigir de los adultos el cumplimiento de su promesa? (creemos que en esta clase de foros, organizadores y ponentes son elegidos como representantes de las mayorías. De no ser así, nuestros puntos de vista carecerían del mismo significado). Recuérdese en la historia casos que los niños, ahora jóvenes, pudieran todavía recordar: líderes como Hitler y Mussolini arrastraron multitudes con la sola fuerza de sus ideas y razonamientos brutales. Estamos convencidos de que, en las grandes ciudades, las ideas y los razonamientos pueden mucho más que la violencia y las armas (quédense éstas para las guerrillas de los campos protegidos). 5.—Finalmente, quienes tienen contacto continuo con los jóvenes universitarios —los verdaderos jóvenes universitarios, en quienes hemos puesto nuestras esperanzas— que los exhorten continuamente a que busquen un líder auténtico. Hay tanto talento entre nuestra juventud. Que lo digan, si no, el joven estudiante del Politécnico de Monterrey que tomó parte en la segunda mesa redonda y el otro joven del Politécnico de aquí, cuyas preguntas concretas e inteligentes demostraron que se trataba de muchachos bien preparados, batalladores, buenos planeadores...

Al finalizar la última sesión del Foro se improvisó un acto musical de “rock” y mesa redonda entre sectores de la música llamada “clásica” y la “moderna” iniciada por los Beatles. Tocaron los “Three souls in my mind”, muy mal, unas cuan-

tas canciones de violencia, que más parecían canciones de un derrumbe atómico; en seguida "Los dos" produjeron un contraste apabullante con sus "baladas" tranquilas, con acompañamientos guitarrísticos de armonías de tónica, subdominante y dominante. Por fin Xavier Batis y su grupo se lanzaron al verdadero y evolucionado "rock 'n roll", con la destreza que les es característica. En la mesa redonda aparecieron Miguel García Mora, Héctor Quintanar Luis Sandi, Fernando Lozano, José Agustín (muy tranquilo y condescendiente), José Cruz Ayala, Xavier Batiz y otra persona. Los "clásicos" contestaron a alguna pregunta del señor Ayala, que en la música de todos los tiempos se hallaba el elemento "erotismo" y no sólo en la de los "modernos". Quintanar objetó la pobreza musical del "rock" y Batiz, después de controvertir esta aseveración, demostró sus acertos en la práctica. Sandi y la de los "modernos". Quintanar objetó la pobreza musical del "rock" y Batiz, des-

HERNANDO FRANCO, EL MAS NOTABLE COMPOSITOR RENACENTISTA DE MEXICO

Por ROBERT STEVENSON

HERNANDO FRANCO, nació el año de 1532 en Galizuela, pueblo del priorato de Magacela, en la Extremadura española; y murió el 28 de noviembre de 1585, en la ciudad de México.

Así como en documentos contemporáneos hay confusión de datos referentes al lugar de nacimiento de Juan Hernández, sucesor de Franco en la ciudad de México, de igual manera se misrepresenta el de este último. De acuerdo con una carta fechada el 30 de octubre de 1580, en la que se recomienda a Franco para la prebenda catedralicia, vacante al morir Manuel de Nava, Franco sería nativo de Frenegal (Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de Nueva España* [México, D. F.: Antigua Librería de Robredo, de José Porrúa e hijos, 1940], XII, 59; *natural de Frenegal, de edad de más de cuarenta y cinco años, sacerdote de muy buena vida y ejemplo*); sin embargo, el propio Franco proporciona un testimonio diferente, cuando el 20 de junio de 1575 actúa como testimonio de conducta para Hierónimo del Alamo, ante el Santo Oficio, en aquella fecha (Archivo General de la Nación, *Ramo de Inquisición* 66, Expediente 7, fols. 130-131 v), Franco comenzó identificándose como "clérigo de 43 años de edad, ocupado como maestro de capilla en la Catedral de la ciudad de México, nacido en la serena aldea de Galizuela, priorato de Magacela, en el maestrazgo de Alcántara." El *Diccionario Enciclopédico Hispano-americano* (Barcelona: Montaner y Simón, 1893), XII, 97, da una lista de los 16 pueblos del antiguo priorato de Magacela; IX (1892), 60 y localiza exactamente a Galizuela. Habiendo dejado de ser un tópico de interés enciclopédico, los Caballeros de Alcántara, a cuya jurisdicción pertenecía el priorato, hallaron su historiador clásico en Francisco Caro de Torres (*Historia de las Ordenes Militares de Santiago de Calatraua y Alcántara* [Madrid: Iuan González, 1629]).

Franco demostró sus aptitudes musicales desde temprana edad, a juzgar por su elección, a los diez años de edad, como niño cantor en la Catedral de Segovia, donde permaneció hasta los diez y siete, de 1542 a 1549. Lázaro del Alamo, maestro de capilla de la Catedral de México de 1556 a 1570, fue compañero de Franco durante esos mismos años, en la propia Catedral de Segovia. Tuvieron ambos, por tanto, los mismos maestros: Gerónimo de Espinar (*Spanish Cathedral Music in the Golden Age* [Berkeley: University of California Press, 1961], p.p. 324, 351)

y Bartolomé de Olaso. Espinar (+ 1558), nativo de Segovia, ganó la maestría de capilla de la Catedral de Segovia el 30 de junio de 1541 (*Actas Capitulares*, diciembre 28, 1540 agosto 13, 1541, fol. 94 v). Juan de Almorox (posiblemente el compositor del viejo Cancionero del Palacio, en 1541, y *beneficiado* de la Catedral de Segovia), estuvo en el Juardo. Olaso, antiguo maestro en Astorga, fue sucesor de Espinar en Segovia el 3 de octubre de 1544 (fol. 147 v de las capitulares del aquel año), continuando como maestro hasta su muerte, acaecida poco después de la Navidad de 1567 (actas del año correspondiente, fol. 342).

A la edad de catorce años, los hechos musicales de Franco eran lo suficientemente importante, para que su nombre entrara a las actas de la *Catedral de Segovia* (*Registro del cabildo de los fechos y negocios capitulares de los muy magníficos señores dean e cabildo de la yglia catedral de la ciudad de Segovia, que ante mi diego de sahelizes notario público del número 7 su secretario desde 28 de henero de 1547, han pasado*, fol 62 v). De acuerdo con el acta del 6 de julio de 1547, "El canónigo [Miguel] Losa [de la Catedral de Segovia], propuso entonces que el niño cantor Hernando Franco, al que se le había asignado un salario mensual de ocho ducados, a partir del primero de mayo de 1546, pero cuya nombre no fue inscrito en el libro de los cantantes y niños coristas, y cuyo salario expresado no comenzó realmente a surtir efecto sino después de la muerte de Gabriel de Guevara [notario y secretario capitular], fuese ahora pagado por todos los meses transcurridos, proposición aprobada por el dean y el cabildo" (*En Segovia miércoles vi. de Julio IV e xlvij años* [1547]. *Este día el señor can^o losa propuso q al herdo franco moço de coro por el mes de mayo del año de quarenta y /fol.63/ seis próximo pasado los dhos señores dean e cabi^o mandaron asentar de salario de ocho ducados los quales no se le han asentado por muerte del gabriel de guevara en el libro de cantores y moços de coro q los dhos señores dean e cab^o selos mande asentar a pagar desde el tpo que les fueron aseñalados de sala^o luego los dhos señores Dean e cabi^o mandaron a my dho nota^o e secretario assente en el dho libro todos los mrs q le deuen desde el tpo que le fueron mandados dar*).

Durante todo el período de adiestramiento juvenil de Franco, la actual Catedral de Segovia (cuya piedra angular habría sido colocada apenas el 8 de junio de 1525) continuó en activa construcción. El claustro, removido piedra por piedra de su anterior sitio, no fue terminado sino hasta 1530 y la nave central, sólo ocho años después. Hasta el 15 de agosto de 1558 estuvo la catedral lo suficientemente condicionada para que pudieran celebrarse servicios religiosos dentro de su recinto; estos se verificaron, durante los años intermediarios, en el convento de Santa Clara (Manuela Villalpando, "Orígenes y construcción de la Catedral de Segovia, *Estudios Segovianos*, XIV/42 [1962-III] p. 406). Por lo tanto Alamo y Franco, fueron aleccionados desde su niñez en los azares de las celebraciones religiosas —experiencia que habría de prepararlos ampliamente para lo que les esperaba en el Nuevo Mundo.

Franco no parece haber pasado sus vacaciones segovianas en su lejana tierra natal, sino más bien cerca de Espinar, donde la familia de Alamo gozaba de prestigio. Cuando dictó Franco sus memorias el 20 de junio de 1575, se podía leer lo siguiente: "dijo que había conocido Alamos hacía como treinta años" [1542] y continuado yendo allá durante" los siete años que había pasado en Segovia, porque durante las vacaciones iba con Lázaro del Alamo a visitar a los padres de éste

en Espinar. Lázaro y él eran ambos niños cantores en la Catedral de Segovia." Aunue Franco conocía mejor al padre de Lázaro —el maestro de escuela Juan del Alamo— que a su madre, María González, rememoraba con emoción su "amistad íntima con Lázaro en Segovia y el tiempo que pasaban juntos en Espinar, divirtiéndose en la casa de los Alamo". (*Ramo de Inquisición 66, Expediente 7, fol 131... el mucho conocimiento y trato que tuvo con el dicho Lázaro del Alamo... en segovia y en el dicho lugar [Espinar] donde se yuan a holgar a casa de sus padres.*)

De acuerdo con la *Hispanic American Historical Review*, XXVI/3 (Agosto, 1946), p. 313, Arévalo Sedeño se llevó a Franco a Guatemala como maestro de coros. No obstante las faltas de ortografía y las dificultades para descifrar el nombre completo del lugar donde Franco dijo haber nacido, así como las dudas acerca de la tierra natal de Arévalo Sedeño (a menos que "Segovia" signifique toda la provincia) esta información puede muy bien ser correcta —aunque no sea posible probarla de acuerdo con documentos existentes en la Catedral de Guatemala. Los más antiguos libros de actas capitulares existentes en dicha catedral —*Liber Capituli sancti Jacobi... desde 1573*, contienen muy pocas actas anteriores a este año, según consta en la guarda del libro (*Nota: se hallan en este libro otros cabildos y dispociones anteriores desde su primer Obispo el Sr. Marroquín.*), seguido de esta información: *Libro primero de cabildos en el orden de los que actualmente existen en este Archivo hoy 24 de Sept. de 1790*. Sin embargo, ni el nombre de Franco, ni el de su primo Alonso de Trujillo se hallan en ninguna acta anterior a 1573.

En el folio 2 del *Liber Capituli... Desde 1573*, aparece la más antigua y comprensible lista de los músicos guatemaltecos de la Catedral: *El padre Trujillo, cura y Cantor de Seruy^o de Coro. Cient pesos. El mismo, Salario de Cura. Ciento y veinte pesos. // ccxx ps^o el Padre franco maestro de Capilla de seuicio de Coro y maestro de Cap.^a trezientos pesos // ccc ps.^o* Después de estipular un total de 220 pesos para Trujillo y de 300 para Franco, el secretario de la catedral da una lista de los siguientes cantores polifónicos (todos sacerdotes): Granados (100 pesos); [Juan] Gamboa (100 por *contrabaxo*); [Dionysio] Garcés (50 por cantar y 50 por otros servicios); [Hierónimo del] Alamo (50); Maldonado (50). El folio 1 v (empastado) contiene un decreto capitular por el que no se pueden aceptar más de siete niños cantores pagados (*no han de ser más de siete muchachos de coro*). Pero en el folio 2 v están asentados ocho *moços de coro (muchachos* en el margen) con salarios de diez pesos anuales. En 1574 el organista de la catedral, que era todavía Gaspara Martínez (nombrado sucesor de Antonio Pérez el 23 de marzo de 1564), ocupaba mucho de su tiempo en construir gratis un gran órgano (fol. 2 v: *hizo el órgano grande de gracia*).

Descontentos por los salarios de 1573, que les habían sido reducidos a todos los músicos (*fol 3: todos los quales salarios por que solían ser muy ecesibos se han moderado en lo que arriba se declara*), sin duda fue motivo para que Franco, su primo Trujillo y Hierónimo del Alamo buscaran empleo en otra parte. El oidor Arévalo Sedeño había llevado a este último a Guatemala, según lo testimonió el propio Franco el 20 de junio de 1575 (México Archivo General de la Nación. *Ramo de Inquisición 66, Exp. 7, fol. 130: conoçe al dicho Hiermo del alamo desde quel doctor Sedeño oydor desta Real aua fue por oydor a gatemala donde este testigo estaua, quel lleua consigo y allí supo del que era hermano de lázaro del álamo*

canónigo desta ciudad di^o). Habiendo sido vuelto a llamar a fines de 1574 a la ciudad de México, Sedeño pudo apresurar las demandas de los tres músicos,

Afortunadamente para Franco, Juan de Victoria —el maestro de capilla de la Catedral de México que sucedió a Lázaro del Alamo (+ 1570) había provocado su propia dimisión a causa de una afrenta al virrey, por lo que se le hubo de regresar a España. Con el camino libre, Franco pudo ser nombrado el 20 de mayo de 1575, “maestro de capilla en lugar de Juan de Victoria, a quien dieron de baja” (*Actas Capitulares*, II [1559-1576], fol. 308 v: *se recibió por maestro de capilla en lugar de Juan de Victoria que dixerón se había despedido al padre herdo franco.*). En la misma reunión capitular, compuesta de nueve canónigos, incluyendo a Francisco Cervantes de Salazar (prefacista de *El arte Tripharia* de Juan Bermudo [Osuna: Juan de León, 1550]) y Juan de Oliva, el cabildo de la catedral nombró a Alonso de Trugillo, o Tuxillo, o Trujillo, primo de Franco, como uno de sus mejor pagados cantores (*ibid.*: *al pe^ol de trugillo dozientos pesos de oro común.*).

Durante los primeros siete años del reinado de Franco en la ciudad de México, la música de la catedral alcanzó un apogeo raramente igualado en los anales de la colonia. Se agregaron nuevos instrumentistas y cantantes, se aumentaron los salarios de los músicos ya contratados y se cuidó mejor de la música ya adquirida. Podemos probar estas aseveraciones generales por medio de diez acontecimientos cronológicamente citados —concernientes a los subordinados de Franco: 1) El viernes, 19 de agosto de 1575, se apropiaron cincuenta pesos de oro de minas para un cuarteto de acólitos, cuyas obligaciones consistirían en “cuidar a los niños cantores, ordenarlos e inventariarlos.” (*ibid.*, fol. 312 v: *tener quenta con los libros del dicho coro y ponellos y rregistrarlos*). 2) 13 de enero de 1576. El cabildo premió a Juan Fernández, de 31 años de edad (el primer soprano recibido en la catedral el 20 de enero de 1568) con una capellanía que añadía a su salario 120 pesos de oro común; a Bartolomé Franco (*contrauajo* de 34 años, nacido en la ciudad de México y quizá no emparentado con Franco), con una capellanía de 80 pesos; y llevaron otros dos nuevos niños sopranos —Andrés Pérez y Juan Mirón— con sueldos de veinte pesos de oro común. 3) El mismo día el cabildo obsequió a cada uno de los oboistas de la catedral 50 pesos (*ibid.*, fol. 317 v: *se dio por ayuda de costa a los chirimías cinquenta pesos de oro común a cada vno y esto se entiende por solo este año*). 4) El 10 de febrero de 1576 tres de los niños cantores recibieron nuevos uniformes; el 17 de marzo del mismo año un niño cantor, llamado Juan Ubeda, fue nombrado en sustitución de Miguel Calvo; el 4 de febrero de 1579, un nuevo músico adulto de la capilla —el padre Cristóbal de Zeballos— entró con un salario de 150 pesos anuales de tepuzque. 5) Como reconocimiento a la excelente labor del veterano organista Manuel Rodríguez (originalmente empleado el 28 de enero de 1567) el canónigo Gaspar de Mendiola obtuvo en el cabildo del 2 de octubre de 1576 una subvención de 68 pesos para gastos (*Libro de los autos y negocios... q comienza a 17 de julio año 1576* [*Actas Capitulares*, III], fol. 13: *sirue con mucho cuidado*). 6) El 11 de diciembre de 1576, el cabildo destinó dos talentosos negros como auxiliares de Rodríguez, con la probable obligación de operar los fuelles (*ibid.*, fol. 19: *para el servicio del órgano*). 7) Para proteger de la explotación a los niños cantores, el Arzobispo Moya y Contreras amenazó el 4 de febrero de 1578 con excomunión a todo aquel que osara distraer a los *mozos de coro* de sus deberes de la catedral, o de ofrecerles otros empleos (*ibid.*, fol. 46). 8) Tras una temporaria reducción de 250 a 200 pesos, el cabildo le aumentó el

12 de junio de 1579 al cantor Juan Hernández su sueldo anual a 300 pesos, 9) El 15 de marzo de 1580 el cabildo puso en práctica una sugestión del Arzobispo, referente a que los instrumentistas (parece que todos eran jefes de familia) recibiesen un aumento de 200 a 300 pesos de oro común (*ibid.*, fol. 92 v) y el 14 de abril de 1581 aceptó volver a contratar al experto instrumentista Miguel de los Reyes (fol. 115). 10) De nuevo recibió un aumento el bajo nativo Bartolomé Franco el 26 de abril de 1580 (*ibid.*, 93 v) y tras otras amabilidades semejantes para otros cantores adultos, el 21 de junio de 1580 el cabildo insistió en que ninguna de los cantores de la catedral aceptaran empleos fuera de la misma y para evitar pretextos de ignorancia, requirió que cada uno de los cantores fuese notificado en presencia del propio cabildo.

Afortunadamente las anteriormente enumeradas generosidades se quedaron muy cortas junto a los favores recibidos por el maestro de capilla de parte del arzobispo. El 7 de julio de 1579, el cabildo dispuso que se le pagaran al Corregidor de México (Rodrigo Sánchez de Obregón) 500 de los 4,000 pesos que le debían el maestro Franco y el cura Trujillo. Esto lo hacían como un testimonio del placer que les causaba ver la catedral tan bien servida por ambos (*Actas Capitulares*, III [1576-1609], fol 78 v: *mandaron dar al corregidor de Mexco quientos Pesos de los quatro mill ya dichos q el maestro franco y el cura truxillo le devian teniendo respecto a que esta dicha yglesia se tiene por bien seruida*). No contentos con que su generosidad se redujera a los 500 pesos pagados (solamente 100 pesos menos del salario anual que le asignaron a Franco como maestro de capilla, el 20 de mayo de 1575), el cabildo ofreció pagar en abonos los 3,500 pesos que se le debían al corregidor (*y que por particular gracia y merced q que se les haze entien con sus libramientos con los demás Para ser pagados de los que les cupiere del Repartimiento de los tres mil y quientos pesos que Restan*). Sólo podemos ahora tratar de adivinar lo que pasaría para que el cabildo secular de la ciudad de México les permitiera a Franco y a Trujillo incurrir en una deuda tal. Enviado a la ciudad de México por Felipe II, Sánchez de Obregón inició el 21 de octubre de 1574 sus oficios de corregidor (*Libro Octavo de Actas de Cabildo que comenzó el 29 de Octubre de 1571* [México, D. F.: Aguilar e Hijos, 1893], p. 133), y antes de dos meses había tan favorablemente impresionado al arzobispo, que el 20 de diciembre de 1574, Moya y Contreras escribió una carta de felicitación al rey por haber enviado *al licenciado Obregón (Epistolario de Nueva España, XI, 233-235)*.

Una carta que el Arzobispo Moya y Contreras dirigió a Felipe II el 30 de octubre de 1580 se iniciaba así: "*A quinze de septiembre murió aquí el prebendado Manuel de Nava [nacido en 1542 en la ciudad de México y acusado de tatur en el reporte enviado por el arzobispo en 1575 (Cartas de Indias, p. 200], racionero desta Sancta Iglesia en la cual ha seis años que es maestro de capilla Hernando Franco, natural de Fregenal, de edad de más de cuarenta y cinco años, sacerdote de muy buena vida y ejemplo, y entiendo bien y en la música y compostura es tan diestro y suficiente quanto se puede hallar en Spaña, y así ha puesto la capilla en mucho orden: siendo vuestra majestad servido de hacerle merced estaría en él bien empleada esta ración y la Iglesia recibiría utilidad y merced, por tenerle con más seguridad en su ministerio*. Esta carta esta transcrita en el *Epistolario de la Nueva España* y la merced solicitada por el arzobispo para Franco se refería al traslado, en la persona de éste, de la prebenda dejada vacante por Manuel de Nava.

La recomendación del arzobispo surtió efecto favorable —acreditado por Paso y Troncoso como documento original del Archivo de Indias, Papeles de Simancas, Est. 60, caj. 4, leg. 1. Esto puede probarse no solamente por la nota marginal “*fecho*” del propio documento, sino también por las *Actas Capitulares* de la Catedral, III (1576-1609), fol. 126 v (Septiembre 1, 1581).

Después de un éxito tal, las siguientes referencias a Franco y sus subordinados en las actas capitulares, nos producen un cierto sobresalto. El 6 de julio de 1582 (*ibid.*, fol. 149 v-151 v), el cabildo decidió cortar drásticamente el salario del maestro de capilla, así como los de los siete mejor pagados cantores. El siguiente domingo (10 de julio, fol. 151 v), el cabildo recibió una renuncia en masa de los instrumentistas de la catedral. La lista de los nueve cantores adultos que aparece en el folio 150, incluye los antiguos y los nuevos salarios. El sueldo de Franco como maestro de capilla fue el más afectado: de 600 pesos de oro, bajó a 300. El presupuesto del coro fue reducido, de 1,400 a 1,050 pesos de minas.

Por orden de lista aparecen el canónigo Alonso Encija con una reducción de 100 a 50 pesos de minas como cantor; el prebendado Juan Hernández, de 300 a 200; el cura Alonso de Trujillo, primo de Franco, de 200 a 150; Bartolomé Franco, de 300 a 250; Pero López de 100 a 70; Antonio Ortiz, de 100 a 80. Los únicos cantores no afectados fueron Luis de Toro y Pero Martín, cada uno de los cuales continuaron con la miserable pitanza de 50 pesos de minas que les habían sido asignados desde la lejana fecha del 11 de enero de 1575, cuando entraron al servicio. No habiendo podido soportar tales reducciones, todos —con excepción del nativo Bartolomé Franco y los dos cantores citados al último— se fueron con su música a otra parte.

Los cinco instrumentistas (menestriles) que renunciaron, incluían a un padre e hijo: Francisco y Alvaro de Covarrubias. El padre se quejó de que (fol. 150) “no solamente había abandonado un puesto de maestro de capilla que le producía 500 pesos, para aceptar el de instrumentista de la Catedral de México, pero que ni él, ni su hijo podrían vivir con los 200 pesos ahora asignados por el cabildo a cada instrumentista.” Bernardino Rodríguez arguyó que ni siquiera el salario que pretendían rebajarle era suficiente para mantener a su familia, por lo que se veía obligado a seguir el ejemplo de Francisco y Alvaro Covarrubias y se marchaba. Julián Hurtado de Mendoza y Miguel de los Reyes pensaron al principio aceptar el nuevo sueldo de 200 pesos, pero finalmente decidieron apoyar a sus compañeros. El viejo Covarrubias y Reyes habían sido contratados originalmente el 11 de enero de 1575 (con retroacción al primero de enero) por un sueldo anual de 250 pesos cada uno (*Actas Capitulares*, II [1559-1576], fol. 303 v: *Reçibieron por músicos de esta sta ige y ministriles a fronc^o de couarrubias y Bare de Luna y Miguel de los Reyes y R^o de Sayabedra con mill pesos de oro común de salario en cada vn año.*).

La efectividad de esta solidarización de los músicos está evidenciada por una acta de la Catedral del miércoles 22 de agosto de 1582 (*Actas Capitulares*, III 1576-1609, fol. 154). En el entretanto, el arzobispo Moya y Contreras había mandado llamar al tesorero de la catedral, Dr. Pedro Garcés, a su palacio. “A pesar de no expresar su opinión acerca de la legitimidad o invalidez de la reducción de sueldos a los músicos decretada por el cabildo, le dijo al Dr. Garcés que en la próxima flotilla, Su Majestad enviaría —según esperaba— los dos novenos requeridos por

el arzobispo como una concesión a la catedral, y que con tal merced, habría lo suficiente para continuar pagando a los músicos lo que estaban ganando antes.” (*en la flota se aguardaba que bendría la md de los nobenos de que estaua suplicando a su magd fuese seruido hazer limosna a esta sta iglesia y que viniendo esta md auria con que los poder pagar sus salarios.*)

No cabe duda de que la protesta pública contra una octava de la Asunción, sin la música acostumbrada, influyó la suficientemente en el cabildo para que se invitara al propio Franco a su junta del 22 de agosto. El 26 de febrero de 1583, el cabildo obtuvo, por votación, un sueldo anual de 400 pesos de oro común, con efectos retroactivos a la fecha de su reintegración (*ibid.*, fol. 166 v-167). El nuevo sueldo significaba solamente dos tercios del antiguo, pero es evidente que Franco lo aceptó con el propósito de evitarse algunos trabajos onerosos. Como resultado, el 6 de septiembre el cabildo redujo a 300 la cantidad “en virtud de que no da clases, ni cuida debidamente a los niños cantores.” (*ibid.*, fol. 181 v): *en que attendo q los muchachos no dependían le quitaua y quitaron los dichos cien pesos al maestro de capilla*).

Pero en la misma junta convino prudentemente el cabildo en consultar a Moya y Contreras antes de dejar caer la guillotina. Después de hablar con el arzobispo, el cabildo convino el 6 de marzo de 1584 (fol. 192 v) en dar a Franco 450 pesos “con la condición de que enseñara el canto a los niños”, y también decidió restituir su antiguo salario a los coristas adultos. El 27 de abril de 1584 (fol. 195) el cabildo destituyó a dos coristas adolescentes — Agustín Díaz (en servicio desde el 11 de enero de 1575) y a Antonio Ortiz, con el objeto de hacer lugares para otros. El propio Franco asistió regularmente a las juntas durante los dos meses que precedieron a su repentino fallecimiento. Su nombre todavía apareció en las nóminas de pago de octubre 25 y 29 y 5, 8 y 22 de noviembre de 1585. Pero solamente el viernes siguiente a su última participación registrada en las actas, el cabildo se reunió “para considerar dónde sería sepultado el prebendado Fernando Franco, maestro de capilla muerto ayer, día 28, a las 3 de la tarde (fol. 217 v: *Viernes 29 de noviembre... para tratarse a do se enterraria el Rro Frdo Franco maestro de capilla q murió el día antes a las tres de la tarde. 28. deste mes*). El cabildo decidió enterrarlo en la capilla principal donde sesionan los oidores, junto al asiento del virrey” (*enterrose en la capilla mayor a la parte a do se asientan los cydores a las espaldas del asiento del vissorey*).

No obstante que las obras de Franco sobreviven en manuscritos de: 1), la Catedral de Guatemala; 2), la Catedral de Puebla; 3), en un manual de coros que se hallaba en Jacaltenango; y 4), en Códice del Convento del Carmen, editado por Jesús Bal y Gay en 1952, su fama reside principalmente en sus Magnificats, editados trece años después por Steven Barwick, de un manuscrito perteneciente actualmente al Museo Virreinal de Tepotzotlán (anteriormente a la Catedral de México). Debemos al sucesor de Franco — Juan Hernández — agradecimientos por haber mandado copiar el manuscrito en 1611, que Barwick editó bajo el título de *Códice Franco de la Catedral de México* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965 [177 páginas]). El martes, 5 de julio de 1611, “el maestro de capilla [Juan Hernández] mostró a los miembros del cabildo de la catedral un libro copiado y notado en pergamino, en el que, gracias a sus esfuerzos habían sido transcritos diez y seis Magnificats en los ocho tonos, compuestas por el maestro Franco.

su predecesor, y coleccionadas y actualmente encuadrados en este precioso libro, que aparte los trabajos y cuidados de que había menester, le costó la suma de 221 pesos, cosa de que no se duele, dado que el culto ha menester de tan importante adición." Después de hacer salir a Hernández de la cámara consistorial, los canónigos acordaron el reembolso, una vez que hubiese sido aprobado por el arzobispo [García Guerra, 1560-1612]. La importancia de la transacción de este acto nos impulsa a transcribirlo casi en su totalidad (*Actas Capitulares*, V [1606-1616], fol. 240 v): *El Mro de Capilla hizo presentación ante los dichos ssres de Vn libro escripto y puntado en vitelas en que por su yndustria se pusieron las diez y seis magníficas de todos los ocho tonos que dexo compuestas el Mro Franco su atezesor todo recogido en dho libro encuadrado en tablas y bien adornado, y certificando que demas del cuidado y trabajo que en el puso le tenía de costa doscientos y veynte y vn pesos. Sin embargo delo qual y porque esta sancta yglesia gozase para el culto diuino della de vna cosa tan ymportante Y abiéndose tratado sobre el caso ausente el dho Mro de Capilla y comunicándolo los dhos ssres con los ssres Prebendados músicos y certificándose del costo del dho libro dixeron que se reçiba Para el vsso y seruicio desta sancta yglesia y que los ssres hazedores despachen por contaduría librança delos dhos doscientos pesos... abiéndose primero comunicado este negocio con el Illmo Sr. Arçobispo para que lo apruebe.*





Entrevista con

PAUL ARMA

Por MARCEL BEAUFILS

(Paul Arma es un compositor húngaro-francés desconocido en México; sin embargo, el catálogo de sus obras contiene cerca de un centenar de partituras para toda clase de combinaciones instrumentales y vocales, en formas libres y tradicionales. Le conocimos en París el año de 1947 y pudimos apreciar, desde entonces, la calidad de su espíritu. Esta entrevista revelará más de una de sus pungentes características. E.P.)

—Paul Arma: no sé aún si le conozco. En usted, la vida profunda se revela a través de las cerraduras de lo cordial. Sus aventuras miles, sus soledades, sus desajallemientos, sus resurrecciones, todo aquello que en otros forma costumbre, para usted ha sido sólo exilios y quimeras. Es usted infatigablemente creador, porque al producirse los Diluvios, más que en cualquier otro momento, la obra se limita a la Arca, que no resulta de elección. Y contra la destrucción infatigable, el único medio de “agarrarse a la vida” lo provee la invención, sin desmayos, sin quebrantos.

—Siempre me han acompañado mi obra y mi patria. Me tropecé con la muerte en Hungría, en Alemania y en Francia y cada vez iba dejando tras de mí girones de mi obra. El desorden y la violencia me iban tragando. Y yo volvía a comenzar, desde mi tierra natal, hasta los Estados Unidos.

—...siempre luchando en las batallas por la libertad. ¿No es verdad que sus vastos conocimientos folklóricos hallaron una ruta, no tanto estética, como activa y persuasiva? Me parece que todos los combatientes de causas justas le proporcionaron sendos oídos idóneos para cantos de liberación, cantos de partidarios, cantos de sublevaciones. ¡Vaya si ha escrito usted cosas...!

—... Muchas. Las cantaban en el “maquis”, en las prisiones norteamericanas; todavía se cantan en numerosos países (pero no olvidemos que “los otros” también sabían que las Marsellesas eran, quizá, más eficaces que los cañones. Por su parte, Napoleón no lo ignoraba. La “Horstwessellied” fue una arma secreta terrible...)

—*Para el músico es, a priori, una escuela peligrosa de fidelidad a la vida y a la vida generosa. Algunos himnos bélicos, cantados por millones de hombres, pueden terminar en los archivos... ¿Acaso encontró usted aquí terreno propicio? No ciertamente para un taller de ritmos, de motivos, de modalidades, de respiraciones, tan eruditamente como se pueda en estos tiempos sonoros: diversificando, analizando, sobreponiendo, revirtiendo, haciendo proliferar como lo hizo su maestro y amigo Bartok. Sólo que para él la meta ya na era...*

—¿Qué llama usted la “meta”? Desde el siglo XVI (y aún antes) a través del XVIII francés, y Haydn y Mozart, y los rusos, y las razas eslavas, las formas se refirieron testarudamente a una cierta esencia viviente de las comunidades humanas con su paisaje y con su destino...

—... *Yo quería hablar de una profundización esencial, por medio de la cual el “canto espontáneo colectivo” pudiera ser conservado, al mismo tiempo que se superara a sí mismo. No se trata aquí de algo “mejor”, o “menos bien”, según criterios ya absoletos; y los numerosos y agresivos estetas...*

—Lo comprendo: usted piensa en una cierta disposición creadora del hombre; en un cierto acercamiento interior a lo “sonoro cósmico” de que hace provisión el Occidente sobre toda la superficie de la tierra: el Oriente, Africa, los Archipiélagos y los desiertos de Norteamérica...

—... *en tanto que Messiaen, por su parte, anima esta sinfonía del mundo interrogando también a los pájaros: su ser, su diálogo con es espacio —(Y también a los colores del cielo, que para el poseen una esencia tonal)—; y todo ello armonizado con sus otras experiencias de perfiles, de sensaciones temporales, de resonancias anímicas. Como si el tiempo, el espacio, el sonido, la arquitectura, procedieran desde antes de la universalidad de todo lo viviente, detectado y realizado a través de solamente su persona. Usted me dijo que también escuchaba...*

—... a los sapos, a las ranas, por la noche, en el Valle de Chevreuse. Ellos también poseen sus alturas, sus pulsaciones, sus polifonías; y no en virtud de la casualidad: se rodean de una espacio nocturno que les es propio.

—*timbran la noche...*

—No. La sensación del timbre es un fenómeno post-romántico. Es algo diferente al timbre. Me parecía que las nociones de altura, duración, intensidad y timbre constituían los elementos esenciales de la música —sí, pero bajo la condición de una transparencia y de una claridad que constituyan, en el fondo, el rigor absoluto de lo construido. He aquí el quid del asunto.

—*Arquitectura... A fin de cuentas me parece que usted tema... la posible ausencia de un primitivismo en el instinto, así como de una rigurosa objetivación que le evitaria tres especulaciones: la violencia agresiva; el dominio de lo abstracto (que esconde la brutalidad de acuerdo con las necesidades) y un llamado más o*

menos evidente; más a menos imaginado — como, por ejemplo, para ciertas composiciones “experimentales”, en las que las referencias imaginativas — texto adjunto, o comentario verbal paralelo — le sirvan de profundidad a montajes acústicos “anónimos”. ¿Hay en la jungla de la efervescencia al servicio “universal” de la sensibilidad y del espíritu, caminos que le parezcan a usted fisiológicamente impracticables?

—Permítame usted proponerle un ejemplo muy concreto. Si digo “reversión”, si digo “recurrencia”, para mí esto significa un fenómeno muy comparable al de aquél que hizo fotografiar su “fisonomía”, largo tiempo atrás. Tomemos dos fotografías, suficientemente amplificadas, de un hombre cualquiera. Partámoslas a la mitad y después unamos cada lado izquierdo y cada lado derecho: obtendremos entonces dos rostros, no solamente diferentes, sino “muertos” y absurdos. Creo que urge pensar en estas complejidades de lo viviente, cuando juega uno con las inversiones horizontales y verticales y las figuras “espejo”...

—...de las que ya hablaba Guido d'Arezzo... “*sicut fit cum in puteo nos imaginem nostram spectamus*” (“cuando contemplamos nuestro rostros en un pozo.”) El canto gregoriano supo de estos trucos.

—Así sigue siendo. Por mi parte pido que la organización de figuras surja del níversono vivo del sonido y del silencio. “Cualquier semblante sonoro del mundo muestra orden” —diría usted—, y la lógica debe ser lógica viva. Si existe hoy un curioso diálogo entre conformistas y no conformistas, que hablan, después de todo, el mismo tipo de lenguaje, por mi parte pruebo de conservar las esencias, tanto de lo existente, como de lo construído, con el objeto de escapar de algo que usted me permitiría llamar —sin disputa— “la inmensa identidad y semejanza de lo informe”. En resumen, desde las primeras alucinaciones, nada ha cesado de evolucionar en el sentido de un recobramiento formal.

—Quiere decir que usted rehusa toda clase de especulaciones. Pero en torno nuestro surgen músicas que nada tienen de especulativo (a menos que uno las vea especular sobre lo improvisado y lo fortuito) y que nos dan idea de contemplar el espacio como una realidad absoluta sobre la cual, finalmente, no existen asideros individuales. Se trata de un viejo debate... El espacio no puede ser atrapado en una red. La red es demasiado tupida y uno no puede ver lo que hay dentro, como no sea desde la distancia...

—No hay duda que después de Mallarmé, el problema del “espacio-silencio”, del espacio-imaginación, del espacio visceral ha producido estragos útiles, y

—revelado al compositor el muy modesto margen de sus pretensiones “cósmicas”, porque, insisto una vez más: ¿por dónde se va a atrapar esta inmensidad que resuena al rededor nuestro? ¿cómo debe construirse para hacer de ella un objeto?

—La ilusión está próxima a imaginar que en Arte se apodera uno de un Presente. Pienso en aquel filme donde la imagen suspendida “inmensifica” un beso entre dos bocas; y pienso en la fe ingenua que pretende que el tiempo “suspenda su vuelo”. El tiempo no puede detenerse.

—y la imaginación no soporta que se la imagine demasiado...

—sería necesario hablar de la locura de lo “aleatorio”. Personalmente yo rehuso la casualidad. Ahí tenemos el “movible” de Calder, cuyas variaciones formales y espaciales son, naturalmente, debidas al azar; mas la base estructural es una realidad vigorosa e indiscutible. Mis largas investigaciones me han llevado a un “movible” musical, no aleatorio, en el que la justa posición de planos y de espacios sonoros está determinada solamente por el compositor. Así nace la libertad, justamente, del más grande rigor, como siempre. Usted conoce, entre mis obras, dos “transparencias” para flauta y orquesta de cuerdas; tres para dos instrumentos; cuatro para banda magnetofónica; y percusión; seis para oboe y cuerdas; siete para quinteto de aliento; siete para cuarteto de cuerdas; siete para dos pianos... Sesenta y dos en total. No alenté con esto la menor pretensión de haber fundado un “género”. Tuve solamente la ambición de crear objetos transparentes, lo que es aproximarse, me parece, a la pureza.

—Para terminar, uno ama, o no ama. Todos los conceptos deben colocarse en la palestra. No se obliga a la obra a partir de retos característicos o de arrostos publicitarios. Uno ignora quién es uno mismo, y la obra junta exactamente nuestras riquezas y nuestras carencias. No podemos engañar a nadie. Nuestra obra nos juzga más allá de todo juicio individual. Nadie da más de lo que puede y todos estamos condenados a nuestro propio ser. Pero cuando el Universo se halla presente en nuestro ser...

—...Canta...

RESPONSABILIDADES DEL CRITICO

Por RAÚL COSÍO

RECIENTEMENTE di una conferencia sobre el caprichoso tema de “La música en los sesentas” —en México, por supuesto. Hablar de todo esto en una hora no es una empresa difícil ni complicada, pues se pueden abarcar muchos temas y es posible también analizarlos desde varios distintos puntos de vista. Lo importante, quizá, es hacer una elección de los aspectos fundamentales; buscar los problemas más apremiantes y atacar las causas que los generan. Sin embargo, el conferencista tendrá siempre la sensación de que aburre un tanto cuanto a su público, pues habla de cosas que supone (o cree) conocidas de todo el mundo, comunes y corrientes, habituales y cotidianas.

Esta situación me parece tan extraordinariamente original como la de una señora que, indignada por el alto costo de la vida (no sé qué tan ruin sea afirmar que en nuestro país la vida es muy cara, tomando en cuenta nuestro innegable progreso), reuniere a algunas de sus amistades para informarles que la leche cuesta tanto; que los tomates están por las nubes; que la carne es de muy baja calidad; que unos cuantos chiles valen ya un peso y otros datos por el estilo, cuando tendría la seguridad incuestionable de que todas sus amigas, sin faltar ninguna, estarían informadas con la oportunidad necesaria de todos estos precios arbitrarios, de todas esas carencias.

Lo único que puede hacer la señora en cuestión es compartir su indignación con sus amigas, pues desde luego no les va a informar de nada que no sepan, de nada que no vean todos los días y delante de sus narices. Si lo hace en plan de novedad, esperando descubrirles un secreto extraordinario, corre el peligro de que las demás señora se burlen de ella o le reclamen el tiempo perdido. Esto sería tan ridículo como llamar por teléfono a algún funcionario para informarle, alarmados, de que ha comenzado a llover; se supone que un funcionario tiene los sentidos suficientes como para apreciar un cambio de tiempo... ¿o me equivoco?

Sin embargo, a pesar de lo inconcebible de dedicar una conferencia como la de marras a un público enterado, ¡cuál no sería mi sorpresa al leer las respuestas de un crítico musical?

Este crítico musical escribe en uno de los diarios más importantes de la capital mexicana, dos o tres veces por semana, y cuando menos con cuartilla y media en cada una; asiste a un gran número de conciertos; es inclusive jurado de varios concursos; lleva amistad con algunos músicos y funcionarios; y todo esto desde hace algo más de diez años. Este crítico es ligeramente amigo mío, pues nos vemos poco; y muchos de mis escritos se han originado por sus actitudes.

En efecto: bastó que solicitara una copia grabada de la conferencia para que, hasta entonces, se percatara de la crisis por la cual atraviesa la música de nuestro pobre país: compositores de mucho talento pero de escasísima producción, de una producción ridícula; fuga de talentos; dos orquestas solamente; ningún criterio de tipo social para formular los programas; bajos presupuestos; pésima enseñanza; falta de músicos de atril; monopolios ejercidos por la maffia demagógica; poquísimas publicaciones; discos escasísimos, etc.

¿Acaso doce años de ejercer la crítica no puede proveer al más tozudo de nuestros personajes de un criterio estético para juzgar las obras que se componen? ¿Tampoco bastan para darse cuenta de la marcha ascendente o descendente del arte —en términos de promoción? ¿No pueden pensar que el músico abandona la música porque las fuentes de trabajo han desaparecido en su mayoría? ¿No ven que no hay ningún estímulo para producir la música o para hacerla? Si se convive con alguien, lo menos que se puede hacer es tratar de conocerlo; si se trabaja en alguna cosa, pues hay que pensar en torno a ese oficio; y si se hace la crítica musical, ¿no es lo más lógico hacerse de un criterio, aunque para eso se tomen algunos años? Pero cuando después de algún tiempo no se puede opinar nada de nada ni dar consejos útiles, o proponer soluciones administrativas ¿qué sucede con nuestros críticos?

Apenas hace tres días, nuestro amigo notó que en la programación de la Sinfónica *no aparece ninguna obra mexicana, ni moderna ni antigua*, que lo mismo da. ¿No habéis asistido, amigos críticos, a todas las temporadas, para daros cuenta de que las obras mexicanas han ido desapareciendo paulatina-

mente? ¿No ven que las programaciones (por ejemplo) las deciden merca-
deres del peor gusto que creen que el público es aún más cretino? ¿No se pue-
de protestar por esos atropellos? ¿No se cansan de oír siempre las mismas
tres sinfonías de Beethoven, las mismas tres de Chaikovski, las mismas dos
de Shostakovich? ¿Los mismos trompetazos al final, que los directores diri-
gen ya de mala gana? ¿Y los instrumentistas que no pueden ensanchar su
repertorio por más buena intención que tengan, pues en todas partes les
piden los mismos autores? ¿A qué intérprete le dan ganas de poner obras
raras o desconocidas, si los empresarios las eliminan para evitar las pérdidas?

Los ingleses, y esto también lo sabe todo el mundo, tejen sus conversa-
ciones sobre las condiciones atmosféricas (como nuestros inditos: *no personal
questions*) y figen no haberse percatado enteramente de ellas y agregan alguno
que otro detalle; pero esto es una convención, una escaramuza previa que
puede terminar allí y ninguno de los interlocutores vio invadida su privacidad;
o, en el mejor de los casos, se abandonan para arriesgar una relación más
íntima.

Una de las promociones más estrambóticas y divertidas que pude llevar
a cabo en Radio Universidad fue la creación de un programa del Servicio
meteorológico universitario, en el cual, diariamente, el científico jefe de ese
departamento afirma con gran audacia: "el tiempo en esta hora precisa, el
día equis, es tal y tal, aquí en la Ciudad universitaria"; y no dice nada más;
y claro, aunque la ciudad es muy extensa, el tiempo es el mismo en todos los
rincones el 99.999% de las ocasiones; así que el señor no dice nada nuevo
(salvo para los que se encuentran todavía bajo las cobijas), lo cual es en
verdad gracioso. Cuando menos, a mí me lo parece, pues el rigor científico,
en ese caso, conduce a la perogrullada: se afirma exactamente lo que se
comprueba y nada más, pero eso la gente no lo entiende.

Esta es, poco más o menos, la situación del músico que se presenta en
público con el encargo de hacer un recuento de las actividades musicales más
recientes, las de los diez años pasados. Esta información se justificaría ante
personas menores de diez años, o ante mexicanos que hayan vivido parte de
ese tiempo en otros países, o ante gentes que estén bastante alejadas de la
música, o ante un auditorio de extranjeros; dar una conferencia semejante
ante un grupo de aficionados que asisten con regularidad a los conciertos,
es un absurdo.

Entre músicos, o entre aficionados, deben organizarse mesas redondas,
simposios en los cuales se traten con cierta profundidad los problemas de la
música, para localizarlos, disecarlos y planear una terapéutica etiológica; es
decir, atacar las causas verdaderas de los males, sin detenerse en retóricas
demagógicas o en escrúpulos inexplicables. Pero para extranjeros y gentes de
afición incipiente, está bien una plática de tipo informativo, aderezada con
el natural ingenio de cada quien.

Nuestros críticos son personas excelentes, bien intencionadas y conmovedoras, pero todavía viven en esa Jauja que era México hace ya algunos años: asisten a los conciertos como magníficos aficionados y con una fidelidad admirable; pero son demasiado caritativos, demasiado blandos; no sólo con los artistas, sino lo que sí es grave, con los organismos y las instituciones que manejan los eventos y las escuelas de la música. Y esto no es positivo de ninguna manera, pues colaboran con su silencio al raquitismo artístico.

Necesitamos una crítica combativa, comprometida, de garra; gentes que se jueguen el prestigio personal y que se creen enemistades; personalidades polémicas y agresivas.

Esta violencia es necesaria y no es negativa, sino por el contrario: así se construye el ambiente musical favorable que necesitamos todos los artistas para producir.

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



En su Juventud

NO ERA SOLO UN PAYASO

Por EDWARD BLICKSTEIN

UNA vez que Franz Liszt oyó en Budapest el recital de un pianista desconocido comentó: "Quienes no estaban familiarizados con Chopín, realmente lo escucharon esa noche". Años después le aseguraba el mismo desconocido pianista a Anton Rubinstein, "...pero, querido amigo, que diera yo por poseer su *toucher*." Godowski e Ysaye la admiraban y Adelina Patti le expresó en una ocasión: "Yo canto con mi garganta, pero usted canta con sus dedos, lo que es más admirable." Alguno, entre los principales críticos, escribió una vez: "Es el más grande de los pianistas vivientes, porque ejecuta la música de Chopín mejor que los otros cualquier otra música." Olin Downes dijo en el Times de Nueva York: "Nadie interpreta el Concierto en fa menor como él."

¡Hoy día se le recuerda como a un payaso!

Nos referimos a Vladimir de Pachmann, y el contraste entre aquellos elogios y los posteriores dicerios constituyen una de las cosas curiosas que contiene las historias de la música.

La bombástica personalidad de de Pachmann tuvo mucho que ver, ciertamente, con su popularidad entre las masas de sus auditores, pero es absurdo sugerir —como tantos lo han hecho— que este artista haya logrado angañar a algunos de los más relevantes músicos y críticos de su tiempo.

No cabe duda que de Pachmann —gran pianista e intérprete supremo de Chopín— haya sido al mismo tiempo un excéntrico — ambas características íntimamente ligadas en su personalidad. Desgraciadamente nada queda de su verdadero arte, mas sí de sus bien documentadas excentricidades.

Siempre que cometía algún desliz, le daba una palmada a la mano culpable, diciéndole: "Ya estás como Paderewski!" Si apercibía la presencia de algún colega notable en el auditorio se cubría la cara con las manos y expresaba: "Por allí anda Godowski. No quiera Dios que vaya a descubrir mis digitaciones!" A uno que llegaba tarde le gritó: "Siéntese y cálese!"

Los afinadores y tramoyistas se veían obligados a ponerse a sus órdenes para ajustar clavijas, ponerle cuñas al piano, de manera que los pedales quedaran a la altura requerida; sólo para ver aparecer al artista con un manojo de periódicos en la mano que colocaba en el asiento, “porque no saben ustedes —le explicaba al público— la diferencia que hace un solo centímetro de altura.” Una vez sacó de su bolsillo un rubí (presumía de meteorólogo) y colocándolo sobre el instrumento pronuncio estas frases: “Ven ustedes el brillo y los reflejos luminosos producidos por esta gema? Luego que hayan escuchado el vals de Chopín se olvidarán del rubí.”

Nadie sabe cómo comenzó todo ésto. Si hemos de creer a su secretario perpetuo, desde los comienzos de su carrera descubrió de Pachmann que logrando ponerse en contacto directo con su auditorio, por medio de sonrisas y gesticulaciones, calmaría así la aguda nerviosidad que lo acosaba constantemente. Lo cierto es que desde aquellos comienzos se hicieron patentes las excentricidades. Bernard Shaw escribió una vez en una crítica musical de 1880: “. . . las ejecuciones —pantomimas de de Pachmann, con acompañamientos de Chopín”— pantomimas que, de acuerdo con Busoni, “hubieran bastado para explicar la música a una institución de sordo mudos.” Tales músicas simiescas causaron el sobrenombre de “Chopincé” que le endilgó James Hunecker (el más prominente de los críticos norteamericanos de la época) y por el que se siguió conociendo a de Pachmann hasta el fin de sus días.

Tales marimañas crecían a la par del arte de de Pachmann, cuyas interpretaciones alcanzaron su cúspide a fines del siglo XIX. Nunca había mostrado mayor inspiración, ni payaseado con igual fervor. Fue entonces cuando se produjo el incidente del “caletín”, tan comentado en ambos continentes. Tratábase de un recital “Chopín” en la Singakademie de Berlín. A la debida hora presentóse el pianista con un par de calcetines en las manos, para informarle al público: “Estos son los calcetines que le tejió George Sand a Chopín.” Y, colocádoles sobre el instrumento, comenzó su programa. Al día siguiente recibió el artista la visita de un famoso crítico, quien al volver a ver los calcetines les plantó un ósculo de veneración. Confiándole tiempo después el incidente a Olin Downes, decía: “No le parece cómico, querido amigo? Los calcetines no eran de Chopín, sino míos y muy míos.”

De Pachmann sabía muy bien que a su público le encantaban sus payasadas y no tenía inconveniente en complacerlo. Casi siempre llegaba tarde, y cuando por fin aparecía, se hacía rogar antes de dar principio a su tarea. “Han escuchado ustedes estas piezas miles de veces —les decía— y por otra parte estoy harto de Chopín.” Por fin, dejándose convencer iniciaba el programa con indiferencia. “Este no es de Pachmann —murmuraba—; pero conforme iba calentándose agregaba: “Pero éste sí que lo es!” Al notar el éxtasis que su incomparable *toucher* producía en el auditorio suspiraba: “Ay! Lo que diera yo porque Chopín pudiera echar esto!”. Sus públicos le pedían encore tras encore y el accedía gustoso, porque así como le eran difíciles los comienzos, nunca parecía estar dispuesto a terminar. A veces se veía su desesperado empresario obligado a remover los pedales del piano; pero entonces lo seguían hasta su camerino los más adictos y allí continuaba dale que dale. “La están pasando bien? Están gozando?” —les preguntaba con una ingenuidad conmovedora.

El hombre era, pues incorregible. En uno de sus tantos conciertos de despedida ejecutó las octavas iniciales de la Balada en sol menor de Chopín con una sola mano, mientras le preguntaba al auditorio: "¿Qué les parece? No es extraordinario para un hombre de ochenta años?" Otra vez colocó un reloj de tiempo, para comprobar el "minuto" que duraba el vals del "minuto".

* * *

Nació en Odessa, Rusia, en 1848 y fue el último de trece hijos. Su padre (profesor de leyes romanas en la Universidad de Odessa, y un aficionado a la música), comenzó a darle clases de violín a la edad de seis años. A los doce inició Vladimir sus estudios de piano, con tales bríos, que en 1968 fue enviado al Conservatorio de Viena por dos años —los únicos de enseñanza profesional en su carrera. Allí obtuvo una medalla de oro.

Al regresar a Rusia dio algunos conciertos en su ciudad natal, pero habiendo tenido la oportunidad de escuchar a Carl Tausig, decidió retirarse a estudiar como Dios mandaba. Después de dos lustros de intenso trabajo regresó a Viena, con el fin de debutar allí; pero aquellos largos años de soledad lo afectaron tan profundamente que a la hora del concierto se negó dos veces a presentarse ante el público y cancelaba sus compromisos; hasta que a la tercera lo empujó su impaciente empresario, gritándole: "Salga, salga, o reviente!" Tocó tan bien, que al terminar recibió una ovación cerrada.

De allí en adelante se multiplicaron los éxitos. Poco después, al escucharlo Liszt en Budapest, lo presentó con otros músicos y después de llevarlo con Wagner le proporcionó una calurosa carta de presentación para Saint-Saëns, quien lo acogió muy afablemente en París. Sus conciertos en la capital francesa produjeron verdadero revuelo y como el corresponsal de *The Times* de Londres enviase un muy elogioso informe a su periódico, pronto recibió el pianista una invitación de la capital inglesa para que ejecutara el Concierto en fa menor de Chopín, produciendo verdadera sensación su arte. Nuevos triunfos en el Viejo Continente le abrieron las puertas de los Estados Unidos. Con el tiempo el Diccionario Webster informó en la ficha de de Pachmann: "el más grande intérprete de Chopín."

¿Cuál era la razón de tal éxito mundial? Quizá se trataba del primer pianista empeñado en valerse del propio estilo pianístico de Chopín para iniciar una carrera. En tiempos de de Pachmann (y también ahora) los pianistas preferían ejecutar las grandes obras del compositor polaco, en vez de las menores, que consideraban demasiado íntimas para una sala de conciertos. De Pachmann fue el primero en desafiar con éxito una actitud semejante, así como el primero en dar preferencia a la llamada mística y la estética chopinianas de refinamiento y colorido tonal, de delicadeza y encanto, sobre la fuerza y el mero virtuosismo. Tuvo este artista el atrevimiento de ejecutar en las salas de conciertos lo que Chopín tocaba en los salones. Contrariamente a quienes opinaban que aquello era imposible, de Pachmann halló la forma de producir una clase de sonoridades que aún en las salas de conciertos preservaban su carácter íntimo.

En una palabra, logró el pianista desposar la elegancia, de su adiestramiento vienes (dominio de las escalas, arpeggios y pasajes, de adorno), con el estilo sonoro orquestal de la escuela de Liszt —la llamada “gran forma” de aquellos tiempos. Aunque tocase lo más suavemente posible, su sonido nunca era anémico ni vacío. Por otra parte, cuando debía producir grandes sonoridades, jamás las exageraba. Con la sola posible excepción de Chopin, ningún otro pianista ha llegado a dominar semejante “*toucher*”. Sorprendía predominantemente su llamado “pachmanísimo”, o sea un pianísimo muy redondo y penetrante, que fácilmente llegaba a todos los rincones del Albert Hall.

El compositor Kaikhosru Sorabji proporciona un excelente resumen del arte de Vladimir de Pachmann. “La casi ilimitada extensión de su escala sonora, dentro de un *mezzo forte*; un indecible *quasi niente*; la sorprendente fluidez y limpieza de su *jeu perlé*; su delicioso y delicado staccato; una maravillosa manera de cantar; el exquisito fraseo y la pasmosa fantasía con que interpretaba el total de la obra; hacían de su ejecución de ciertas obras de Chopin un deleite y un encanto”.

Era tanto lo que daba en aquellas pequeñas piezas (algunas sólo pequeñas en forma), que por el hecho de realizar grandes obras con trozos menores fue, en realidad, un gran miniaturista.

Debemos admitir, no obstante, que de Pachmann no llegó a ser un intérprete completo de Chopin —el intérprete ideal, literalmente hablando. Pese a la maestría con que ejecutaba ciertas obras mayores (como la Tercera Balada y el Cuarto Scherzo), no convenía en otras que demandan vigor, virilidad diabólica y agresividad (como los primeros dos Scherzi, algunos Estudios y Preludios, la Gran Polonesa en La bemol, los primeros dos movimientos de la Sonata en si bemol menor). Así, por ejemplo, al ejecutar el Estudio *Revolucionario*, su mano izquierda producía una especie de zumbido completamente inapropiado.

El hijo de de Pachmann, con quien conversé largas horas en París, me descubrió detalladamente la forma como su padre ejecutaba la *Berceuse* (considerada por muchos, junto con el *Larghetto* del Concierto en fa menor, como la quintaesencia del arte chopiniano). Enmarcada por una tierna canción de cuna, la pieza abunda en pasajes de fioritura, tan caros a de Pachmann. Según el hijo del pianista, siempre que éste ejecutaba la obra, elaboraba “pequeños cuadros dentro de un gran cuadro”. El gran concepto que tenía de la música le preservaba su unidad, mientras las cortas y bellas variaciones se convertían en pequeños mosaicos. Referentemente a la Coda sé de oídas que la magia de sus dedos la hacían desvanecerse gradualmente, hasta convertirla en un murmullo de sonido, en una esencia. Los críticos solían considerar el aplauso siguiente como una exageración.

Da pena pensar que el arte de un ejecutante sea tan efímero como su fama. Cuando faltan los medios mecánicos, este arte solo puede ser preservado en la memoria de quienes lo testimoniaron. En el caso de de Pachmann, tal cosa adquiere especial significado, puesto que la mayor parte de sus grabaciones las realizó en su más avanzada edad, cuando era ya sólo una sombra de su propio ser; sin embargo, quedan unos cuantos de sus primeros y más raros discos, así como ciertas grabaciones inéditas de años posteriores, que constituyen su verdadero legado. Estas últimas, casi desconocidas, grabadas en 1906 y 1909 (cuando se aproximaba a sus 60 años), para la Gramophone and Typewriter (G & T) Company y para la HMV de Londres, así como las que realizó en 1911 y 1912 para la Víctor, revelan, más que sus últimos discos, cuan grande era, el artista.

No obstante el sonido tan primitivo de aquellas primeras grabaciones, es posible apreciar la calidad aterciopelada del *toucher* de de Pachmann. En estas series resaltan el Estudio "de la Mariposa", el Vals "del Minuto", una bien pensada versión del Preludio en Fa mayor y otra abreviada (en una sola cara) de la Barcarola (1907), que demuestra su dominio de los trinos y de las notas dobles.

En 1909 grabó su primera gran serie de grabaciones para la HMV, de las que, desafortunadamente, sólo existen cuatro, mientras no aparezcan las otras. La Paráfrasis de Liszt sobre arias del Rigoletto está ejecutada con gran elegancia de estilo, en el que combinó el pianista el aliento y las sonoridades de la escuela del compositor, con la finura y delicadeza del método chopiniano.

Por alguna razón desconocida, las mejores grabaciones de la segunda serie (Victor), realizadas durante su gira de despedida en 1911-12, nunca salieron al mercado. Exceptuando una chispeante *Mazurka Brillante* de Liszt, la serie toda estaba formada por obras de Chopín, e incluía alguna que de Pachman nunca volvió a grabar.

Las últimas grabaciones de la serie para la Columbia inglesa las realizó el pianista al aproximarse a los 70 años y la postrera para HMV, cerca de los 80. Aunque no se puede negar que en algunas de estas grabaciones inglesas (especialmente *La Fileuse* y ciertas *Mazurkas*, así como el *Preludio* en mi menor de Mendelssohn y el *Nocturno póstumo* en mi menor de Chopín), ya para aquel entonces el pianismo de de Pachmann era, como el hombre, solamente una caricatura de su propio ser. Las grabaciones eléctricas, con sus patéticos comentarios (La HMV había insistido en que el viejo maestro hablara mientras tocaba), son las principales culpables de la baja reputación en que lo tienen los músicos.

La decadencia de los últimos años de de Pachmann fue realmente dolorosa, pero a pesar de su ya frágil memoria, de sus torpes dedos y de su casi total falta de fuerza, todavía era capaz de producir bellas sonoridades, como en el Nocturno en mi menor de Chopín. Fue un triunfo sobre las vicisitudes de su vejez. Con razón dijo Busoni una vez: "Por qué habría uno de admirarse de la decadente vejez de de Pachmann? El vivió únicamente para su arte y por tanto su arte le fue eternamente fiel".

Para muchos, su último recital del Albert Hall cerró una página del concertismo. De Pachmann fue más que un pianista a secas: era una institución y su manera de ejecutar la música de Chopín influyó en toda una generación de pianistas. Bástele a uno recordar cómo tocaba Hofmann los pasajes de fioriture, o la manera como Moritz Rosenthal (a quien de Pachmann llamaba "mi alumno") ejecutaba las mazurkas, para comprender lo que decíamos antes. El artista murió en 1933, y pese a la imperfección de sus grabaciones, todavía quedan allí sugerencias de su glorioso arte.

Quizá tuvo razón el artista cuando expresó una vez: "*Nunca seré olvidado. Grabe algunos discos y cuando los hijos de usted y sus nietos le pregunten: "¿Quién fue éste de Pachmann?, podrá mostrarles cómo tocaba aquél hombre y cómo comprendía a Chopín. Y aunque no les sea posible verme, escucharán mi voz, a través de mi música, y así comprenderán por qué todo mundo adoraba a de Pachmann"*.

M O V I L I I

For any String Instrument
with bow

manuel enriquez

— Prolongued sound; always "senza vibrato"

~~~~~ Very slow vibrato

▲▲▲▲ Trémolo

==== Col legno "tratto"

⋯ "ricochét", following the descing

⌞ Tapping the e fingerboard with the left hand fingers,  
on an open string and following the dotted line.

⊠ Flageoletts, (artificial), 4th. or 5th. "a piacere"

⊞ Sul ponticello

⌞ Col legno "battuto"

⌞ Play behind the bridge, "arco"

⌞ "pizz", with the nails  
(when possible)

⌞ pizz normale

⌞ pizz with glissando, up or down (as indicated)

+ Left hand pizz

⌞ pizz pressing the fingerboard with the left hand  
finger-nails and "gliss"

⌞ gliss and trill, following the lines

⌞ Little cresc. and dim.

⌞ Short pause, ◊ Medium pause, ○ Long pause

⌞ Take the i instrument with both hands, play fff pizz on  
the four open strings and shake it until the sound  
is over.

The instrument must be tuned in this way:

- 1st. string:  $\frac{3}{4}$  of tone lower
- 2nd " :  $1\frac{1}{4}$  of tone higher
- 3rd " :  $\frac{1}{4}$  of tone lower
- 4th " :  $1\frac{1}{4}$  of tone lower

The space between the horizontal lines, is the whole register of the instrument and must be produced under the "visual impression", indefinite and avoiding any pitch or distance relation in the "triangle" and "circle" spots, the material is still more indeterminate and must be produced in a "free" manner, but, in any case, the "pitch" must be balanced. The total organization is "at random" but, continually. Duration, "a piacere", depends of the version, (between 4 and 6 minutes)

## VERSION I

Instrumental only, making some pauses during performance, to atmosphere and mood changes. (about 4 minutes)

## VERSION II (violin or viola)

With a two speed Tape recorder (2  $\frac{1}{2}$  and 3  $\frac{1}{2}$  ips) and reproduction equipment fixed to the instrumental, "memory" level in the head, and as follow:

Start playing and recording at once (in 7  $\frac{1}{2}$  ips) during 2'00" remain playing, rewind the tape suddenly and play it back, but in 3  $\frac{1}{2}$  ips speed at the same time the performer is playing, he must finish the piece at out 20 or 30 seconds after the tape average. Obviously there will be some body to help with the recording and sound equipment.

## VERSION III (for any instrument)

Same as Version II but with a "contact" or "pick up" microphone added and attached to the instrument. The "pick up" level must be balanced very carefully, since any thing should be in the same plane.

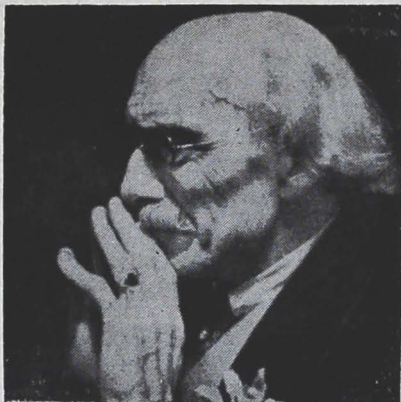
Lento mosito

Sol I e II

Play every thing "at once"

(Alternating ... both strings)





# TECNICA PIANISTA

## de TOBIAS MATTHAY

por Esperanza Pulido

VII

PRECONIZABA MATTHAY que la única forma directa y racional de enseñar el piano, consistía en “explicar al alumno las formas precisas de ejecución que conducen a una interpretación musical correcta, así como hacerle comprender los hechos que determinan el fracaso”.

Matthay nunca creyó que “su” Método de enseñanza pianística fuese el “único”. Sólo trató de demostrar que los músculos y las articulaciones sólo reaccionaban ante “una” forma de manejo y él, con sus profundos conocimientos en la materia, quiso proyectárselos al maestro, al alumno, a todo aquel que tuviese interés en aprovecharse de ellos. Por tal motivo, advirtió en sus libros de ejercicios que éstos no interferían para nada con ninguna “escuela” de enseñanza adoptada por el maestro.

Ciertos ejercicios los designaba Matthay como práctica diaria, durante el total de la carrera del pianista. El creía que algunos minutos diarios de estos ejercicios le ahorrarían al estudiante — y aun al artista — largas horas de fastidio, pero solamente en el caso de que el interesado tuviese una conciencia exacta de lo que cada ejercicio significaba desde el punto de vista del aprovechamiento real.

1.—EJERCICIOS DE EQUILIBRIO. Con el fin de adquirir y conservar independencia, mientras los dedos ejercen sus funciones, el ejercicio inicial, presentado por Matthay, enseña al alumno a usar el movimiento descendente del dedo y de la mano, sin que le molesten los músculos correspondientes. Puede practicarse sobre el teclado, o sobre una mesa que tenga la altura del teclado de un piano normal.

a): Colóquense los cinco dedos sobre el extremo de sendas teclas adyacentes, o sobre la mesa. Lenta y suavemente y con el auxilio de los cinco dedos, súbase y bájese alternativamente la articulación del puño, sin que los dedos se muevan para nada de su sitio y sin alterar la necesaria cantidad de peso.

b): Para la independencia de los dedos, colóquese de nuevo la mano en la misma posición y lugar del teclado (o mesa), con igual suavidad y peso, mientras se doblan y desdoblán los dedos.

Claro está que cuando estos movimientos se aplican a la música misma (como lo hemos dicho y repetido), su amplitud se reduce a la mínima expresión, según los requerimientos de cada caso.

Al estudiar el ejercicio "a" no se deje colgar la mano hacia abajo de las teclas, sino solamente a la altura de las mismas. Si los músculos ascendentes se conservan inactivos, la mano actuará únicamente sostenida por el puño. Los dedos, colocados en bien curvada posición, sostendrán el peso de la mano en sus articulaciones y el otro lado de la mano recibirá apoyo de la articulación del puño. Por lo que se refiere al brazo, éste mantendrá su acostumbrada condición de soporte, mientras conserva aquel "flotar" que debe serle característico. Cada movimiento de subida y bajada requerirá cosa de dos minutos. El codo se mantendrá en la posición requerida durante la ejecución de las obras, ora al nivel de las teclas, ora ligeramente más bajo.

Para el ejercicio "b" (doblamiento y desdoblamiento de los dedos), después de colocar los cinco digitales sobre las teclas adyacentes, o sobre la mesa, muévase el codo suavemente hacia adelante y hacia atrás. El movimiento hacia adelante se produce al doblarse por completo los dedos sobre sí mismos y el de retroceso al desdoblarlos y volver a colocarlos en su posición original. Manteniendo el brazo lo debidamente suelto, las teclas no se hundan.

Estos movimientos del codo no deben hacer que los dedos cambien de lugar, ni el menor deslizamiento (con excepción del leve del pulgar). Si se conservan los dedos independientes a través de sus articulaciones, los movimientos del codo no interfieren para nada con las puntas de aquéllos, apoyadas sobre las teclas. Al contrario de lo que sucede en el ejercicio "a", el nivel del puño apenas cambia imperceptiblemente en el "b".

Previamente a la ejecución de una obra, estos dos ejercicios son especialmente útiles, sobre todo cuando se sienta un inseguro del teclado, en relación con la imprescindible independencia de los dedos y del puño. Y, naturalmente, resultan indispensables para el principiante, puesto que le enseñan a aprender la resistencia de las teclas, una vez que entra en juego la acción de éstas, así como la independencia de los movimientos.

Matthay hace claramente ver que, sin estos movimientos del puño, cada vez menos aparentes (según aumente su práctica y comprensión), es imposible adquirir una buena técnica pianística. Las razones que aduce son convincentes, porque sin tales movimientos uno nunca puede estar seguro de si la resistencia muscular experimentada al sumir cada tecla es producida por la tecla misma (como debe ser), o por un defectuoso apretamiento de los músculos.

Los ejercicios que proporcionamos en el número anterior de HETEROFONIA, para la soltura muscular, podrían tomarse como preliminares de este par de ejercicios diarios que ahora entresacamos de la vastísima obra de Matthay y que, dada su importancia, insistimos en darles un lugar muy preponderante en el conjunto de ejercicios que en números próximos iremos señalando.



## METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

ALTERACIONES:—Las alteraciones que se usan en la escritura musical son siete:

|                                                    |                                                                |
|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| SOSTENIDO.                                         | Sube medio tono                                                |
| DOBLE SOSTENIDO.                                   | Sube un tono                                                   |
| BEMOL.                                             | Baja medio tono                                                |
| DOBLE BEMOL.                                       | Baja un tono                                                   |
| BECUADRO.                                          | Quita el efecto tanto de los sostenidos como de los bemoles.   |
| BECUADRO MIXTO. (Becuadro seguido de un sostenido) | Quita el efecto del Doble Sostenido dejando solo un Sostenido. |
| BECUADRO MIXTO. (Becuadro seguido de un bemol).    | Quita el efecto del Doble Bemol dejando solo Un Bemol.         |

Estas alteraciones usadas en los diferentes grados de los intervalos no hacen variar la diferencia de entonación pero sí cambian el nombre del intervalo. Así es como una SEGUNDA MAYOR formada por un DO SOSTENIDO y un RE SOSTENIDO se convierte en TERCERA DISMINUIDA si en lugar de Re Sostenido llamamos a este sonido —que es el mismo— MI BEMOL.

Esta circunstancia muy frecuente en la lectura de cualquier trozo musical nos hace analizar los intervalos de diferentes maneras; esto se debe a la ortografía tonal, pues hay que usar determinadas alteraciones según el tono que se trabaja, como se vió en el capítulo en que se trató de las Escalas y como van apareciendo sus alteraciones.

A continuación se analiza la tabla completa de intervalos:

Los intervalos de semitonos se clasifican en cromáticos y diatónicos.

- 1.—CROMATICOS cuando las dos notas que forman el intervalo se llaman igual, pero una de ellas alterada (DO a DO SOSTENIDO).
- 2.—DIATONICOS cuando las notas se llaman de diferente modo (DO a RE BEMOL).

En estos dos casos no se altera el sonido de ninguna de las notas, solo cambia el nombre del intervalo.

- 3.—CENERICOS cuando solo se dice si es SEGUNDA, TERCERA, etc.

- 4.—ESPECIALES cuando además se aclara si es MENOR o MAYOR, AUMENTADA o DISMINUIDA.
- 5.—SIMPLES cuando son los intervalos comprendidos dentro del límite de una Octava.
- 6.—COMPUESTOS cuando pasan el límite de la Octava (NOVENA, DECIMA, etc.)
- 7.—CONJUNTOS cuando sus grados están juntos (en este caso solo SEGUNDAS)
- 8.—DISTANTES desde las TERCERAS en adelante.
- 9.—DIRECTOS cuando siguen el orden de la escala ascendente (DO a MI, FA a LA, etc).
- 10.—INVERTIDOS cuando siguen el orden de la escala descendente (MI a DO, SOL a FA, etc).
- 11.—CONSONANTES cuando suenan agradablemente al oído. Se consideran Consonantes las TERCERAS, las SEXTAS, las QUINTAS y las OCTAVAS.
- 12.—DISONANTES cuando no son gratas al oído (SEGUNDAS y SEPTIMAS)
- 13.—ARMONICOS cuando se ejecutan las dos notas simultáneamente (acordes).
- 14.—MELODICOS cuando se tocan una nota después de otra.

#### TABLA GENERAL DE INTERVALOS

TRES clases de Segundas:

Segunda Menor.—consta de medio tono Diatónico

Segunda Mayor.—consta de un tono

Segunda Aumentada.—consta de 1 tono y un semitono Cromático.

Cuando el semitono es Diatónico es una Segunda pues las notas que lo forman se llaman de diferente manera. En cambio un semitono Cromático no forma una Segunda porque es la misma nota aunque una está alterada.

CUATRO clases de Terceras:

Tercera Disminuida.—consta de 2 semitonos diatónicos. Ejem. Do Sostenido a Mi Bemol.

Tercera Menor.—consta de 1 tono y 1 semitono diatónico.

Tercera Mayor.—consta de 2 tonos.

Tercera Aumentada.—consta de 2 tonos y 1 semitono cromático. Ejem. Do a Mi Sostenido.



TRES clases de Cuartas:

Cuarta Disminuida.—consta de 1 tono y 2 semitonos diatónicos. Ejem. Do a Fa Bemol.

Cuarta Justa.—consta de 2 tonos y 1 semitono diatónico.

Cuarta Aumentada.—consta de 3 tonos.

TRES clases de Quintanas:

Quinta Disminuida.—consta de 2 tonos y 2 semitonos diatónicos. Ejem. Si a Fa.

Quinta Perfecta.—consta de 3 tonos y 1 semitono diatónico. Ejem. Do a Sol.

Quinta Aumentada.—consta de 4 tonos.

CUATRO clases de Sextas:

Sexta Disminuida.—consta de 2 tonos y 3 semitonos diatónicos. Ejem. Mi a Do Bemol.

Sexta Menor.—consta de 3 tonos y 2 semitonos diatónicos. Ejem. Mi a Do.

Sexta Mayor.—consta de 4 tonos y 1 semitono diatónico. Ejem. Do a La.

Sexta Aumentada.—consta de 5 tonos. Ejem. Do a La Sostenido.

TRES clases de Séptimas:

Séptima Disminuida.—consta de 3 tonos y 3 semitonos diatónicos. Ejem. Re a Do Bemol.

Séptima Menor.—consta de 4 tonos y 2 semitonos diatónicos. Ejem. Ré a Do.

Séptima Mayor.—consta de 5 tonos y 1 semitono diatónico. Ejem. Do a Si.

UNA sola clase de Octavas:

Octava Perfecta.—consta de 5 tonos y 2 semitonos diatónicos.

Como digo antes, el objeto de llamar a la misma nota de distinto modo se debe a la ortografía tonal, pues no se debe emplear cualquier alteración en forma arbitraria, sino respetar las alteraciones requeridas por las tonalidad que se analiza.

La Tabla de Intervalos es para consulta, pero si pueden realizarse uno a uno los intervalos posibles se adquiere el conocimiento pleno de su formación en los distintos tonos, ya que aquí solo se dá un ejemplo de algunos de ellos.

E. R. BLACKALLER, *La Revolución Musical de Julián Carrillo*. Cuaderno de la Secretaría de Educación Pública (Subsecretaría de Asuntos Culturales). México, 1969.

Convencido de la importancia que las aportaciones de Julián Carrillo han significado dentro del limitado ambiente musical en que nos movemos, así como en el campo internacional, el autor escribió uno de estos Cuadernos de Lectura Popular que la SAC ha venido publicando desde hace algunos años. Blackaller inició su obra con diversas digresiones filosóficas tendientes a colocar el arte dentro de un marco de vivencias realísticas que demuestran su funcionalidad.

En el segundo capítulo se analizan someramente las bases que le sirvieron a Carrillo para la formulación de sus teorías. Ya en el segundo número del primer volumen de HETEROFONIA Jean-Etienne Marie, prominente musicólogo francés y gran admirador de Don Julián, había preconizado el "temperamento generalizado de Carrillo, como uno de los "Sueños de la música actual" (título de su artículo). Carrillo descubrió — dice Blackaller — que "en todas las divisiones impares del duplo, si bien desaparecen los semitonos, se conserva la escala de tonos. Pero si las divisiones impares no permiten los semitonos, en cambio las divisiones pares conservan los semitonos", razón por la cual inició Carrillo sus divisiones microtonales con los dieciséisavos. "Por sus bases físicas, matemáticas y musicales, el sistema creado por Carrillo puede caracterizarse como un microtonalismo temperado por intervalo unitarios". — prosigue Blackaller. En el artículo de Jean-Etienne Marie mencionado, se afirma que Pierre Boulez "imagina estructura que podrían conservar su identidad al transformarse por el filtro de temperamentos variados, tal como lo planeó Carrillo para sus pianos transformadores desde 1917... Existe ya en México lo que Pierre Boulez sueña para un porvenir más o menos lejano".

La exposición que el autor de "La Revolución Musical de Julián Carrillo" hace del sistema de gráfica musical inventado por Carrillo, nos convenció de su sencillez y funcionalismo. Claro está que nosotros estamos ya acostumbrados al nuestro y nos sería muy difícil prescindir de él, pero para niños que se iniciaran en la música por su medio, las cosas se simplificarían considerablemente.

En el capítulo tercero, dedicado a la estética en campos del microtonalismo, el autor, que previamente había comparado el microtonalismo con la subdivisión del átomo, afirma que aquél no constituye una corriente artística, como el Romanticismo, por ejemplo, sino que es una revolución musical básica; pero conviene en que la producción de música microtonal de Carrillo "se insertó en las corrientes humanistas del arte mexicano e hispanoamericano".

Nos parece admirable la comprensión de Blackaller respecto a ese tan complejo problema de la estética, que consiste en unificar los rasgos de una nación determinada con el afán internacional de renovación en campos de la expresión y la técnica; así como su afirmación de que todos los sistemas senos microtonales revolucionarios carecen por sí mismos de valor artístico, siendo el creador quien les da valor al utilizarlos en sus obras imperecederas. El piensa que la música microtonal de Carrillo constituye su mayor aportación a la herencia artística de la humanidad.

NABOR HURTADO — Tradiciones y Ferias Mexicanas. Cuadernos de la SEP (Subsecretaría de Asuntos Culturales). México, 1969.



Nabor Hurtado, recordado amigo, a quien tanto quisimos, dejó, al morir, una vasta colección de escritos relacionados con sus andanzas como misionero cultural e investigador folklórico, por todos aquellos rincones del país, donde el arte popular presenta sus más ricas características. Enamorado de su patria y de las costumbres indígenas y mestizas de ésta, ricas en colorido, le atrajeron mayormente aquellas en las que la música y la danza entranaban como elementos importantes. Y puesto que llevaba consigo una grabadora, "Coti", su esposa y fiel compañero le ayudaba en la tarea de recoger cuantas melodías y ritmos les eran asequibles. En este cuaderno de lectura popular de la SAC, se publican algunos de aquellos escritos en los que describe el autor fiestas, ferias y costumbres de la nación mexicana — algunas tan interesantes como la de San Dionisio del Mar (Istmo de Tehuantepec), San Juan Parrangaricutiro (Michoacán), la terrible Cuaresma en Tasco (Guerrero), donde los "encruzados" se le antojan a uno resto de la Inquisición, o penitentes medievales. En fin, el lector hallará en este librito mucho de recreo e información auténtica.

LUIS SANDI — De Música y otras cosas. Editora Latinoamericana, México, 1969.

En un libro de 259 páginas reunió Luis Sandi una selección de sus artículos publicados en "El Sol de México". Son pocos los periodistas que resisten a la tentación de ver y conservar su obra de largos años, publicada, a retazos, por los diarios y revistas para los que trabajan. En ocasiones tal prurito se ve justificado por el interés de las narraciones, como en el caso de "De música y otras cosas", cuyo es el título de esta colección de Luis Sandi (más acerca de música que de "otras cosas"), Luis Sandi sabe escribir y lo realiza con gracejo. Y como "corto y bueno, dos veces bueno" — según reza el refrán —, uno lee los artículos sobre tópicos nacionales e internacionales de sobrado interés, como quien toma un refresco mexicano — horchata helada, con limón y azúcar — en un día bochornoso. Contrariamente a lo que podría pensar quien conoció al Luis Sandi combativo y "no dejado" — según decimos aquí — el tono general de estos escritos es amable y cordial. El compositor que hay en él habla de sus colegas mexicanos y extranjeros con calor y conocimiento de causa. El organizador que durante tan largos años llevó las riendas de la música en el INBA, relata cosas que fundó, que vivió, que dirigió con entusiasmo. El amigo de sus amigos, que dejaron de existir, les dedica a éstos trenos y elegías. Son experiencias de un hombre que ha vivido intensamente su vida y sigue adelante.

ESPERANZA PULIDO Ludwig van Beethoven. Cuaderno de la SEP (Subsecretaría de Asuntos Culturales). México, 1970. — El tercero de los cuadernos reseñados aquí le fue pedido a la directora de HETEROFONIA, con motivo del bicentenario del nacimiento del compositor renano. Puesto que ella misma es quien escribe las reseñas de libros, no le queda más remedio que considerar esta obra de 137 páginas como un modestísimo homenaje personal hacia un hombre que ha admirado desde sus lejanos tiempos de estudiante (aunque uno lo sigue siendo toda su vida) después que había aprendido algunas de sus sonatas y conocido detalles de su vida que la impresionaron profundamente. Con tantas biografías, análisis, comentarios y hasta dicterios como se han escrito en pro y en contra de Beethoven y su obra, ¿qué puede uno agregar, como no sea pequeñísimos granos de arena, entreverados con lo que la mayoría de los músicos saben? Afortunadamente estos "cuadernos" están destinados a la divulgación de cosas que atañen al espíritu y a la mente entre gente que no puede pagar los altos precios que cuestan ahora los libros. Su bajo costo los hace llegar al pueblo y esto le interesa a la autora en la mayor medida.

MELOS, Nov., 1969.—El afamado compositor polaco Witold Lutoslawski escribió un artículo titulado *Ueber das Element des Zufalls in der Musik* (Acerca del elemento casualidad en la música). Informa que entre 1958 y 1961 compuso tres *Postludios* para orquesta sinfónica sobre bases sólidas, y añade que estos *Postludios* son — entre sus obras — lo último desprovisto del elemento aleatorio; pero como Lutoslawski desaprueba lo aleatorio absoluto para sí mismo — en lo que sigue las tendencias de Cage, Nono, Boulez, Berio y otros, “ha llegado la hora — expresa — de que defina yo la corriente esencial de cada forma de lo aleatorio... La mía podría denominarla “limitada”, o bien “aleatoridad de la contextura”. En seguida explica las posibilidades de esta técnica en terrenos del ritmo y la melodía; pero, al mismo tiempo, comprende las dificultades con que tropieza todo un grupo de ejecutantes para salvar las barreras. “El músico de hoy — expresa — debe comprender el hecho de que cada nueva ejecución de una obra le presenta algo nuevo en pequeños detalles y que nunca volverá a escuchar lo que oyó en anteriores ejecuciones. Lutoslawski se pronuncia absolutamente por esta clase de lo aleatorio; pero con las reservas de que si el futuro llegase a mostrarle otros caminos que él juzgase mejores, los seguiría con toda libertad.

GRAMOPHONE.—Esta voluminosa revista inglesa, dedicada casi totalmente a la crítica de discos, publica uno que otro artículo informativo en terrenos de su especialidad. En su número de diciembre pasado J. Gilbert muestra gran entusiasmo por la Exposición Alemana de Radio, celebrada recientemente en Stuttgart — ciudad de 600,000 habitantes: fue con este motivo visitada por 700,000 almas. Es increíble que en una nación tan pequeña como Alemania Occidental, existan 15,000,000 de televisores en uso. Hacia fines del año pasado ya funcionaban cosa de medio millón de televisores en color y de los 750,000 que se fabricarán este año, será exportado un 15, o un 20%. En el oeste de Alemania se dedican 85 horas semanarias a transmisiones radiofónicas en estereofonía. El informante se duele de que la BBC de Londres,

PUNTOS Y MUSICA

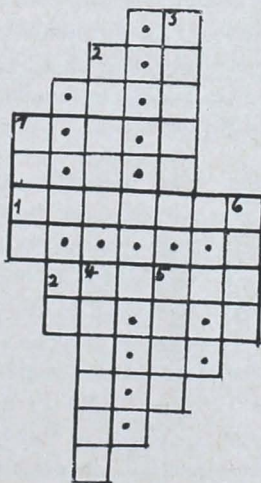
Por Ma. Luisa Delfín

VERTICALES :

- 1.—Forma de la escala, por el orden de sustonos y semitonos.
- 2.—Orden y proporción de los sonidos en el tiempo (invertido).
- 3.—Antiguo instrumento, descendiente de la lira egipcia, perfeccionada por los griegos (invertido).
- 4.—Voz francesa con que se pide a un artista la repetición de una pieza.
- 5.—Violín de los indios seris de sólo una cuerda.
- 6.—Flauta de Bolivia.

HORIZONTALES

- 1.—Nombre de uno de los modos griegos.
- 2.—Compilador de la obra musical de Mozart (invertido).



Solución en la página 39.



pese a haber aumentado sus transmisiones estereofónicas, solamente las realice por las mañanas y por las tardes, y generalmente por medio de discos. Para los diarios programas de radio y televisión de la Exposición de Stuttgart, largas colas de público esperaban obtener entradas a precios razonables, POLISH MUSIC.—El número 4 de este lujosa publicación polaca, informó que la compositora K. Moszumanska había obtenido un tercer premio en el Concurso Artur Malawski de Cracovia, con sus *Variaciones Concertantes para flauta y orquesta de cámara*. Un tercer premio no es cosa del otro mundo, pero sí cuando se trata de un concurso de composición y de una mujer concursante. En el pasado al sexo femenino le eran casi ajenas las actividades de la composición musical; pero últimamente se está interesando por competir con el hombre en este campo, y de continuar así, la década del 70 al 80 ofrecerá algunas sorpresas. Aquí, entre nosotros, solamente Emiliana de Zubeldia puede contarse entre las mujeres compositoras de altos vuelos. Desgraciadamente sus intensas labores didácticas le han impedido continuar como iba en el pasado).

REVISTA MUSICAL CHILENA.—No. 109. Octubre-Diciembre 1969.—El casi total de esta edición está dedicado al compositor chileno Alfonso Letelier Llona, con motivo de haber obtenido en 1968 el "Premio Nacional de Arte en Música" que el gobierno de su país (como acontece en México) otorga a los más destacados artistas nacionales. A sus créditos musicales, se auna el de haber ocupado varias veces la Vicerrectoría de la Universidad de Chile y ser Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Letelier fue fundador de la Escuela Moderna de Música de su país y Director del Coro de ese plantel, así como un gran propulsor de la música de nuestros días en el medio santiaguino. Impulsó la Revista Musical Chilena cuando en 1957 estaba por fenecer. Y, en fin, el total de sus méritos requeriría un gran número de cuartillas. Jorge Urrutia Blondel, María Ester Grebe, Samuel Claro (quien ha sido distinguido colaborador de HETEROFONIA) y Darwin Vargas escribieron sendos artículos para analizar la obra de Letelier, el compositor de música sinfónica, de cámara, vocal y pianística.

OPERA NEWS. Esta revista norteamericana consagrada a la ópera, cuenta que Pauline Viardot, aquella famosa mezzo-soprano, hija de Manuel García, amiga íntima de Chopín, George Sand y Liszt y amante de Turgenev, pintora y pianista, se dedicaba en la intimidad a la composición. El año pasado se conoció por primera vez su ópera *Cendrillon* durante el Festival de diez días de Newport. Dice el cronista que esta ópera de cámara obtuvo un éxito considerable allí cuando, representada por un conjunto de cantantes del Metropolitan Opera Studio, demostró su brillantez, gracejo y dificultades no leves. Como la Viardot no sabía orquestar, escribió al acompañamiento para el piano, que en manos de Marshall Williamson, cuya dirección de la ópera el tomó desde el instrumento, fue responsable de una brillante ejecución.

STEREO REVIEW — Michael Steinberg produjo un artículo, digno de mención, acerca de la crítica musical, mucha de la cual se distingue, en los diarios, por su ignorancia, capricho, trivialidad y otros muchos defectos. Abunda ya quien crea que la crítica musical es una actividad inútil, pero el autor no lo piensa así. Solamente que le parece extraño que cualquier persona pueda hacer crítica musical, sin ser músico, cosa que no sucede entre historiadores, pintores, escultores y científicos en general, en cuyos campos, si de crítica se trata, son profesionales de sus respectivas ramas quienes la ejercen. Steinberg expresa que mientras más ama él mismo su trabajo de crítico, menos le gustan los conciertos, en los que hallan limitación de repertorio y estrechez de criterio musical. Propone que el crítico reporte lo que oye, no como lo haría un misionero, un publicista o un indagador, sino como un verdadero maestro que estimule al auditor a pensar por sí mismo. En este sentido le parece que la crítica musical puede ser hasta deliciosa.

## CONCIERTOS

Por C. M. y LESLIE FRICK

FESTIVAL BEETHOVEN.—El Dep. de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes inició el Festival Beethoven con Ocho Conciertos de Música de Cámara. Se ejecutaron las siguientes obras:

I.—*Trío* Op. 9 No. 1 para cuerdas: Hermilo Novelo, Gilberto García y Sally van de Berg. De los tres tríos que forman la opus 9 éste es el más bello (aunque a otros se lo parezca el de Do mayor). La *Sonata a Kreutzer* (Op. 47) fue ejecutada por Hermilo Novelo y Alicia Urreta (Alicia regresó de Europa con un sonido pianístico muy notable en todos sus matices y colores). ¡Es una lástima que el último tiempo de esta obra no siga el camino ascendente de los dos que le preceden! Parece que Beethoven lo escribió con premura. *El Septimino* Op. 20 obtuvo un éxito formidable el día de su estreno: Beethoven hizo gala de la fluidez con que era capaz de manejar a los instrumentos de aliento. Fue interpretado por los ejecutantes del Trío, más David Jiménez, Timoteo Traba y Paul Dullaert.

II.—*Trío* Op. 70 No. 1 (de un grupo de dos). Entre los apuntes de Beethoven hay una mención de la escena de las Brujas de Macbeth que puede haberle inspirado el tono sombrío del segundo movimiento que provocó el título que de "Trío de los Fantasmas" ha solidado dársele. Luz Vernova, Sally van den Berg y María Teresa Rodríguez fueron los intérpretes. Después Luz y María Teresa ejecutaron la *Sonata* Op. 30 No. 2 para violín y piano *con amore*. Finalizó el programa con el primero de los Cuartetos "Rasoumowski" "(Op 59), aquel en el que el violonchelo tuvo la osadía de quitarle al violín primero su antiguo privilegio de cantante supremo. El corto motivo con que el noble instrumento inicia la obra es una entrada trascendente. Parece que el Adagio se lo dedicó a un hermanito muerto en Bonn. El Cuarteto "México" (Luz Vernova, Manuel Enríquez, Gilberto García y Sally van de Berg) rindió pleitesía a la obra.



III.—María Teresa Rodríguez abrió el programa con la Patética, esa obra que, por muy tocada, se ha vuelto “aleatoria”: cada quien la interpreta a su gusto. Después, ella misma ejecutó la llamada del *Claro de Luna*, saliéndose de la tradición “romántica” que le ha sido común y dándole un carácter de cierta energía, que sólo le conviene al último tiempo. Al final les dirigió Jorge Delezé el *Octeto* Op. 103 a Miriam Jakes, Luis Segura, David Jiménez, Anastasio Flores, Louis Salomons, Joaquín Palencia, Ezequiel Mendoza y Paul Dullaert. Como el siglo XVIII gustaba de la música de aliento y el Elector Franz de Bonn tenía un pequeño conjunto de dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos cornos, es comprensible que Beethoven escribiera en su juventud obras para tal combinación instrumental.

Este Octeto lo denominó el compositor *Parthia in Es*. Beethoven debe de haber gustado grandemente de la obra, pues la arregló dos veces: primero para quinteto de cuerda y luego para Trío con piano.

IV.—*Trío* Op. 1 No. 2. Los tres tríos de este grupo le sirvieron a Beethoven de brillante presentación ante el público vienés, en el salón del príncipe Lichnowski. Este en Sol mayor es haydniano. Daniel Burgos, Leopoldo Téllez y Tita Valencia fueron intérpretes idóneos. Las propias Tita y Leopoldo ejecutaron la *Sonata* Op., 5, No. 2, para violonchelo y piano. De las dos del grupo, ésta es la más melodramática. Después se escuchó el Cuarteto Op. 18 No. 1 con el Cuarteto de Bellas Artes: Daniel Burgos, Héctor Olvera, Higinio Velázquez y J. de Jesús Enríquez. Cómo se agiganta Beethoven con sus cuartetos, escritos en su madurez.

V.—*Sonata* Op. 224, llamada “Primavera”. En esta ocasión, José Kahan, que adora a Beethoven, fue uno de los mejores pianistas intérpretes hasta ese momento escuchados. Tanto él, como Ignacio Safier, tocaron la obra convicentemente. Después, José Kahan se adentró en el significado de la *Appassionata* (Op. 57) para ofrecernos una de las mejores interpretaciones que le hayamos jamás escuchado. El Quinteto Op. 16 vuelve a hacer uso de los cuatro instrumentos de viento mencionados, más el piano. Proviene de un Sexteto en el que figuraban dos clarinetes. Fueron sus intérpretes —además de Kahan—, Gysbertus de Graaf, Anastasio Flores, Louis Salomons y Paul Dullaert.

VI.—*Sexteto* Op. 81 b. Es curiosa la forma arbitraria como Beethoven numeró sus Opus. La 81 a (Los Adioses) le lleva 14 años de mayor edad a este Sexteto, que es de 1795. Lo ejecutaron Vernova, Enríquez, García, van den Berg, Dullaert y Mendoza. A Stella Contreras le tocó la *Sonata Waldstein*, Op. 53 y el Cuarteto Op. 132 al Cuarteto “México”. Con esta obra entramos a los dominios más avanzados del compositor, cuando ya todo se volvía trascendental.

VII.—Sonata Op. 12 No. 3, para violín y piano. Compuesta en el para Beethoven amado tono de Mi bemol mayor, presenta un difícil equilibrio, para ambos instrumentos, que los hermanos Suárez (Manuel y Jorge) lograron conservar. Después Jorge ejecutó la *Sonata Op 2 No. 3*, cuyos difíciles pasajes técnicos sorteó casi siempre con brillantez. El *Trío Op. 97*, conocido como del “Archiduque” (por su dedicatoria al Archiduque Rodolfo), es, en realidad, el más bello de todos los tríos y los hermanos Suárez, con Apolonio Arias, le hicieron honor.

VIII.—Sonata Op. 12 No. 1. Pertenece a las tres dedicadas a Salieri. Pedro Cortinas y Carlos Barajas la ejecutaron con la sencillez que le es propia. Carlos Barajas tocó luego una de las grandes últimas sonatas, la bellísima Op. 109, con notable comprensión y, por fin, se cerró este primer ciclo beethoveniano, con el *Trío Op. 1 No. 1* —compañero del que habíamos escuchado en el cuarto programa y tan haydniano como aquél. Víctor Manuel Cortés se unió a los dos anteriores artistas para interpretarlo en armonioso conjunto.

REGINA SMENDZIANKA.—Ya la habíamos escuchado con la Sinfónica Nacional. Es una distinguida pianista polaca especializada en Chopin (ofreció un corto curso en el Conservatorio, sobre la música de su paisano). Desde aquella ocasión demostró la artista los conocimientos de su especialidad. En su recital de la Secretaría de Relaciones, donde ofreció un programa “Chopin” (en el que, de las obras consideradas como “mayores” solamente figuraba la Tercera Balada), fue posible valorar su refinada sensibilidad, para sacar a flote los grandes valores de las cosas sencillas (aunque con la Polonesa Fantasía Op. 61 demostró también brío y energía). Los Estudios que ejecutó fueron prueba de su dominio de la técnica.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este joven conjunto, cuyo funcionamiento se debe a la dedicación de Carlos Esteva y Miguel Bernal Matus, ofreció dos conciertos en su “sede residencial”, que es nada menos que el Castillo de Chapultepec, para determinar la razón de su existencia, con progresos palpables. ¿Está subvencionada? Lo ignoramos, pero de no ser así, debería estarlo. En uno de sus actos se volvió a escuchar a la anteriormente mencionada pianista polaca. La señorita Smendkianka ejecutó el Concierto en la mayor de Bach y el K. 449 de Mozart. ¡Es toda una artista esta mujer, en cada una de las ramas del repertorio barroco y clásico!

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO. Al cerrarse esta edición se había efectuado ya el décimoquinto concierto de la primera serie. Serían veinte, en total y en la imposibilidad de reseñarlos todos, por falta de espacio, nos limitamos a informar acerca de su contenido: a partir de octubre 17, fueron realizados los siguientes: “Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por Fernando Avila (Titular).. Conjunto Barroco de alumnos del Conservatorio. Carlos Vázquez, pianista, Guillermina Higareda, soprano, Makito Natori, pianista, Anastasio Flores, clarinetista. Héctor Rojas, pianista, Cuarteto “Vía Nova”. Trío de Juan José Calatayud. Rosita del Sordo, pianista. Luis Samuel



Saloma, violinista. Pedro de la Rosa Redonda, organista, con la Orquesta de Cámara del Conservatorio, dirigida por Fernando Lozano. Regina Smendzianka, pianista. Víctor Cortés y María Luisa Lizárraga, violoncellista y pianista. David Jiménez y Amelia Torres Espinoza, clarinetista y pianista. Cuarteto de Cuerdas de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El último acto que escuchamos fue titulado INCIERTO, pero no pudo ser apreciado completamente, en virtud de que un grupo de estudiantes del Conservatorio se dedicó a boicotearlo con trompetas, flautas y clarinetes y constantes abucheos y burlas, demostrando que, en realidad, no pertenecen a su generación estos jóvenes, aunque de hecho sí lo sea. En una mesa redonda que se celebró la semana siguiente para discutir acerca de dicho INCIERTO, se les suplicó a los organizadores repitieran el acto en otras condiciones, para poder darnos cuenta de lo que pasa ahí.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Gracias a un excelente Gobernador del Estado de Guanajuato, la Orquesta Sinfónica, sostenida por aquel gobierno, alcanzó un gran apogeo en su última temporada, compuesta de sesenta y un concierto, en su sede residencial y varios estados de la República. Sabemos que el conjunto se halla muy depurado y su director, José Rodríguez Frausto satisfecho de sus gestiones como director del mismo.

ENSAMBLE DE BUENOS AIRES.—Volvió a visitarnos este conjunto bonaerense, dirigido por su titular, el maestro Pedro Ignacio Calderón. Todos sabemos que en Buenos Aires abunda la música bien ejecutada, y esto es debido a la calidad de sus conjuntos instrumentales y artistas. En esta ocasión nos hicieron escuchar obras de Bach, Mozart (un Concierto para corno, que Güelfo Nalli tocó impecablemente), Beethoven, Piazzola, (un compositor argentino que puso a lucir sus dones de orquestador) y Bartok.

ENRIQUE BATIZ Y EVA MARIA ZUK.—Esta pareja va escalando las cimas de la música. Con el auxilio de la Orquesta de la Opera, en la dirección de Enrique pudo apreciarse el fraseo y la característica ligeraza mozartiana de la Sinfonía "Júpiter" y con Eva Suk una versión muy animada y artística del Concierto de Schumann, que la orquesta y Batiz le acompañaron con sólo unos cuantos incidentes desacertados (una entrada falsa después de la cadencia del primer tiempo y otra de la flauta en el segundo); pero en el último movimiento (prueba para directores noveles) se mantuvo segura la dinámica del tiempo elegido por la pianista. Hay mucha madera en estos dos jóvenes artistas. La primera Sinfonía de Brahms todavía le precisa mucho estudio y experiencia a Enrique.

CRISTINA ORTEGA.—Con un programa de arias de ópera, *lieder* y canciones mexicanas, Cristina Ortega demostró hallarse en el apogeo de sus facultades vocales y artísticas. Tuvo a Rafael Borges como acompañante y celebramos volver a escuchar a este joven pianista, tan apto para los menesteres de música de cámara y acompañamientos.

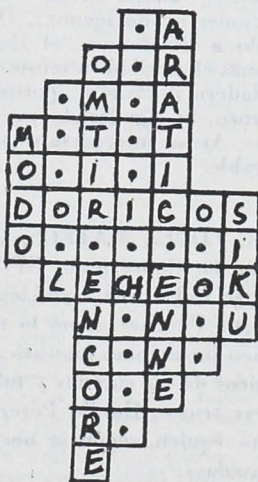


IRINA BOTCHKOVA fascinó . . . . .



MANOS EXPRESIVAS . . . . .

ORQUESTA SINFONICA DE MOSCÚ.—Por segunda vez nos visita el conjunto moscovita. Tuvimos la suerte de escucharlo bajo la dirección de su titular Kiril Kondrashin — manos directivas de gran expresividad y firmeza autoritaria —, con obras de Chaikovski, Mahler, Bartok y Mozart. En el primer concierto el pianista Alexei Nasedkin, solista del primer Concierto de Chaikovski, no estuvo, quizá, en uno de sus mejores momentos, pero la orquesta nos ofreció una versión admirable de la *Primera Sinfonía* de Mahler; en cambio, la violinista Irina Botchkova fascinó a todo mundo por la nitidez de su juego mozartiano (K 271 A). En esta ocasión — despedida de la orquesta — escuchamos la encantadora *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartok. La fuga inicial que le sirve de fundamento a toda la obra se escucha sin parpadear. ¡qué desarrollo del material temático tan lleno de riqueza e imaginación artística! No pudo haber pensado Bartok en “efectos estereofónicos”, como decía el programa, al indicar la forma como debían colocarse los instrumentos, porque él no conoció la estereofonía; y, por otra parte, ésta se inventó justamente para una impresión de los diversos planos orquestales. Con la “Patética” de Chaikovski, Kondrashin y la orquesta proyectaron el “pathos” de la obra hasta su punto máximo.





# GRABACIONES

**BARTOK.** Conciertos Nos. 1 y 3 para piano y orquesta. Daniel Barenboim. Nueva Orquesta Filarmónica dirigida por Pierre Boulez. HMV AS8476.—Nos satisfacen las críticas de discos de la revista inglesa GRAMOPHONE, porque los ingleses han siempre solido ser gente de buen criterio en sus respectivas ramas del saber. Por otra parte, establece esta revista una política de comparaciones provechosas. En el disco que presentamos. E. G. no le da crédito a la nueva Filarmonía neoyorkina como orquesta inmaculada, pero sí provista de calidez; lo que permite que Boulez la acople ventajosamente con la interpretación ca-lurosa de Barenboim de las dos obras: la primera, previamente considerada como “bárbara” es, al contrario, un producto de vehemencia insatisfecha; la segunda la adoramos los amantes de Bartok como una de sus obras maduras de mayor relieve.

**BOULEZ.** Pli selon pli. *Halina Lukomska*, soprano; *Paul Stingl*, guitarra. *Hugo d'Alton*, mandolina; *Orquesta Sinfónica de la BBC*, dirigida por el compositor. CBS 72770.—Esta obra de Boulez, que significa “Pliego por pliego”, le fue inspirada por un poema de Malarmé que describe la ciudad de Brujas, emergiendo de la bruma. Boulez no tomó el texto literalmente, sino su esencia y manera de construcción. Hemos llegado a la conclusión de que los compositores son los mejores intérpretes de sus propias obras. ¿Quién mejor que ellos para expresar lo que quiso decir con su música? Esta grabación se convertirá algún día en modelo de su género.

**BEETHOVEN.** *Variaciones.* *Claudio Arrau* Philips SAL 3764. Op. 35 (Heroicas). Op. 191 (32 Variaciones en do menor). Op. 34 (6 Variaciones en Fa mayor).—Ya hemos llamado a Beethoven “el Hombre-Sonata y el Hombre-Variación”. En estas dos formas él escribió su música más importante. En campos de la variación fue un verdadero innovador, porque le confirió una nueva dimensión, dándole a cada trozo un significado *per se*, no estrictamente ligado al tema, como anteriormente. Arrau interpreta estas obras con su característica fluidez y maestría incomparable.

**MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS.** Obras para piano. Volumen II. Emilio Pérez Casas, pianista. Concerphon GP-717.—La Sra. López Mateos tiene el mérito de conservarse fiel a una tradición mexicana del pasado, a la que fue también afecta Angela Peralta (como lo reveló en su Album de composiciones, donde hay también incursiones pianísticas): ambas amaron las armonías de los primeros armónicos de las cuerdas y tubos y las melodías sentimentales. En este disco de nueve trozos, Emilio Pérez Casas volvió a demostrarse fiel intérprete de su maestra (quien, según se nos ha informado, fue una brillante pianista en épocas pasadas).

# Abstracts in English

From the editors:—The Editor attended several sessions of the II International Youth Forum, celebrated in Mexico City, under the lemma of "Violence, Erotism and Drugs". There were no musical subjects to attract her, but like many other teachers she is interested in all kinds of youth's problems. In an Auditorium some times filled to capacity (3,000 people), Mexican youth produced at times hub-bubs, whistles, hand claps, etc. Somebody objected that unlike European Youth, Mexican Youth was not prepared to the "Dialogue" with adults. The Editor answered that having witnessed in 1946 the beginning of Sartre's exposition of his ideas at Paris' Sorbonne, these loud protests were nothing in comparison, to French Youth's. And how good it is so! — after two round tables of young students with professional adults (lawyers, doctors, businessmen, etc), the Editor made the following conclusions: 1)—With rare exceptions, neither the students, nor the adults answered the proposed questions concretely, 2)—The students showed convincingly their willingness to the dialogue with the adults. 3) — Is likewise convincing the "willingness" of the latter? 4) — Do Mexican students have a real leader that will compel them to constantly demand fulfillment of promises from the adults? They must not forget that Hitler and Mussolini dragged along crowds with only ideas and what turned out to be "unreasonable" argumentation. In large towns ideas and reasoning accomplish more than violence and arms. 5)—Finally, she begs all those who are in contact with University students to compel them find a real leader among so many intelligent and righteous students as were present in this Forum.

A musical session was improvised at the Forum's end, with three "rock" groups and a round table of "classical" and rock musicians, among prominent personalities, who exposed their viewpoints on the element "erotism" and "violence" in music.

*Mexico' greatest Renaissance composer: Hernando Franco.* By Robert Stevenson. In this important and thoroughly researched article, the great North American musicologist Robert Stevenson, corrects and registers facts concerning *Hernando Franco*, one of Colonial Latin America's most important composers — his exact place and date of birth, testified by the composer itself, being the Spanish village of Galizuela, Alcantara, in 1532. From the early age of ten Franco was chosen a choirboy in Sevilla Cathedral, where one of his pals — Lázaro del Alamo — invited him, during vacations, to his not distant home. — Franco's outstanding music talent and dedication during his seven Segovia years, won him a monthly salary of eight ducats and praises. During Franco's and Alamo's youthful training, both were "inured from boyhood to somewhat makeshift surroundings for worship celebrations, an experience that amply prepared them for what they were to encounter in the New World". — It seems that Arévalo Sedeño brought Franco to Guatemala as choirmaster, but discontent with the meager salaries payed the musicians over there, he, his cousin and Hieronimo del Alamo looked elsewhere for employment. — Fortunately for Franco, Juan de Victoria, chapelmaster, who succeeded Franco's friend Lázaro del Alamo as chapelmaster of Mexico City Cathedral, was dismissed on account of an affront to the viceroy. The post being vacant, Franco was hired on May 20, 1575, at a yearly salary of 600 pesos. During the first seven years of his reign, cathedral music reached a level rarely equaled in colonial times. New quality of musicians and singers were added and their salaries raised. Prof. Stevenson gives a detailed account of many of the economical favours accorded musicians, due to Franco's accomplishments and influence. Franco himself favored these privileges on a much larger scale. A debt of 4000 pesos to the *corregidor de Mexico* (Stevenson wonders how that happened!), incurred by the chapelmaster and his cousin, was thoroughly payed by the cathedral's chapter.—By the good offices of Archbishop Maya and Contreras, he also obtained from Felipe II a vacant prebend in the cathedral.—But after such success came the debacle! All of a sudden the chapter decided to cut down drastically Franco and his subordinates' salaries, to such extent that almost all the musicians resigned in mass. After a detailed account of every musician the writer goes on praising the singers and instrumentalists for sticking together, since this fact provoked the Archbishop's intervention and their cuts were reduced. Franco got only two thirds of his former salary, that he accepted as a signal to neglect some onerous chores. The chapter protested, but again the Archbishop's intervention favoured him.—Franco himself attended chapter



meetings until death overtook him suddenly on Nov. 28th. 1585. The chapter decided to "bury him in the main chapel where the oidores sit, beside the viceroy's seat". Franco's works survive in manuscripts, but his fame rests primarily on his *Magnificats*, whose collection was due to his successor Juan Hernández, who had them copied in 1611 and bound in a handsome book. This Codex, now at the Viceroyal Museum of Tepozotlán, belonged formerly to the Cathedral of Mexico, whence Steven Barwick copied it for his edition of *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*, published by the Southern Illinois University Press of Carbondale in 1965. In 1952 Jesús Bal y Gay edited the Convento del Carmen Codex. Prof. Stevenson ends his article by transcribing in the original 16th century Spanish language the document that allowed Juan Hernández the reimbursement of the 221 pesos the collection of Franco's *Magnificats* had cost him.

## "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.

INTERVIEW WITH PAUL ARMA — By MARCEL BEAUFILS.—(Paul Arma is a very distinguished Hungarian French composer almost unknown in Mexico. Marcel Beaufils is known as a noted French musicologist, philosopher and author of outstanding works). —M. F. points out Arma's introverted character, as well as unending thriving for musical creation.

A.—Many times have I left my works behind. I had always to begin anew.

B.—...during your many fights for freedom and justice, your ears were opened to fitness in the field of songs.

A.—My songs were sung in the "maquis" and concentration camps. They are still sung in many countries.

B.—A priori, I think these kind of songs mean a dangerous generosity for the composer, Certain war-songs, sung my millions, end up, at times, in the archives. You were not able, like your teacher and friend Bartok, to profit by his own goal.

A.—What kind of a *goal*? Even before the 16th century and all through the 18th, the Occident and the slave races linked community live's essence to their own landscapes and destinies...

A.—...you mean an internal approach to the "cosmic sound".

B.—I meant a preservation and exaltation of collective, voluntary singing. Occident all over the earth...

B.—Messiaen questions the birds and the sky colors, too, in harmony with his other temporal experiences. You also listened...

A.—to toads and frogs. They possess also their own pitches, polyphonies, etc., and not by mere chance.

B.—They clang-tint the nights...

A.—Tone colour is a postromantic trait. It is something different... I learnt that during the process of creation, transparence and lightness are essential.

B.—Architecture... I think that you are afraid of aggressive violence, the abstract and experimentation. Is there in the universal sensibility certain unpracticable ways for you?

A.—If we tear two photographs apart in their middle and join the two links and the two rights of the face, we shall obtain two "dead" and absurd faces. We must think of these complexities when playing with "mirror" figures, etc.

B.—Not unknown to Guido d'Arezzo...

A.—I demand living logic. From the Conformists and non-conformists dialogue, I try to keep the essences, in order to escape "the immense identity and likeness of the formless things".

B.—Undoubtedly, after Mallarmé the problems of "space—silence", "space—imagination" and visceral silence has produced useful ravages, and...

A.—revealed to the composer the limitations of his "cosmic" strivings. How are we going to grab and concretize the immense cosmic resonance?

B.—Artists think they are close to possess a Present... but Time cannot arrest itself.

A.—And the imagination cannot stand to be too much imagined...

A.—It would be necessary to talk about the "aleatoric craze". I don't accept the chance. In Calder's "mobile" the spacial variations are due to chance; but they are strongly based. My researches take me towards a "mobile" (non-aleatoric), only based on the composer's determination. You know my 62 "Transparences" for different instrumental combinations. I don't pretend to have founded any thing. I had only the ambition of creating transparent objects.

B.—To end up, all Rinds of ideas must suffer discussion. We don't know ourselves. Our works marry our richness to our poorness. We cannot cheat. We are judged by our own works. But when the Universe lays in our being...

A.—It sings...

THE CRITIC'S RESPONSABILITIES. By Raúl Cosío (distinguished Mexican composer a critic).—Mr. Cosío informs of a lecture on "Music of the sixties in Mexico", he recently gave over here. He compares it to the case of a woman, who invites her lady friends to inform them of the high cost of all kinds of foods, knowing that all of them would be perfectly aware of these facts. Instead of that she should have invited them to share her anger with them, lest they make fun of her. So, by making fun of himself, the writer tells of a program he once organized at the University's Radio Broadcasting, to inform daily listeners about weather conditions in town, in spite of the fact that the whole town was having the same kind of weather. The broadcaster was thus informing facts known to everybody in town. He then compares both cases to his lecture and calls them "absurd", as he was talking to a gathering of amateurs, who attend concerts regularly. This kind of lectures would suit an audience of foreigners, or very low minded natives. — Among musicians and amateurs, the thing would be round— tables, in order to discuss music problems and try to solve them without any demagogism.—Notwithstanding the absurdness of his lecture, Mr. Cosío was amazed at the answers the music critic



of one of Mexico City's most important dailies, gave in reference to his lecture. This critic reviews concerts several days of the week, acts as jury for contests, etc. But he needed listening to the author's lecture recording to learn of all the music evils we suffer. Are not twelve years of music criticism enough to be able to judge of facts with wise discernment? What is the matter with our critics? — The same critic remarked recently the Sinfónica had not programmed a single Mexican work for its coming Season. The author asks critics whether they have noticed how Mexican music has been fading away little by little from the concert halls and the old programs repeated endlessly. Our critics are excellent and well-intentioned people, but they still live in the Mexico of several years ago, when they attended concerts with a very charitable attitude. What we need — says he — is impulsive and fighting critics, who will not adopt any kind of conventions. Violence would not be negative, but necessary to all our artists.

**MORE THAN A CLOWN**, by EDWAD BLICKSTEIN (Pianist and author of a book dedicated to thoroughly re-examine the maligned Vladimir de Pachmann's image).

The contrast between the adulation accorded the Russian pianist Vladimir de Pachmann in his lifetime and the dismissal he has suffered since, is one of music history's curiosities. The fact seems to be that de Pachmann was a supreme interpreter of Chopin, but was also an eccentric. It seems that he discovered early in his career that by contacting closely his publics by means of smiles and gesticulations he could dominate his acute nervousness. James Hunecker called the pianist "Chopinzee", a nickname that remained with him to the end of days. Among his many antics, one of the most famous was the "sock episode". It happened in an all-Chopin recital at the Singakademie of Berlin, when the pianist appeared with a pair of socks in his hands, telling the public that those were the socks George Sand had knitted for her lover. One day after a famous critic paid a visit to the pianist, and asking to see the socks again he kissed them. Some time later de Pachmann told Olin Downes that the socks were not Chopin's, but his own.

De Pachmann's art runs parallel with the eccentricities demanded by his audiences. He became incorrigible up to the end of his life. At one of his many "farewell" recitals, taking the opening octave passage of Chopin's First Ballad in one hand, he told everybody: "Look! One hand! Not bad for a man of eighty! "Another time he did a stop watch performance of the Minute Waltz.

Born in Odessa, in 1848, he got his first music lessons from his father. At the age of 12 he began the study of piano and before his 20th birthday was sent to the Vienna Conservatory for two years. After winning a gold medal he went back to Russia and gave some recitals, but having heard the great Taubert he decided to retire... at the age of 22, in order to reevaluate his own playing.

After ten years he returned to Vienna for a debut, but found himself incapable of playing for an audience. After two failing attempts, his manager had to push his frightened artist out on the stage, shouting: "Swim or die!" At the end of the concert the artist received an ovation. It was the beginning of a very brilliant career in Europa and the U.S.A. Some time later the Webster Collegiate Dictionary defined him: "... Russian pianist, the foremost Chopin player".

The secret of de Pachmann's success seems to lie in the fact of having been the first pianist to use Chopin's own style of playing to start a career; and also the first to test the so-called Chopin's mystique and aesthetic with its emphasis on refinement and tone-color, etc. He dared to play in the concert hall what Chopin played in a salon. With the possible exception of Chopin, no pianist before him had mastered such a touch. His hall-mark was his much discussed "Pachmannissimo", a very penetrating and round pianissimo that carried very far. He was considered a great miniaturist.

Unfortunately de Pachmann's recordings were made when he was already very old. In 1911-12 he had recorded some works for G & T and HMV of London. Though the sound of these earliest records is very primitive, the velvety quality of de Pachmann's touch is apparent. His physical decline in his later days was truly terrible. Yet he could still conjure up a sad and wistful spell with the beauty of his touch.

With his final recital in the Albert Hall a page in concert history was completed. He died in 1933.

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

Teléfonos: 772-2903

778-4241



## INVITACION

Curso de Apreciación Musical - Primer Ciclo:

Tres Románticos del Piano: Chopin - Schumann - Liszt

Todos los Lunes a las 19 horas

CICLO BEETHOVEN - Homenaje a Ludwig van Beethoven, con motivo del segundo centenario de su natalicio.

Audición grabada de su obra completa.

Comentarios a cargo de Fausto García Medeles

### PATROCINADOR

FORUM MUSICA Y CULTURA, A. C. - PALACIO DE LA MUSICA

SALA WAGNER - Durango 269 (entre Salamanca y Cozumel)

## EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con texto de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios de música

**En las agencias de correos existe el servicio de vales Utilícelo usted.**

**Anote la Zona Postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.**

**Si ya tienes 18 años, ¡empadrónate y vota!**

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





Contemporáneos  
(menores de 45 años)

## Manuel Enriquez

| Fecha | BIOGRAFÍA                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1926  | Nace en Ocotlán, Jalisco, el 17 de junio.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1932  | Se inicia en la música, bajo la dirección de su padre.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1937  | Se traslada a Guadalajara y es admitido a los once años de edad en la sección de violines de la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad. Después de algunos años es nombrado concertino.                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1943  | Inicia estudios de composición con Miguel Bernal Jiménez, quien lo guía por caminos del academismo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 1948  | Compone una <i>Suite para Violín y Piano</i> (Estreno: 1955). Comienza a experimentar con pequeñas formas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 1950  | <i>Cuarteto No. 1</i> para cuerdas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 1952  | <i>Música incidental</i> para cuerdas. (Estreno: junio 1955) Influencia de Debussy, Ravel, Bartok, Webern, Berg.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1955  | <i>Concierto No. 1</i> para violín y orquesta. Premio Jalisco. Por medio de una beca norteamericana ingresa a la Julliard de Nueva York, en las clases de Ivan Galamian (violín) y Peter Menin (composición).                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1957  | Regresa a México, D. F. y es nombrado concertino de la sección de violines segundos de la Orquesta Sinfónica Nacional, puesto que ocupa hasta el presente. <i>Primera Sinfonía</i> para gran orquesta (Est. octubre 1963. <i>Suite</i> para cuerdas (Est. Nov. mismo año). Premios estatales de Boston y la Universidad de Yale. Medalla J. C. Orozco.                                                                                                    |
| 1959  | <i>Preámbulo</i> para gran orquesta (Est. Noviembre 1961).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 1962  | <i>Segunda Sinfonía</i> para gran orquesta (Est. agosto 1962). Se inicia en técnicas seriales y experimenta con colores orquestales. <i>Sonatina</i> para violoncello solo (Est. marzo del mismo año). Divertimento para flauta, violoncello y fagot (Est. marzo del mismo año). <i>Cuatro piezas</i> para viola. Transcritas para violoncello.                                                                                                           |
| 1963  | <i>Obertura lírica</i> para gran orquesta (Est.: Junio). <i>Pentamúsica</i> para quinteto de alientos (Est.: abril).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 1964  | <i>Tres formas concertantes</i> (Est.: abril). Reflexiones para violín solo (Est.: Octu.) <i>Tres Invenciones</i> para flauta y viola. (Est.: sept.). <i>Sonata</i> para violín y piano (Est.: Octu.)                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1965  | <i>Transición</i> para gran orquesta (Est.: Sept). <i>A lápiz</i> para dos pianos. (Est.: agosto) Módulos para dos pianos. (Est.: agosto).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 1966  | Con el <i>Concierto No. 2</i> para violín y orquesta (Est.: junio) da un viraje hacia una integración de los aspectos sonoro, plástico y visual. <i>Poema</i> para violoncello y orquesta de cuerdas. (Est.: junio). Premio de los críticos. Premio por la mejor música para película.                                                                                                                                                                    |
| 1967  | <i>Ambivalencia</i> . (Est.: junio) <i>Cuarteto No. 2</i> (Est.: junio). <i>Tzohuatzin</i> para dos pianos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1968  | <i>Si libet</i> para gran orquesta (Est.: junio).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1969  | Le encargan una obra para el Festival de Donaueschingen: <i>Ixamatl</i> , para gran orquesta, se estrena allí mismo el 19 de octubre. Allí mismo se le encarga otra obra para 1972. Realiza giras de conferencias-conciertos de música mexicana por Yugoslavia, España, Holanda, Inglaterra e Italia. Visita los laboratorios electrónicos de Utrecht y Colonia. Lleva a cabo pláticas con Ediciones Universal de Viena para la publicación de sus obras. |

En este número inicia HETEROFONIA un fichero de los compositores mexicanos menores de 45 años.

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.

Av. Juárez 18 Dep. 206  
México 1, D. F.

Esta Editorial de Música Mexicana ha publicado obras de los siguientes compositores (por orden alfabético):

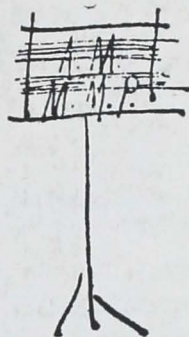
|                           |                                                         |
|---------------------------|---------------------------------------------------------|
| ADOMIAN Lan               | MATA Eduardo                                            |
| BAL Y GAY Jesús           | MONCAYO José Pablo                                      |
| BAL Rosita                | MONTIEL OLVERA Armando                                  |
| BERNAL JIMENEZ Miguel     | MUENCH Gerhart                                          |
| CHAVEZ Carlos             | PONCE Manuel M.                                         |
| DE PAZ Rafael             | PRIETO María Teresa                                     |
| ENRIQUEZ Manuel           | QUINTANAR Héctor                                        |
| GALINDO Blas              | ROLON José                                              |
| GOMEZ BARRERA Carlos      | RUIZ ARMENGOL Mario                                     |
| GONZALEZ AVILA Jorge      | SABRE MARROQUIN José                                    |
| GUTIERREZ HERAS Joaquín   | SALAZAR Adolfo                                          |
| HALFFTER Rodolfo          | SANDI Luis                                              |
| HERRERA DE LA FUENTE Luis | SAVIN Francisco                                         |
| HERNANDEZ MONCADA Eduardo | SAXE Sergio                                             |
| HUIZAR Candelario         | TAPIA COLMAN Simón                                      |
| JIMENEZ MABARAK Carlos    | VELAZQUEZ Leonardo                                      |
| KURI-ALDANA Mario         | SE ENVIAN CATALOGOS A SOLI-<br>CITUD DE LOS INTERESADOS |
| LOBATO Domingo            |                                                         |

Suscribase usted a  
**HETEROFONIA**



# ASOCIACION MUSICAL MANUEL

M. PONCE, A. C.



Temporada 1970

16 Miércoles, a las 21 hs., del 16 de Marzo al 1o. de Julio

SALA MANUEL M. PONCE — PALACIO DE LAS BELLAS ARTES

- Marzo 4 MICROPAUTA DE MEXICO (Orquesta Infantil de la UNAM, Escuela de Música) Director: César Tort, Colaborador: Felipe Ledesma, (Obras de César Tort).
- Marzo 11 CONCIERTO BEETHOVEN. Manuel y Jorge Suárez, violinista y pianista (Sonatas).
- Marzo 18 10 SPIRITUALS Y UNA MISA EN SOUL, de JUAN JOSE CALATAYUD. Calatayud y su grupo. Actuación especial de la cantante Nan Redi.
- Abril 1o. RECITAL DE ENRIQUE ARACIL, clavecinista. Los seis conciertos de Vivaldi-Bach.
- Abril 8 DUO DE CLAVICIMBALOS. Obras del siglo XVIII. Luisa Durón y Enrique Aracil.
- Abril 15 CONCIERTOS DE CLAVICIMBALO, CON ORQUESTA DE CAMARA. Luisa Durón, Enrique Aracil, Emma Gómez y José Antonio Guzmán, clavecinistas.
- Abril 22 OPERA DE CAMARA. *El Hijo Pródigo* de Debussy. Director: Salvador Ochoa. Soprano Marina López. Tenor Carlos Pimentel.
- Abril 29 CONCIERTO SCHUBERT. Imelda Rivera, Mezz-Soprano. María Teresa Castrillón, pianista, Cuarteto de Cuerdas del INBA. Coordinación. Salvador Ochoa.
- Mayo 6 PROGRAMA BEETHOVEN. Juan José Calatayud, pianista solista. Conjunto orquestal. Director: Guillermo González Díaz.
- Mayo 13 SENZA SOLENNITA, "IN DUO MAGGIORE". Manuel Enríquez y Héctor Quintanar, Compositores.
- Mayo 20 CORO HAZAMIR. Director: Abel Eisenberg.
- Junio 3 RECITAL BEETHOVEN (Pequeñas obras). Martha García Renard, pianista.
- Junio 10 RECITAL DE GUITARRA. Dúo López-Zaccaria. Música de Manuel M. Ponce y otros compositores latinoamericanos.
- Junio 17 CONJUNTO ORQUESTAL DE LA UNAM. Obras de Juan Sebastián Bach. Director: Eduardo Mata.
- Junio 24 MUSICA CONTEMPORANEA. Conferencia-concierto de Cristóbal Halfiter, compositor. Solista: pianista María Manuela Caro de Halfiter. Orquesta de Cámara (dentro del Festival de Música Contemporánea).
- Julio 1o. RECITAL DE MUSICA CONTEMPORANEA. Alicia Urreta, pianista. (Colaboración de la Sociedad de Autores y Compositores).

Abono \$150.00 Entrada \$12.00. 50% descuento a los estudiantes.